

# HISTORIENMALEREI

Herausgegeben von Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner

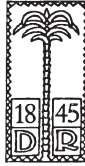


R E I M E R

Geschichte der  
klassischen Bildgattungen  
in Quellentexten und  
Kommentaren







Geschichte der klassischen Bildgattungen  
in Quellentexten und Kommentaren  
Band 1

Eine Buchreihe herausgegeben vom  
Kunsthistorischen Institut  
der Freien Universität Berlin



Thomas W. Gaehtgens  
Uwe Fleckner (Hrsg.)

# Historienmalerei

Reimer

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Unveränderte Nachdruck der Originalausgabe von 1996.

© 2019 (1996) by Dietrich Reimer Verlag



Die Online-Version dieser Publikation ist auf  
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).  
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-445-3  
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.445.659>

*Umschlaggestaltung:* Bayerl & Ost, Frankfurt am Main unter Verwendung  
von Jacques-Louis David: *Der Schwur der Horatier*. Öl auf Leinwand,  
1784 (Paris, Musee du Louvre)  
*Druck:* KN Digital Printforce GmbH, Ferdinand-Jühlke-Straße 7, 99095 Erfurt

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01138-5

# Inhalt

**11 Vorwort**

**15 Thomas W. Gaechtgens**

Historienmalerei

Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie

**Quellentexte und Kommentare**

**78 Leon Battista Alberti**

*Della Pictura* (1436)

*Über Malerei* (1436)

**84 Leonardo da Vinci**

*Il trattato della pittura* (um 1500)

*Das Buch von der Malerei* (um 1500)

**94 Lodovico Dolce**

*Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* (1557)

*Aretino oder Dialog über Malerei* (1557)

**99 Giovanni Andrea Gilio**

*Degli errori de' pittori circa l'istorie* (1564)

*Über die Irrtümer der Maler in Hinsicht auf die Historie* (1564)

**106 Giorgio Vasari**

*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568)

*Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler,*

*Bildhauer und Architekten* (1568)

**116 Gabriele Paleotti**

*Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582)

*Abhandlung über heilige und weltliche Bilder* (1582)

**125 Raffaello Borghini**

*Il Riposo* (1584)

*Die Einkehr* (1584)



- 132 Giovanni Paolo Lomazzo**  
*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584)  
*Traktat über die Kunst der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur* (1584)
- 137 Karel van Mander**  
*Den Grondt der Edel vry Schilderconst* (1604)  
*Die Grundlage der edlen und freien Malerkunst* (1604)
- 142 Nicolas Poussin**  
*A Monsieur de Chantelou* (1647)  
*Brief an Paul Fréart de Chantelou* (1647)
- 148 Francisco Pacheco**  
*Arte de la pintura* (1649)  
*Die Kunst der Malerei* (1649)
- 156 André Félibien**  
*Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1668)  
*Die Zusammenkünfte der Königlichen Akademie der Malerei und Bildhauerei* (1668)
- 166 Giovan Pietro Bellori**  
*Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672)  
*Das Leben der modernen Maler, Bildhauer und Architekten* (1672)
- 174 Samuel van Hoogstraten**  
*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (1678)  
*Einführung in die Hohe Schule der Malkunst* (1678)
- 181 Roger de Piles**  
*Abrégé de la vie des peintres* (1699)  
*Kurzer Abriß der Lebensläufe der Maler* (1699)
- 187 Gerard de Lairese**  
*Groot Schilderboek* (1707)  
*Grosses Mahler-Buch* (1728–1730)

- 192 Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury**  
*A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* (1712)  
*Ansichten zum historischen Entwurf oder Tableau des Herkules am Scheidewege* (1712)
- 201 Antonio Palomino de Castro y Velasco**  
*El museo pictórico y escala óptica* (1715–1724)  
*Das Bildermuseum und die Stufen des Optischen* (1715–1724)
- 206 Jean-Baptiste Du Bos**  
*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719)  
*Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerey* (1760)
- 215 Jonathan Richardson**  
*An Essay on the Theory of Painting* (1725)  
*Versuch über die Theorie der Malerei* (1725)
- 223 Etienne La Font de Saint-Yenne**  
*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747)  
*Gedanken über die Ursachen des gegenwärtigen Zustandes der Malerei in Frankreich* (1747)  
*Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure* (1754)  
*Ansichten über einige Werke der Malerei, Skulptur und Kupferstecherkunst* (1754)
- 233 Johann Joachim Winckelmann**  
*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755)
- 238 Christian Ludwig von Hagedorn**  
*Betrachtungen über die Malerey* (1762)
- 241 Denis Diderot**  
*Essai sur la peinture* (1765)  
*Versuch über die Malerei* (1765)  
*Salon de 1769* (1769)  
*Salon von 1769* (1769)

- 254 Gotthold Ephraim Lessing**  
*Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766)
- 260 Joshua Reynolds**  
*Discourses on Art* (1769–1790)  
*Vorträge zur Kunst* (1769–1790)
- 269 Johann Georg Sulzer**  
*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–1774)
- 274 Claude-Henri Watelet**  
*Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792)  
*Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste* (1793–1795)
- 285 Johann Heinrich Meyer und Johann Wolfgang von Goethe**  
*Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* (1798)
- 290 Johann Heinrich Füssli**  
*Lectures on Art* (1800–1823)  
*Vorlesungen zur Kunst* (1800–1823)
- 299 August Wilhelm Schlegel**  
*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801–1804)
- 305 Georg Wilhelm Friedrich Hegel**  
*Vorlesungen über die Ästhetik* (1820–1829)
- 312 Jules Michelet**  
*Histoire de France* (1833–1867)  
*Die Geschichte Frankreichs* (1833–1867)
- 321 Franz Kugler**  
*Ueber geschichtliche Compositionen* (1837)  
*Vorlesung über das historische Museum zu Versailles* (1846)
- 326 Friedrich Theodor Vischer**  
*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1847–1858)



- 333 Anton Springer**  
*Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst* (1867)
- 337 Maxime Du Camp**  
*Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855* (1855)  
*Die Schönen Künste auf der Weltausstellung von 1855* (1855)
- 343 Max Schasler**  
*Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?* (1862)
- 350 Charles Blanc**  
*Grammaire des arts du dessin* (1867)  
*Grammatik der zeichnenden Künste* (1867)
- 359 Jacob Burckhardt**  
*Über erzählende Malerei* (1884)
- 365 Richard Muther**  
*Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert* (1893–1894)
- 372 Cornelius Gurlitt**  
*Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts* (1899)
- 378 Autorinnen und Autoren der Kommentare**
- 379 Verzeichnis der Abbildungen**
- 380 Verzeichnis der weiterführenden Literatur**
- 385 Register**



## Vorwort

Kunstwerke können nur in ihrem geschichtlichen Zusammenhang verstanden werden. Umso erstaunlicher ist es, daß die Kunstgeschichte in ihrem nun schon über zwei Jahrhunderte währenden Bemühen als wissenschaftliche Disziplin keineswegs alle Quellen aufbereitet hat, die uns den Zugang zu den Werken ermöglichen. Man sollte meinen, daß die theoretischen Vorstellungen einer Epoche und die Berichte, wie über Kunst nachgedacht und gesprochen wurde, längst Allgemeingut des Faches geworden wären. Das ist aber durchaus nicht der Fall.

Hierfür gibt es eine Menge Gründe, die an dieser Stelle nicht im einzelnen erörtert werden können. Man darf vielleicht vereinfacht sagen, daß die Kunstgeschichte im Wandel der Zeiten mit sehr unterschiedlicher Intensität die Überlieferung genutzt hat. Insbesondere in Epochen, in denen die formale Betrachtung eines Kunstwerks im Blickpunkt standen, konnte die Frage zurücktreten, wie ein Gemälde, eine Skulptur oder ein Bauwerk auf den Zeitgenossen des Künstlers wirkte oder wirken sollte. Quellen ermöglichen es, das Denken und das Gespräch über Kunst in einer Epoche zu rekonstruieren. Sie geben Einblick in das geistige Umfeld eines Künstlers. Wie und ob er von ihm geprägt wurde, ist eine Frage, die in jedem einzelnen Fall neu zu beantworten ist. Der geschichtliche Abstand zwischen dem Kunstwerk und uns ist unüberbrückbar. Nur über die Erforschung aller zur Verfügung stehenden Quellen kann es gelingen, einer angemessenen Deutung von Kunstwerken näher zu kommen.

Kunsthistoriker gehen bei ihrer täglichen Arbeit mit dem Begriff »Historienmalerei« ohne große Skrupel um. Das in jüngster Zeit gewachsene Interesse an dieser Bildgattung macht allerdings immer stärker deutlich, daß im Lauf der Jahrhunderte keine eindeutige Vorstellung darüber bestand, was unter diesem Begriff zu fassen sei. Die vorliegende Sammlung von Quellentexten soll dazu beitragen, sich dieses Umstandes zu vergewissern. Die hier vorgestellten Schriftquellen, von der Frührenaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, vergegenwärtigen, daß sich die Vorstellung von der Funktion der Historienmalerei und der Begriff der Gattung erst allmählich entwickelten, um dann im 17. Jahrhundert in einer strengen Doktrin zusammengefaßt zu werden. Nach einer Epoche des Umbruchs und der Reform sollte die Gattung im 19. Jahrhundert ihre Bedeutung einbüßen. Die akademische Gattungsdiskussion, wie sie über die Jahrhunderte hinweg geführt worden ist, – und mit ihr unsere Textsammlung – bricht am Ende des 19. Jahrhunderts ab; die Auseinandersetzung um Anforderungen und Ziele des Kunstwerks werden nun auf eine andere Weise geführt.

Die Durchsicht der hier versammelten Texte und ihrer Kommentare vermittelt kein einheitliches Bild. In den verschiedenen Ländern setzten die Autoren unterschiedliche Akzente. Hierfür können mehrere Gründe angeführt werden. Zum einen muß bedacht



werden, daß nicht alle Autoren den selben Bildungsstand besaßen oder dasselbe Publikum zu erreichen suchten. Unter den Autoren befinden sich philosophisch geschulte Gelehrte wie freie Schriftsteller oder Künstler. Manche Werke weisen eine klare Gliederung und eine konsequente Gedankenfolge auf, andere sind umständliche Kompilationen. Der Anteil an selbständigem Gedankengut und originellen Einsichten, wie sie die Schriften von Alberti, Roger de Piles, Diderot oder Hegel auszeichnet, bestimmt keineswegs das generelle Niveau der Autoren, die sich über die Bildgattungen in der Malerei geäußert haben. Und dennoch sind diese Quellen für das Verständnis des Nachdenkens über die Kunst in einer Epoche höchst aufschlußreich.

Der Sammelband versteht sich als eine Anleitung, sich nicht nur mit den ausgewählten Textstellen, sondern jeweils mit den ganzen Schriften auseinanderzusetzen. Die Beschäftigung mit der Kunstdliteratur führt rasch zu der Einsicht, daß die Autoren oft voneinander abgeschrieben haben, nicht selten ohne – wie es moderner Wissenschaftsauffassung entspräche – Nachweise anzugeben. Bei der Auswahl konnte daher nicht verhindert werden, daß es in den zitierten Passagen hin und wieder um dieselbe Sache geht. Im allgemeinen wurde jedoch versucht, diejenigen Diskussionspunkte auszuwählen, die für den jeweiligen Autor charakteristisch sind. Daß dies in jedem Fall gelungen sein soll, wagen die Herausgeber kaum zu hoffen.

Bestimmte Forderungen wurden immer wieder an die Gattung herangetragen. Sie lassen sich mit unterschiedlicher Gewichtung in den hier ausgewählten Texten wiederfinden. In den Kreis dieser Aussagen gehören etwa: Der Historienmaler steht an der Spitze der Gattungshierarchie, weil er auch Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben zu beherrschen habe; ein Historienbild müsse den fruchtbaren Augenblick des Geschehens darstellen; ein Historienmaler muß – nicht nur literarisch – gebildet sein; ein Historienbild soll ein moralisches Exempel festhalten und erzieherisch wirken; es soll auch ohne Vorbildung dem Betrachter verständlich sein; der Historienmaler soll sich vom Historiker und Dichter unterscheiden (oder auch nicht). Diese und andere Gesichtspunkte sollten bei der vorliegenden Auswahl nicht jeweils wiederholt werden. Es muß an dieser Stelle aber deutlich gesagt werden, daß sich ein umfassender Eindruck der Beschäftigung des je einzelnen Autors mit der Gattung nur durch das ausführliche Studium des vollständigen Quellentextes ergeben kann. Meist ist in den Schriften über die Historienmalerei nicht nur an einer Stelle die Rede, sondern in den unterschiedlichsten Zusammenhängen. Dieser Umstand macht die Klärung des Begriffs bei den einzelnen Autoren zu einem aufwendigen und oft genug mühsamen Geschäft. Im Überblick ergibt sich der Eindruck, daß die französischen Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts die ungeordneten Bruchstücke der Meinungen in ein klärendes Lehrgebäude eingefügt haben, das im 19. Jahrhundert seinerseits in einer babylonischen Gedankenvielfalt wieder zerbrach. Insofern verliefen Theorie und Praxis der Historienmalerei durchaus parallel. Der Bogen der thematischen Reflexion über die Gattung der Historienmalerei spannt sich von den schon in den Schriften der Antike angelegten Gedanken zum Selbstverständnis des Künstlers und der Aufgabe der Künste in der

Renaissance über die vom Staat geregelte Akademiedoktrin des Barock bis hin zur Individualisierung und Autonomie der Kunssysteme in Aufklärung und 19. Jahrhundert.

Der vorliegende Band ist der erste in einer Reihe, die den klassisch-akademischen Bildgattungen – Historie, Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben – gewidmet ist. Er soll ein Angebot darstellen, die kunsttheoretische Auseinandersetzung mit der Historienmalerei von der Renaissance bis in das 19. Jahrhundert stärker zur Deutung von Kunstwerken heranzuziehen. Dabei hat sich in jedem Fall ein Resultat aus der vorliegenden Quellensammlung mit aller Deutlichkeit abgezeichnet. Ein direkter Rückschluß von der einzelnen Schriftquelle auf die zur gleichen Zeit entstandene Kunst ist kaum oder nur selten möglich. Die Geschichte der Kunst verlief nicht in unmittelbarer Abhängigkeit zur Geschichte der Kunsttheorie, aber es kam doch zu fruchtbaren Begegnungen, etwa in der Renaissance oder in der französischen Akademie unter Ludwig XIV. Oft jedoch sind zeitliche Verschiebungen oder gar gänzliche Loslösung von Kunst- und Theorieproduktion in einer Epoche zu erkennen.

Die Textsammlung entstand in zwei Lehrveranstaltungen am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Studentinnen und Studenten haben die Idee des Buches getragen und an seiner Entstehung mit Enthusiasmus als Autoren mitgewirkt. Dabei spielte der Gedanke eine entscheidende Rolle, die oft nur in seltenen Ausgaben vorliegenden und kaum zugänglichen Texte im Studium und zu weiterer Forschung in ihrer originalsprachlichen Fassung und mit begleitender Übersetzung zur Verfügung zu haben. Ergänzt ist die Textsammlung durch eine knappe Bibliographie ausgewählter Sekundärliteratur, die zur weiteren Arbeit an der Gattung Historienmalerei selbst anregen soll.

Viele Freunde, Kollegen und Mitarbeiter halfen mit Rat und Tat: Hannah Baader, Wolfgang Beyrodt, Werner Busch, Ursula Frohne, Barbara Gaechtgens, Ingeborg von Hirschhausen, Thomas Kirchner, Eberhard König, Helga von Kügelgen-Kropfinger, Simone Lücking, Norbert Miller, Ulrike Müller Hofstede, Doris Müller-Ziem, Ivan Nagel, Rudolf Preimesberger, Volker Ritter, Martin Schieder, Jutta Seeger und Gregor Stemmrich. Ihnen sei von Herzen Dank gesagt. Ohne die zuverlässige Hilfsbereitschaft von Tanja Baensch, Barbara Hentschel und Andrea Meyer wäre der Band kaum zustande gekommen. Dank gebührt auch der Gerda-Henkel-Stiftung, Düsseldorf, für die großzügige Förderung der redaktionellen Arbeit am vorliegenden Buch. Für die unermüdliche und begeisterte Anteilnahme an allen konzeptionellen und herausgeberischen Problemen und ihrer sachkundigen Lösung sind alle Autoren Uwe Fleckner herzlich verbunden.

Thomas W. Gaechtgens  
Berlin, im September 1995



**Thomas W. Gaetgens**

**Historienmalerei**

**Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung  
und ihrer Theorie**

## Der Ursprung der Gattungen

In der Geschichte der Kunst seit der Renaissance ist zu beobachten, daß sich die Künstler gleichsam verschiedenen Fächern innerhalb des weiten Bereichs der Malerei zuwandten. Man war nicht einfach Maler, vielmehr konzentrierten sich die Künstler bereits seit dem 15. Jahrhundert auf bestimmte darzustellende Gegenstände und erwarben auf diese Weise ihre besondere Qualifikation. Im Lauf der Jahrhunderte kann von einer zunehmenden Spezialisierung gesprochen werden, wobei sich fünf Disziplinen herausbildeten: *Historie, Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben*.

Diese Unterscheidung der Bildgattungen mag uns heute als eine leicht einsehbare, pragmatische Arbeitsteilung erscheinen. Mit ihr ist jedoch eine Vielzahl von kunsttheoretisch höchst komplizierten Fragen verbunden, deren Beantwortung zum Verständnis der Kunst nicht nur in den früheren Epochen notwendig ist. Zunächst muß man sich klarmachen, daß die Spezialisierung der Maler einem längeren Prozeß in der Entwicklung des kunsttheoretischen Denkens und der Sozialgeschichte der Künstler entsprach. Erst im 17. Jahrhundert scheint die Trennung der Arbeitsbereiche in der beruflichen Organisation der Künstler endgültig vollzogen, praktiziert aber wurde sie bereits früher.

Die Unterteilung der Gattungen ist jedoch für die Kunstgeschichte nicht nur ein pragmatischer Vorgang, sondern vor allem ein konzeptioneller. Denn parallel zur Arbeitsteilung entwickelte sich seit der Renaissance auch eine unterschiedliche Bewertung der künstlerischen Aufgaben. Es galt als schwieriger, einen lebenden Menschen zu malen als etwa einen Baum. Es wurde als eine größere Leistung angesehen, im Bild ein vergangenes Geschehen zu rekonstruieren, als einen Ausblick auf eine Landschaft zu schildern. Ein Gemälde, für das der Künstler Einbildungskraft und Bildung benötigte, wurde höher bewertet als ein Werk, das nur die Natur nachahmte. Die unterschiedliche Anerkennung drückte sich daher nicht nur in der entsprechend höheren Bezahlung, sondern auch in der höheren sozialen Stellung des Künstlers aus. So entstand seit der Renaissance eine Rangstufung der Bildgattungen von Stilleben und Landschaft über Genre und Porträt bis hinauf zur Historienmalerei.

## Historienmalerei und Gattungshierarchie

In der Geschichte der Bildgattungen nahm die Historienmalerei seit jeher eine besondere Stellung ein. Sie galt als die Krönung der künstlerischen Tätigkeit. Seit der italienischen Renaissance entwickelte sich eine Hierarchie der Themen, die von den Künstlern gestaltet wurden. Dem Geschichtsbild wurde innerhalb dieser Ordnung der höchste Rang zugestanden. Wird unter Historienmalerei allgemein die Darstellung von geschichtlichen Ereignissen verstanden, so schließt eine solche Definition nicht nur vergangene und der unmittelbaren Gegenwart entstammende herausragende Ereignisse ein, wie Staatsbesuche,

Friedensschlüsse oder Schlachten. Auch die religiöse Geschichte, wie sie etwa in der Bibel oder der *Legenda aurea* überliefert wird, diente den Historienmalern als Vorwurf. Obwohl heute die biblische Geschichte im strengeren Sinne nur bedingt als historisch betrachtet wird, wurde sie in früheren Epochen vor allem durch die kirchlichen Auftraggeber den geschichtlichen Tatsachen gleichgestellt. Zum Bereich der Historienmalerei gehört aber auch die Mythologie, und damit die von den antiken Schriftstellern und Dichtern dargestellten Ereignisse der Götterwelt sowie das allegorische Bild.

Für Kunstbetrachter heute ist die hierarchische Stufung der klassischen Bildgattungen nur schwer nachvollziehbar. Wir sind es gewohnt, die Bedeutung eines Kunstwerks nach der künstlerischen Besonderheit und nach seiner schöpferischen Originalität zu beurteilen. Der dargestellte Gegenstand kann uns fesseln, er erscheint uns jedoch nicht mehr als das vordringlichste Kriterium zur Beurteilung eines Kunstwerks. Diese Art der Kunstrezeption bildete sich jedoch erst ungefähr seit Beginn des 19. Jahrhunderts aus. Wenn wir heute ein Blumenstilleben von Vincent van Gogh weit höher schätzen als die Darstellung eines bedeutenden historischen Ereignisses, so ist uns eine ästhetische Wahrnehmung zur Gewohnheit geworden, die sich etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts abzuzeichnen begann und sich spätestens mit den künstlerischen Äußerungen des Impressionismus durchsetzte. Mit der Entwicklung der gegenstandslosen Kunst um 1910 war endgültig deutlich geworden, daß die seit der Renaissance bestehenden Kriterien der Wahrnehmung von Kunst kein verbindlicher Maßstab mehr sein konnten.

Die Aussagen von zwei Malern mögen diesen Umstand bestätigen. Maurice Denis, der Hauptvertreter der Nabis genannten Künstlergruppe, äußerte im Jahre 1890, daß ein Bild, bevor es ein Schlachtroß darstelle, eine Fläche mit Farben in einer Ordnung sei.<sup>1</sup> Auf ähnliche Weise drückte sich Paul Cézanne aus, wenn er in einem Gespräch mit seinem Freund Gasquet ausführte: »Für den Maler sind nur die Farben wahr. Ein Bild stellt zunächst nichts dar, soll zunächst nichts darstellen als Farben. Geschichte, Psychologie, das steckt trotzdem drin, denn die Maler sind keine Dummköpfe.«<sup>2</sup>

Eine solche Aussage wäre in einem früheren Jahrhundert nicht verstanden worden. Denn der dargestellte Gegenstand in einem Gemälde galt als das wesentliche Kriterium, das die entscheidende Botschaft des Kunstwerks vermittelte. Man muß sich immer wieder deutlich machen, daß die Werke anders gesehen wurden, als es heute der Fall ist. Will man jedoch ihre beabsichtigte Funktion und ihre vorgesehene Wirkung würdigen, dann ist es notwendig, die Rezeption der Kunst in der jeweiligen Epoche zu rekonstruieren.

Da Kunstwerke zunächst von ihrem Gegenstand her beurteilt wurden, lag es nahe, sie nach ihrer Bedeutung zu ordnen. Diese Ordnung entsprach dem Wertesystem, das eine Gesellschaft bestimmte. Ein Apfel oder ein Baum konnten als Gegenstände nicht denselben Rang beanspruchen, wie die Darstellung einer Märtyrerszene oder das ideale Abbild der Jungfrau Maria. Die Geschichte der Historienmalerei wurde durch diesen Umstand entscheidend geprägt. Es war jedoch keineswegs so, daß diese Auffassung seit einem bestimmbar Zeitpunkt unvorbereitet gültig gewesen wäre. Vielmehr entfaltete sie sich

seit der Frührenaissance in gewichtigen Schritten, um nach immer stärker sich zur Geltung bringenden kritischen Stimmen im Laufe des 19. Jahrhunderts ihre Bedeutung zu verlieren. Die in diesem Bande versammelten Schriftquellen belegen diesen Prozeß und geben uns gleichzeitig einen Einblick in die Entstehungszusammenhänge des kunsttheoretischen Denkens und der künstlerischen Produktion im Bereich der Historienmalerei.

## Die Rhetorik der Historie in der italienischen Kunst

Der Beginn des kunsttheoretischen Nachdenkens über die Historienmalerei läßt sich in der frühen Neuzeit recht genau datieren. In Leon Battista Albertis Traktat über die Malerei von 1436 finden sich die ersten folgenreichen Äußerungen über die Bedeutung der *historia*. Dieser Begriff ist noch keineswegs in unserem Sinne als *das Historienbild* gefestigt, sondern meint nicht viel mehr als den erzählerischen Zusammenhang in einer bildlichen Darstellung.<sup>3</sup> Alberti betonte jedoch bereits, daß der Maler von Historien ein Wissen benötige, das ihn aus dem Handwerkerstand heraushebt. Die gemalte *historia*, für die sowohl geschichtliche wie literarische Bildung gefordert wurde, stellte für den Humanisten, Architekten und Kunsttheoretiker Alberti die bedeutendste künstlerische Leistung dar. Der Autor deutete damit also bereits eine Rangordnung der Bildthemen an, wie sie sich im Laufe der nächsten Generationen ausprägen sollte.

Alberti begründete die herausragende Bedeutung der Historie in der Kunst mit Hilfe der antiken Rhetorik und der Lehre von den Affekten.<sup>4</sup> Die dargestellten Szenen seien, wenn es der Künstler so einrichte, in der Lage, beim Betrachter eine der Handlung entsprechende Wirkung auszulösen. Die Malerei von Historien erschien somit nicht nur als Abbild von Wirklichkeit, sondern vielmehr als eine auf den Betrachter hin ausgerichtete Gestaltung. Alberti erörterte allerdings noch nicht, auf welche Weise die Historienmalerei vom Rezipienten aufgenommen werden soll. Mit Nachdruck wurden von ihm jedoch bereits Begriffe eingeführt, die ein Historienbild ausmachen. Es komme darin sowohl auf die *invenzione* und die *composicione*, wie auf die *circonscriptione*, die *copia*, die *varietà* und das *ricevere di lumi* an. Obwohl Alberti noch kein zusammenhängendes System aller Bildgattungen entwarf, wurden von ihm bereits die Grundlagen einer neuzeitlichen Wirkungsästhetik formuliert. Der Gegenstand eines Kunstwerks erforderte nach dieser Vorstellung eine adäquate Ausdrucksweise, die den Betrachter entsprechend beeindrucken soll.

Bei Alberti ist noch nicht explizit von einer ethischen Zielsetzung der Historienmalerei die Rede. Insofern formulierte er in seinem Malereitratat nur die Voraussetzungen für eine Rangordnung der Gattungen. Die auf ihn folgenden Generationen von Künstlern und Kunsttheoretikern sollte dieses Grundproblem der Kunstgeschichte nachhaltig beschäftigen.



## Der Paragone der mimetischen Künste

Leonardo da Vincis kunsttheoretische Äußerungen nehmen in der Gattungsgeschichte der *historia* eine Sonderstellung ein, da sein Denken die Malerei als Ganzes in der Hierarchie der *artes liberales* betraf. Um die Wissenschaftlichkeit der Malerei zu erweisen, gründete er sie auf mathematische Prinzipien und grenzte sie im sogenannten *paragone* gegen die anderen mimetischen Künste ab. Nicht auf die Binnendifferenzierung in Gattungen, sondern auf den einheitlichen Charakter der Malerei konzentrierte sich seine Argumentation. Leonardos Bestimmung der Malerei als Ganzes stützte sich dabei auf die bereits von Alberti hervorgehobenen wesentlichen Gesichtspunkte: Darstellung von Körperlichkeit auf der Fläche (*rilievo*) und überzeugende psychologische Gestaltung der Figur, die durch Gestik, Mimik und Haltung die Empfindungen ablesbar werden läßt (*concetto della mente*). Doch in einem Grundgedanken setzte sich Leonardo deutlich von Alberti ab: Nicht die humanistische Bildung, sondern mathematische Kenntnisse, Naturstudium und das Beobachten der Wirklichkeit bestimmen allein die Ausbildung des Malers, deren Ziel ein in Theorie und Praxis erfahrener Künstler ist.<sup>5</sup>

Der gute Maler kopiert nicht geschickt die Natur, er erschafft bewußt nach dem Vorbild der Wirklichkeit, in Kenntnis aller visuellen Gesetze, ein rhythmisch-harmonisch komponiertes Gemälde, dessen Qualität sich im Anschauen offenbart. Der Betrachter soll selbst emotional ins Bildgeschehen hineingezogen werden. Nicht nur in der dramatischen Beschreibung eines Sturmes zu Wasser und zu Lande veranschaulichte Leonardo, daß auch Naturgewalten als Handelnde darstellbar waren. Auch in den Zeichnungen zum selben Thema ist deren unbändiges Wirken Gegenstand des Studiums, das Grauen, das den Betrachter befällt, der Beleg für ihr Gelingen (Windsor Castle, The Royal Collection).

Leonardos theoretischer Beitrag zur Gattung der Historienmalerei wird durch den seiner Gemälde bei weitem übertroffen, nicht zuletzt wegen der lückenhaften Überlieferung seiner kunsttheoretischen Gedanken bis zur Erstveröffentlichung des vollständigen *Trattato della pittura* im Jahre 1817. Den größten Anteil hatte Leonardos unvollendetes und heute zerstörtes Gemälde der Anghiari-Schlacht, das er im großen Ratssaal des Palazzo Vecchio für die Florentiner Signoria schuf. Darin wußte Leonardo auf eindringliche Weise den engen Zusammenhang von innerer und äußerer Bewegung, von Leidenschaft und Gestik anschaulich zu machen. Er vermochte es, in seiner Komposition ausgewählter Figuren ferner den heldenhaften Einsatz für die patriotische Sache auf dramatische Weise zum Ausdruck zu bringen.

Die Erinnerung an bedeutende Ereignisse und der Vorbildcharakter für die nachfolgenden Generationen waren mithin bereits in der italienischen Renaissance fest etablierte Aufgaben der Bildgattung der Historie. Bereits die Zeitgenossen haben Leonardos Werk in diesem Sinne bewundert. Giorgio Vasari brachte die Übereinstimmung von Inhalt und Form in seiner Beschreibung des Gemäldes mit den folgenden Sätzen auf den Punkt: »Er zeichnete darin einen Trupp Reiter, die um eine Fahne kämpfen, und dies Werk wurde als



meisterhaft anerkannt, wegen der bewundernswerten Überlegung, mit welcher Leonardo diese stürmische Szene ordnete. Wut, Zorn und Rachsucht erkennt man in den Menschen nicht minder wie in den Pferden [...].«<sup>6</sup>

Angesichts Leonardos sollte Vasari später betonen, daß ein Künstler, wenn er über die reine Naturnachahmung hinausgelangen möchte, von einem *disegno interno* oder einem *concetto* auszugehen habe. Diese in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts zentralen Begriffe beschreiben Fähigkeiten des Künstlers, die ihn als einen Gelehrten kennzeichnen.<sup>7</sup> Wenn Leonardo selbst auch noch keine genaue Definition der Historienmalerei bot, so läßt sich doch aus seinen Überlegungen eine Themenbewertung erschließen, auf der die spätere Gattungshierarchie beruhen sollte.

## Der Maler als Gelehrter

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurde in der Kunsttheorie Italiens immer deutlicher ausgesprochen, daß der Maler Bildung erwerben müsse, wenn er Historien zu gestalten beabsichtige.<sup>8</sup> Diese Forderung stand im Zusammenhang mit dem Paragone zwischen Malerei und Dichtung. Im Streit um den Rang der Künste, wie er auch in Ludovico Dolces 1557 erschienenem *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* im Zentrum stand, konnten die Dichter die Erfindungskraft der Poesie als Argument anführen, um ihre größere Bedeutung zu belegen. Diesem Anspruch wurde nun mit dem Hinweis begegnet, daß auch der Maler entweder selbst gebildet sein oder sich beraten lassen müsse, um *historie* oder *favole* zu malen. Diese Gelehrsamkeit sei vor allem deswegen erforderlich, weil die *convenevolezza* gewahrt, jede Unangemessenheit vermieden werden müsse.<sup>9</sup> Die Kostüme, so die Forderung des zu jener Zeit bereits ausgeprägten historischen Bewußtseins, sollten dem dargestellten Gegenstand entsprechen. Dolce folgte Alberti und Leonardo und betonte, daß die Historien die Seelen der Betrachter bewegen sollen. Diese Wirkung sei aber nur möglich, wenn es dem Künstler gelingt, durch die Gesten und Stellungen der Figuren eine der Handlung entsprechende Ausdruckskraft zu verleihen.

Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts blieben die kunsttheoretischen Aussagen zur Historienmalerei unsystematisch. Während die Maler in großem Umfang sowohl profane wie religiöse Historien schufen, beschäftigten sich die Kunsttheoretiker nur mit einzelnen Aspekten der Gattung. Im Zentrum der Diskussion stand die Feststellung, daß Historien nur von gebildeten Künstlern geschaffen werden können. Dieser sozialgeschichtliche Aspekt stand seit der Mitte des 16. Jahrhunderts weniger zur Diskussion, vermutlich da er mittlerweile als allgemein anerkannt gelten konnte. Übereinstimmung herrschte auch darüber, daß Historienbilder eine erzieherische Wirkung ausüben sollten. Aus diesem Grunde mußte der Maler sein Werk nach bestimmten Prinzipien und einem *concetto* planen. Die Inhalte selbst blieben noch ziemlich unbestimmt, und sowohl die religiösen und profanen als auch die mythologischen Szenen, ja, auch die Allegorien gehörten nach den Angaben der Auto-

ren zum Arbeitsbereich der Historienmaler. Deutlich abgesetzt wurde der Historienmaler vom Porträisten, da sich dieser allein auf die Nachahmung der Natur beschränke. Eine Hierarchie in der Bewertung der einzelnen Gattungen war der italienischen Renaissance somit nicht unbekannt.

## Die katholische Reform des Historienbildes

Eine genaue Definition der Historienmalerei scheint auch nach der Mitte des 16. Jahrhunderts noch nicht bestanden zu haben, zumindest lassen sich unterschiedliche Auffassungen über ihre Aufgaben beobachten. Während bis zur Hochrenaissance die verschiedenen Wirkungsweisen des Entwurfs und der Ausführung in der künstlerischen Gestaltung entdeckt und auch diskutiert wurden, setzte um die Mitte des Jahrhunderts eine kritische Phase der Auseinandersetzung um die praktizierte Historienmalerei ein. Den entscheidenden Anlaß zu Reformen boten die protestantischen Bilderstürme, die ganz allgemein die Frage nach der Funktion und Wirkung sowohl der religiösen wie der profanen Historie aufwarfen. Die Autoren wandten sich gegen diejenigen Phänomene in der zeitgenössischen Malerei, die ihnen als Mißstände erschienen. Immer deutlicher wurde gefordert, daß Regeln aufgestellt werden sollten, um die Freiheit der künstlerischen Produktion einzuschränken. Die Forderung nach einer Systematisierung des Kunstbetriebs und der Kunsttheorie entsprang somit aus der Unzufriedenheit gegenüber der Gegenwartskunst.

Bereits in seinem ersten Traktat, dem *Trattato de la emulazione che il demonio ha fatto a Dio, ne l'adorazione, ne sacrifici, et ne le altre cose appartenenti alla divinità* (Venedig 1563) befaßte sich der Kirchenmann Andrea Gilio mit der Rolle von Kult- und Andachtsbildern. Nachdem Erasmus von Rotterdam die Verehrung von Heiligenbildern als heidnisch angeklagt hatte, suchte Gilio die Kirche vor falsch verstandener Glaubensinbrunst zu verteidigen. Gilio widmete seinen, im Jahre 1564 erschienenen zweiten Traktat offenbar aus diesem Grunde dem Versuch, eine Klärung herbeizuführen, wie bereits der Titel aussagt: *Degli errori de' pittori circa l'istorie*. Gilio richtete sich gegen die Mißstände in der Malerei und hoffte darauf, daß Regeln aufgestellt würden. Der Autor wandte sich gegen bestimmte Freiheiten in der Malerei, wie sie den Manierismus kennzeichneten. Als Kleriker klagte er die Forderung an die Maler ein, »traslatore, che porti l'istoria da una lingua in un'altra« zu sein. Gilio betonte, daß nur eine klar lesbare, dem Thema angemessene und wahrhaftige Darstellung die entsprechende Wirkung beim Betrachter auslösen könne. Hierbei ging es ihm besonders um religiöse Themen, die zu malen Verantwortung bedeutete, da sie als *cose vere* zur Andacht bewegen, zur Nachahmung ermahnen und zur Reue einladen sollen. Der Autor wandte sich gegen jegliche idealisierende Darstellung und empfahl die expressiven Motive herauszustellen, da sie gerade aufgrund der Tatsache, daß sie grausam sind, den Gläubigen zu bewegen vermögen.<sup>10</sup>

Gilios Unterscheidung des *pittore poetico*, des *pittore istorico* und des *pittore misto*

belegt, daß in dieser Epoche bereits eine Klassifizierung nach Bildthemen geläufig war. Er unternahm es auch, die unterschiedlichen Anforderungen, die die Gegenstände stellten, zu definieren, wobei er den Künstlern, die sich mit religiösen Themen beschäftigten, den Vorzug gab. Bei dieser Rangordnung spielte sein Wahrheitsbegriff eine entscheidende Rolle. Als Geistlicher in der Epoche der Gegenreformation lebend, gestand er den mythologischen Themen als literarischen Erfindungen keinen Wahrheitsgehalt zu, ließ sie aber als anmutige Darstellungen gelten. Nach seiner Vorstellung muß allerdings die religiöse Malerei als die bedeutendste Aufgabe des Malers angesehen werden. In ausführlichen Beschreibungen, etwa von Michelangelos Fresken der Sixtinischen Kapelle, suchte er dem Leser herausragende Beispiele der von ihm geschätzten Historienmalerei vorzuführen.

Gilios Schrift vermittelt ferner mit großer Ausführlichkeit, welche verschiedenen Wirkungen der Maler durch sein Kunstwerk auszulösen vermag. Der Historienmaler beherrscht demnach ein breites Spektrum von Ausdrucksformen, das von angenehmer bis zu grausamer Wirkung beim Betrachter reicht. Gilios Vorstellungen über religiöse Malerei sollten in der Schrift von Gabriele Paleotti wenige Jahrzehnte später aufgegriffen werden.

In Giorgio Vasaris berühmten Viten, 1550 in erster, 1568 in erweiterter Auflage erschienen, lassen vor allem die Einleitungen Rückschlüsse auf seine Vorstellungen von Historienmalerei zu. Er bezog zwar nicht unmittelbar Stellung zur Diskussion über diese Bildgattung; es wird aber deutlich, daß sie für den Maler die größte Herausforderung darstellte und daher auch höher zu bewerten sei als etwa die Porträtmalerei. Eine Sichtung der Äußerungen zur Historienmalerei, wie sie von ihm an verschiedenen Stellen angesprochenen wurden, macht deutlich, daß die herausragende Fähigkeit des Künstlers, die *invenzione*, nach Vasari nur bei Werken dieser Gattung zur Geltung kommen kann. Im übrigen waren für ihn die bereits seit mehreren Generationen diskutierten kunsttheoretischen Vorstellungen, wie die des *disegno*, der *convenevolezza*, der *varietà*, der *copia* und der seit Alberti aus der Rhetorik in die Kunstdiskussion übertragenen Affektenlehre feststehende Prinzipien der Malerei von Historien. Bei seiner Behandlung der Geschichtsmalerei läßt sich zudem bemerken, daß er neben den oben genannten Prinzipien vom Maler auch eine ästhetische Wirkung erwartete, die er als *grazia* benannte. Neben der moralischen Ausstrahlung, die er vornehmlich als die Aufgabe der religiösen Sujets ansah, wurde mit dieser Forderung ein neues Kunstempfinden spürbar, das die Eigenwertigkeit des Künstlerischen in einer Epoche betonte, in der Kunst noch allgemein als Naturnachahmung aufgefaßt wurde.

Gegen die künstlerische Freiheit trat jedoch der Bischof von Bologna, Gabriele Paleotti, auf geradezu kämpferische Weise an. Als Kirchenmann zog er die Konsequenzen aus den Beschlüssen des Konzils von Trient, an denen er selbst mitgewirkt hatte. Während sich Carlo Borromeo in seiner Schrift *Instructiones Fabricae* mehr der Architektur zuwandte, widmete sich Paleotti in seinem zahlreiche Beispiele und direkte Anweisungen enthaltenden Traktat der Erneuerung der Malerei im Dienste des Katholizismus.<sup>11</sup> Als Antwort auf

den Bildersturm in den protestantischen Ländern war in Trient entschieden worden, daß die christlichen Darstellungen selbst nicht angebetet werden dürfen, sie aber sehr wohl Mittel zur Andacht sein könnten. Paleottis Schrift, die sich so gut wie ausschließlich mit der religiösen Malerei beschäftigt, wandte sich einerseits gegen den Bildersturm, verwarf andererseits aber auch alle sinnlichen Verführungen durch Malerei. Die Kunst sollte vollkommen in den Dienst der Kirche treten und der Predigt im Gottesdienst entsprechen. Paleotti konnte daher die Fähigkeit des Künstlers der *invenzione* nicht anerkennen, sondern setzte die *verità* als den höchsten künstlerischen Maßstab ein. Von der *storia* darf nicht durch schmückendes Beiwerk abgelenkt werden. Der Maler soll die Szene klar und leicht verständlich komponieren, um dem Betrachter die Vorbildlichkeit der dargestellten Handlung vor Augen zu führen.

Der Autor beließ es in seinem Traktat nicht bei allgemeinen Anspielungen, sondern nannte bestimmte Bildthemen, die nicht seinen Vorstellungen entsprachen. Die *verità* als oberste Richtschnur führte ihn etwa dazu, alle genreartigen Ausschmückungen bei Andachtsbildern zu verwerfen. Wenn Christus als Kind mit dem Johannesknaben spielt oder Joseph auf der Flucht aus Ägypten Früchte pflückt, erschienen ihm diese Motive dekorative Ablenkungen von den darzustellenden religiösen Handlungen.<sup>12</sup>

Paleotti betonte die Macht des Bildes. Da es jedermann unmittelbar zugänglich sei, ist es dem gesprochenen und geschriebenen Wort, das Bildung voraussetze, überlegen. Gemälde, so der Autor, richteten sich auf die Emotionen, seien in der Lage, eine physische und moralische Wirkung hervorzurufen. Aus diesem Grunde müsse der Maler, so hatte bereits Gilio gefordert, aus christlicher Verantwortung handeln und an die Bildinhalte, die er erschafft, selbst glauben. Vor allem sei jegliche Verführung durch ausschmückende Details oder Kunstfertigkeit des Teufels. Paleotti unterschied deutlich zwischen dem Maler als Künstler, den er der Verführung der Kunst ausgesetzt sah, und seinem Idealbild eines christlichen Malers. Ursprünglich hatte Paleotti in seinem Werk auch einige Kapitel der profanen Malerei widmen wollen. Diese sind aber nicht erschienen. Da er jedoch dringend davor warnte, Kunst als Vergnügen zuzulassen, kann erschlossen werden, in welchem Sinne er die profane Malerei behandelt hätte. Sehr kritisch äußerte er sich auch über die Porträtmalerei, da die Auftraggeber durch diese Werke zu oft Bescheidenheit vermissen ließen.

Der Kirchenfürst bezog auch gegenüber der antiken Kunst und ihrem durch die Künstler der Renaissance als vorbildlich angesehenen Formenkanon eine kritische Position. Er wandte sich gegen den Kult der Antike und verwarf desgleichen die mythologischen Sujets. Selbst wenn sie allegorisch zu deuten seien, so könnten sie doch nur von wenigen verstanden werden. Der Heilige Gregor, führt Paleotti an, habe einem Bischof geraten, sich von Schriften über Jupiter fernzuhalten, da das Volk nicht Christus und Jupiter gleichzeitig anbeten könne.<sup>13</sup>

Paleotti hat das Historienbild im Sinne der gegenreformatorischen Kirchenpolitik als die vornehmste Aufgabe des Künstlers definiert und damit eine Rangordnung der Bildgat-



tungen zum Ausdruck gebracht, ohne sie direkt anzusprechen. Auf die Entwicklung der Malerei in Bologna sollte sein Traktat einen nicht unerheblichen Einfluß ausüben. Seiner Strenge und Systematik wegen ist Paleottis Schrift nicht zu Unrecht ein Katechismus für Maler genannt worden.<sup>14</sup> Sein Werk stellte, wenn auch mit der Ausrichtung auf die religiöse Kunst, einen entscheidenden Schritt hin zu einer Systematisierung der Bildgattung dar. Sie sollte erst in der französischen Akademie des 17. Jahrhunderts mit vergleichbarer Klarheit, wenn auch mit anderen Inhalten, in ein Regelsystem überführt werden.

Die gegenreformatorische Kunsttheorie von Gilio und Paleotti sollte auch die Dialoge von Raffaello Borghini bestimmen, die unter dem Titel *Il Riposo* im Jahre 1584 erschienen. Der Autor sparte nicht an Kritik bestimmter Bilder, bei denen er den Malern vorwarf, sie hätten sich zu große Freiheiten in der *invenzione* erlaubt. Vasaris *Auferstehung Christi* (Florenz, Sta. Maria Novella) etwa prangerte Borghini als schlechtes Beispiel eines religiösen Historienbildes an, da der Maler die Apostel der Szene zugeordnet habe, obwohl sie bei dem Ereignis nicht gegenwärtig waren. Die *invenzione* oder künstlerische Einbildungskraft darf, nach den Vorstellungen des Autors, die Glaubwürdigkeit und die Texttreue der biblischen Überlieferung nicht in Frage stellen. Borghini ließ in seiner Schrift den Künstlern nur wenig Freiheit zu eigenen Erfindungen. Zwar unterschied er zwischen der *invenzione* des Dichters oder Schriftstellers und der des Malers, der einen literarischen Vorwurf darstellt, so daß der Begriff der *invenzione* damit gleichsam zweigeteilt wurde; der Maler bleibt aber für den Kunsttheoretiker an das Vorbild des Textes gebunden. Frei entfalten kann er sich nur dann, wenn keine genauen Vorgaben einzuhalten sind. Als lobenswertes Beispiel führte er Künstler wie Alessandro Allori und Santo di Tito an und hob besonders Michelangelos *Schlacht von Cascina* hervor. In den Dialogen Borghinis, der wahrscheinlich ein Geistlicher war, herrschen die religiösen gegenüber den humanistischen Argumenten vor.<sup>15</sup>

## Neoplatonismus und Manierismus

Eine Erweiterung der Vorstellung der Historienmalerei vollzog sich in den Schriften von Giovanni Paolo Lomazzo. Der in jungen Jahren erblindete Maler, Autor von zwei Kunsttraktaten, wurde von Erwin Panofsky als Hauptwortführer einer neoplatonisch orientierten Kunstmetaphysik bezeichnet.<sup>16</sup> Die Kunst war für ihn eine Sprache von Symbolen, die für transzendente astrologische und kosmologische Aussagen stehen. Die Bildgattungen werden in seinen Schriften nur am Rande erwähnt. Ihm ging es vielmehr in Anlehnung an Marsilio Ficino um die Frage, was ein Bild sei. In seiner manieristischen Kunstmetaphysik ist die sichtbare Welt nur das Abbild einer unsichtbaren spirituellen und höheren Wirklichkeit. Lomazzos Traktate sind auf der einen Seite kunstphilosophische Schriften, enthalten aber auf der anderen Seite auch Regeln über die perspektivische Darstellung, die Wieder-

gabe des Lichts und den Einsatz der Farben.<sup>17</sup> Der didaktische Aspekt hängt möglicherweise mit seiner Tätigkeit an der Accademia di San Luca in Rom in den Jahren 1593 bis 1594 zusammen.

Alle künstlerischen Darstellungen sind Produkte eines begnadeten gottähnlichen, schöpferischen Menschen. Kunst erscheint damit über alle handwerkliche Tätigkeit erhaben als eine geistige Leistung, die der Entschlüsselung bedarf. Aus diesem Grunde beschränkte sich Lomazzo bei der Behandlung von Historiendarstellungen nicht auf geschichtliche, religiöse, mythologische und literarische Szenen. In seiner Unterscheidung von *principali istorie* und *meno principali istorie* schloß er bei letzteren auch groteske und genreartige Szenen mit ein. Dadurch setzte er sich von den gegenreformatorischen Kunsttheoretikern deutlich ab. Für Lomazzos Kunstverständnis ist jedoch wesentlich, daß einerseits Historien nicht nur Abbild der vorgestellten Wirklichkeit, sondern Gleichnis für eine höhere Realität sind. Andererseits läßt sich aus seinen kunsttheoretischen Ausführungen eine hohe soziale Stellung des Künstlers ablesen, da er als Schöpfer »überirdischer Intelligenzen« in einer priesterähnlichen Funktion aufzufassen sei.<sup>18</sup>

Wie die Schriften von Lomazzo ist auch Federico Zuccaros Traktat der manieristischen Kunsttheorie zuzurechnen. Zuccaro teilte seine im Jahre 1607 erschienene Schrift *Idea de' scultori, pittori et architetti* in zwei Teile, die dem *disegno interno* und dem *disegno esterno* gewidmet sind.<sup>19</sup> Seine ebenfalls kunstphilosophische wie kunsttheoretische Abhandlung versucht die Frage zu beantworten, wie überhaupt Bilder entstehen und welcher Art sie sind. Während im Zentrum des ersten Abschnitts ausgeführt wird, daß die *idea interno* als *forma spirituale* die Urbilder enthält, stellte der Verfasser im zweiten Teil des Buches dar, wie der Künstler in einem Schöpfungsakt die *idea esterno*, das Kunstwerk, verwirklicht.

Auch Zuccaro ging auf die Historienmalerei nicht detailliert ein. Der Maler und Gründer der Accademia di San Luca in Rom hob durch den von ihm beschriebenen Schöpfungsprozeß den Künstler als einen in der Gesellschaft herausragenden, begnadeten, genialen, vom Handwerkerstand längst weit entfernten Schaffenden hervor. Es versteht sich von selbst, daß Zuccaro diesen Schöpfungsprozeß nur in Historien realisiert sah, und nicht etwa in Gemälden, in denen das bloße Abbild der Natur wiedergegeben wird.

## Die Entwicklung der italienischen Kunsttheorie

Die italienische Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts ist ein Spiegel der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit der Frage, was ein Bild sei. Der Bildgegenstand spielt dabei eine große Rolle, ohne daß dieser Umstand immer explizit ausgesprochen wurde. Während im Quattrocento Alberti von den *istorie* nur aussagt, daß sie einen erzählerischen Zusammenhang festhalten und die Figuren den inneren Ausdruck durch die Bewegungen wiedergeben müßten, wandeln sich zum Ende des 16. Jahrhunderts die Traktate zu breit

angelegten kunsttheoretischen Lehrgebäuden. In ihnen ist zwar auch von den Bildinhalten die Rede, es war aber längst zur Regel geworden, daß ein Maler gebildet sein und die Alte Geschichte, die christlichen Lehren und die Mythologie beherrschen müsse. Die Entwicklung der Kunsttheorie entsprach dem sozialen Aufstieg des Künstlers vom Handwerkerstand zu einer geradezu auserwählten, einzigartigen Stellung innerhalb der Gesellschaft. Der Künstler war, in Anlehnung an neoplatonische Vorstellungen, zu einem Schöpfer geworden, der durch seine Begabung und sein Können eine innere Idee durch Kunst zum Ausdruck zu bringen vermochte.

In der Gegenreformation seit der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden die Aufgaben des Malers von den Kunsttheoretikern noch genauer gefaßt. Sie sollten der Vermittlung der reinen Lehre des Katholizismus dienen. Malerei sollte eine Art Predigt in Bildern sein, wie es die *Biblia pauperum* im Mittelalter gewesen war. Der Historienmaler sollte nach dieser Forderung weitgehend in den Dienst der Kirche und der Vergegenwärtigung ihrer Glaubensinhalte treten.<sup>20</sup>

Am Ende des 16. Jahrhunderts, in einer Epoche, in der die ersten Gründungen der Akademien vorgenommen wurden, bildete sich noch keine festgefügte Akademielehre aus, die die Malerei in verbindliche Regeln gefaßt hätte. Solche Regeln müssen aber im Kunstbetrieb bereits bestanden haben, wenn sie auch noch nicht als Lehranweisungen formuliert wurden. Jedenfalls läßt sich aus den Traktaten des späten 16. Jahrhunderts erschließen, daß die soziale Stellung des Künstlers in Italien mittlerweile gefestigt und anerkannt war. In diesem Prozeß spielten die Bildgegenstände eine entscheidende Rolle. Denn, so wurde deutlich ausgesprochen, nur der gebildete Künstler sei in der Lage, Werke zu schaffen, die mit Hilfe der Affektenlehre den Betrachter beeindrucken können. Gerade für die religiöse Malerei stellte diese Wirkung aber eine entscheidende Forderung dar.

Eine Gattungsuntergliederung unternahm die italienische Kunsttheorie der Renaissance und des Manierismus dabei nur indirekt. Sie betonte die Rolle der Historienmalerei, indem sie die Gattungen von Landschaftsmalerei, Genre oder gar Stilleben in ihren theoretischen Reflexionen weitgehend unberücksichtigt ließ. Diese Gattungen erschienen als Nebenprodukte und waren auch in der Malerei selbst noch nicht als selbständige Fächer ausgebildet.

## **Die französischen Kunsttheoretiker und das Vorbild Italiens**

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde Frankreich zum Zentrum der Kunsttheorie, allerdings, so muß gerechterweise gesagt werden, auf der Grundlage der bereits in Italien geführten Kunstdebatte. Die Gründung der *Academie Royale de peinture et de sculpture* im Jahre 1648 in Paris bedeutete einen entscheidenden Einschnitt. Zwar gingen dieser Institution vergleichbare Gründungen in Bologna, Florenz und Rom voraus, doch blieben sie von lokaler Auswirkung. Die von Charles Le Brun betriebene und von Colbert

in der Folge durchgesetzte Einrichtung war jedoch von Anfang an mit der höchsten staatlichen Protektion ausgezeichnet. Die der Akademie angehörenden Künstler konnten mit Privilegien und einer allgemeinen gesellschaftlichen Anerkennung rechnen und wurden so aus dem Handwerkerstand herausgehoben.<sup>21</sup> Natürlich war auch früher schon die Malerei nicht als rein handwerkliche Tätigkeit betrachtet worden. Seit Alberti hatten Künstler und Kunstgelehrte in ausführlichen und komplexen theoretischen Traktaten die schöpferische Arbeit als ein geistiges Werk zu erklären gewußt. Mit der französischen Akademie jedoch wurden diese Bestrebungen durch staatliche Anerkennung sanktioniert, der intellektuelle Anteil an der künstlerischen Tätigkeit ein für allemal festgeschrieben.

Die Kunstdiskussion im *Grand Siècle* begann nicht ohne wichtige Vorstufen. Die Maler waren mit den Traktaten der italienischen Schriftsteller von Alberti bis Bellori vertraut. Insbesondere Belloris ausführliche Bildbeschreibungen, in denen er vor allem die Werke Domenichinos als mustergültige Historien behandelte, waren in Frankreich bekannt. Die wesentlichen Darstellungsmittel eines Historiengemäldes, vor allem die Berücksichtigung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, sowie die Affektlehre, stellte er ausführlich an Beispielen dar. Für die späteren *Conférences* an der *Académie Royale* bedeuteten seine Bildbeschreibungen eine wichtige Vorstufe.<sup>22</sup> Ferner waren die antiken Quellen, die in der italienischen Renaissance und noch bei Bellori eine so bedeutende Rolle gespielt hatten, selbstverständlich bekannt. Einige französische Kunsttheoretiker, die in engem Kontakt zu den Künstlern ihrer Zeit standen, hatten die Diskussion über die akademische Doktrin, wie sie in der *Académie Royale* behandelt werden sollte, durch Traktate vorbereitet. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts boten so besonders die Schriften von vier Autoren die Grundlage für die weitere Auseinandersetzung: Franciscus Junius, Roland Fréart de Chambray, Charles-Alphonse Du Fresnoy und vor allem Nicolas Poussin.

Der Maler Nicolas Poussin, der bedeutendste *pictor doctus* der Epoche, muß selbst als Kunsttheoretiker bezeichnet werden, wenn auch die von ihm niedergeschriebenen Äußerungen eng an Schriften früherer Autoren gebunden waren. In der besonderen Auswahl und der bewußten Zusammenstellung oft wörtlicher Zitate brachte Poussin in einigen Briefen seine Vorstellungen von künstlerischer Praxis und Theorie zum Ausdruck. Poussins kunsttheoretische Äußerungen, die außer in Briefen in der schriftlichen Überlieferung von Freunden und Bekannten, wie Bellori, Fréart de Chambray, Chantelou oder Félibien, allgemein verbreitet wurden, waren von großem Einfluß und bildeten oft den Ausgangspunkt gelehrter Gespräche.

Im Zentrum der Poussinschen Kunsttheorie stand seine Modustheorie. Sie ist in einem Brief an Paul Fréart de Chantelou vom 24. November 1647 niedergelegt und wirkte nachhaltig auf die Kunstanschauung des 17. Jahrhunderts. In der neueren kunsthistorischen Forschung wird bezweifelt, ob Poussins Theorien direkt auf seine Werke angewendet werden können. Auch ist seit längerer Zeit bekannt, daß der Maler seine Aussagen zum Teil wörtlich der Schrift eines italienischen Musiktheoretikers entlehnt hat.



Worum also ging es Poussin in seinem Brief? Fréart de Chantelou, Sammler und Freund Poussins, hatte sich in einem vorausgehenden Brief an den Maler darüber verwundert gezeigt, daß ein an einen anderen Sammler geliefertes Gemälde von größerer Qualität sei als das ihm gesandte. Es erschien ihm ungerecht, daß der Maler nicht ihrer langjährigen Freundschaft entsprechend gehandelt und ihm ein scheinbar weniger wertvolles Werk übermittelt hatte. Poussin antwortete darauf aus Rom in einem längeren Schreiben und belehrte den Sammler, wie Kunstwerke aufgenommen und gedeutet werden müßten. Sie seien auf verschiedene Art – Poussin benutzte den Begriff *mode* – gemalt, was nicht mit unterschiedlicher Qualität verwechselt werden dürfe. Um den jeweils eigentümlichen Ausdruck, der den Themen der Bilder entspreche, zu erläutern, griff der Maler auf die Theorie der antiken Tonarten zurück. Dem venezianischen Musiktheoretiker Gioseffo Zarlino folgend, unterschied er etwa zwischen dem Dorischen oder Lydischen, dem Phrygischen oder Jonischen als unterschiedlichen Ausdrucksarten.<sup>23</sup>

Poussins Moduslehre ist ein Gedankengebäude, das nur bedingt in seinen Werken eine Entsprechung fand. Es ist eine unlösbare Aufgabe, seine Gemälde nach den antiken Tonarten in bestimmte Ausdrucks Kategorien aufteilen zu wollen. Hin und wieder gab Poussin Hinweise, daß er an eine bestimmte Tonart bei einem Thema dachte. So schrieb er an Chantelou, er hoffe vor Ablauf eines Jahres ein Bild im phrygischen Modus zu malen, wozu schreckliche Kriegsszenen besonders geeignet seien. Eine überzeugende Ordnung seiner Gemälde nach dieser Moduslehre erweist sich jedoch als unmöglich.<sup>24</sup>

Wichtiger scheint es denn auch zu sein, den Modusbrief als einen Anstoß aufzufassen, über bestimmte theoretische Grundlagen der Historienmalerei nachzudenken. In der Geschichte der Kunsttheorie stellte dieser Brief eine neue Differenzierung des Verhältnisses von Bildgegenstand und jeweils gewählter Komposition dar. Poussin verfeinerte so die frühere Kunstdiskussion, bei der die Nachahmung der Natur als die wesentliche künstlerische Tätigkeit angesehen wurde. Er leugnete diese Aufgabe nicht, präziserte aber durch seine aus der Musikästhetik der Epoche übernommenen Gedanken, daß letztlich nur der auf den Betrachter hin ausgerichtete Ausdruck die beabsichtigte Wirkung eines Historienbildes ausmachen könne. Dieser Modus wiederum, so Poussin an Chantelou, wird vom Bildthema bestimmt: »Voyez vous pas bien que c'est la nature du sujet qui est cause de cet effet, et votre disposition [...]«<sup>25</sup> In den späteren *Conférences* der Akademie wurde auf den Modusbrief hin und wieder angespielt, und die Frage, wie der Künstler durch seine Komposition dem Sinngehalt seines Themas zu entsprechen habe, wurde häufig aufgegriffen und von unterschiedlichen Standpunkten aus erörtert.

Von der Moduslehre ist bei Roland Fréart de Chambray nicht die Rede. Sein Traktat über die *Idée de la perfection de la peinture*, im Jahre 1662 erschienen, folgte weiterhin den antiken Schriften über die Poetik und den italienischen kunsttheoretischen Traktaten. Daß die Malerei eine stumme Dichtkunst und die Poesie eine sprechende Malerei sei, betonte der Autor schon in seiner Einleitung. Er folgte auch der italienischen Kunsttheorie, wenn

er ausführte, daß die *invention* die wichtigste Begabung des Malers sei und nicht erlernt werden könne. Fréart de Chambray bezeichnete sie als »le Genie d'historier«. Sie sei eine geistige Fähigkeit, durch die allein der Maler dem Kunstwerk eine bedeutende Ausstrahlung geben könne.<sup>26</sup>

Fréart de Chambray hatte im Jahre 1651 eine französische Übersetzung des Kunstrakts von Leonardo herausgebracht. Das Manuskript war ihm von Poussin übergeben worden, der ihm auch einige Zeichnungen zur Illustration lieferte. Die Erfindungsgabe, als die herausragendste Eigenschaft, war bereits in der italienischen Kunsttheorie als Vorstellung fest verankert und fand sich schon in Leonardos Äußerungen zur Malerei. Auch Fréarts nachhaltige Betonung, die Künstler sollten dem antiken Vorbild folgen, war längst ein feststehender Topos. Durch die Lektüre der Schriften des Franciscus Junius, aber auch durch die Anregungen, die von Nicolas Poussin und seinen Werken ausgingen, erhielt die Forderung jedoch einmal mehr ihre Aktualität.

Fréarts Traktat bietet in einem zweiten Teil, der einzelnen Künstlern gewidmet ist, ausführliche kritische Passagen über das Werk von Michelangelo. Während er Raffaels Gemälde lobt, wirft er dem *Jüngsten Gericht* Michelangelos vor, der Maler habe sich zu große Freiheiten gegenüber dem Evangelium erlaubt und das Thema mit fremdartigen Motiven gefüllt: »[...] il s'y rencontre tant de choses extravagantes, et directement contraires à la vérité de l'Evangile«.<sup>27</sup> Michelangelo verstoße mithin gegen die vier wichtigsten Regeln, durch die die Historienmalerei gekennzeichnet sei. Man müsse sich, erstens, um die wahre Wiedergabe bemühen; zweitens, den Ort der Darstellung berücksichtigen; drittens, keine unsittlichen Entblößungen darstellen, und viertens, die Gegenstände auf eine großartige und edle Weise wiedergeben. Die Kritik an Michelangelo ist keineswegs originell, findet sie sich doch schon fast ein Jahrhundert früher in den Schriften Gilijs oder Paleottis.

Fréart würdigte unter den zeitgenössischen Malern die Werke Domenichinos, besonders aber die Gemälde Poussins. In der Serie der *Sakramente*, so Fréart, sei der Maler dem Vorbild der antiken Kunst und den Werken Raffaels auf bewundernswerte Weise gefolgt. Poussins Werke wurden durch den Traktat selbst zu Vorbildern erklärt, ein Umstand, der kurz darauf in der *Académie Royale de peinture et de sculpture* folgenreich werden sollte.

Neben den Gemälden und den theoretischen Werken von Poussin kann das in lateinischer Sprache abgefaßte Lehrgedicht von Charles-Alphonse Du Fresnoy als eine Schrift bezeichnet werden, in der die kunsttheoretischen Grundlagen der Akademiethorie der ersten Jahrzehnte enthalten sind. Auch Du Fresnoy, der selbst zu den Gegnern der Pariser Akademie gehörte, verbrachte längere Zeit in Italien und suchte in seinem Werk *De arte graphica* in Anlehnung an Horaz die Malerei als Kunst von der Dichtung zu unterscheiden. Dieses schon in früheren kunsttheoretischen Schriften seit der Renaissance abgehandelte Thema erhielt jedoch kurz nach der Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich insofern eine neue Aktualität, als es die bekannten Theorien zur Zeit der Akademiegründung nochmals zusammenfaßte. Daß die Parallelität von Dichtung und Malerei, die als Schwester-

künste bezeichnet wurden, immer wieder hervorgehoben wurde, läßt sich auch aus dem Umstand erklären, daß die Literatur bereits einige Jahre zuvor ihre akademischen Weihen erhalten hatte, so daß die Gleichwertigkeit der Bildenden Kunst mit der Poesie durch die Gründung der Akademie im Jahre 1648 auch äußerlich sichtbar dokumentiert werden sollte. Die Theoretiker verwiesen daher nicht ohne Grund auf diesen bereits seit der Antike diskutierten und durch den Staat sanktionierten Zusammenhang.

Was das Lehrgedicht Du Fresnoys anbelangt, so sollte noch ein Jahrhundert später der Comte de Caylus darüber urteilen, daß die nachfolgenden Theorien nur Ausgestaltungen dessen seien, was bereits in *De arte graphica* richtig angelegt gewesen sei.<sup>28</sup> Das in Hexametern geschriebene Gedicht erschien erst posthum 1667 und wurde von Roger de Piles herausgegeben, der bald darauf auch eine französische Übersetzung nebst Kommentar veröffentlichte, die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts mehrere Auflagen erlebte.

Auch Du Fresnoy stützte sich wesentlich auf die italienischen Kunsttheorien des 16. Jahrhunderts und verleugnete nicht seine Lektüre des Werkes von Franciscus Junius.<sup>29</sup> Er faßte die Diskussionen über die Ähnlichkeit und die Unterschiede von Malerei und Dichtkunst nochmals zusammen. Mit dem berühmten Ausspruch »ut pictura poesis erit« beginnt das Lehrgedicht, und der Autor übernahm einige Zeilen später das seit der Antike bekannte Diktum über die beiden Schwestern, die Malerei und die Poesie, von denen diese eine sprechende Malerei und jene eine stumme Poesie sei.<sup>30</sup> Über die Historienmalerei ist nicht als eigener Gattung die Rede. Du Fresnoy behandelte in den drei Hauptabschnitten die grundlegenden Aufgaben, die der Maler zu bedenken habe: *inventio*, *graphis* und *coloris*, oder, wie es in der französischen Ausgabe heißt, *invention*, *dessin* und *couleur*. Ohne eine klare Gattungsunterscheidung vorzunehmen, wird aber dem Leser deutlich gemacht, daß die Rede allein von der Historienmalerei ist. Reine Landschaft oder gar Stilleben werden als Bildthemen gar nicht erst in den Blick genommen.

Waren die Schriften von Du Fresnoy und Fréart de Chambray noch entscheidend von der italienischen Kunsttheorie abhängig, so wurde mit der besonderen Herausstellung des Werks von Nicolas Poussin jedoch bereits ein Thema angeschlagen, das in den nächsten Jahren in Paris noch weitere Aktualität gewinnen sollte. Die Historienmalerei galt auch für diese beiden Autoren als die einzig nennenswerte künstlerische Leistung. Die Reformen, die Colbert seit 1662 in der Akademie durchsetzte, sollten hier einen entscheidenden Schritt weitergehen. Die noch relativ unbestimmten und blassen Äußerungen der Theoretiker galt es zu einem verständlichen Lehrgebäude auszuformulieren; Regeln mußten aufgestellt werden, denen die Maler in ihrer künstlerischen Praxis folgen konnten. Dieser Aufgabe widmeten sich die Mitglieder der Akademie in den seit 1663 stattfindenden *Conférences*.

## Die »Conférences« der Académie Royale

Die Akademie stellte sowohl von ihren Statuten, wie auch von ihren Aktivitäten her sofort unter Beweis, daß es sich um eine Einrichtung handelte, die einer wissenschaftlichen Sozietät gleichkam. In regelmäßig stattfindenden Sitzungen wurde aber erst seit 1663 über die Kunst, ihre Aufgabe und ihre Form diskutiert. Die sogenannten *Conférences*, die in den von André Félibien veröffentlichten Protokollen für das Jahr 1667 überliefert sind, bieten den Beleg für eine institutionalisierte Diskussion, die die Regeln für die gegenwärtige und zukünftige Kunstproduktion festlegen sollte.

Die Akademie übernahm organisatorische und auch konzeptionelle Aufgaben vor allem in vier Bereichen. Erstens verhalf sie den Mitgliedern, wie erwähnt, zu einem neuen beruflichen Status. Die Mitglieder definierten, zweitens, die Regeln, nach denen Kunst geschaffen werden sollte. Drittens dienten diese als Grundlage für die Lehre, nach der der Nachwuchs ausgebildet wurde. Und zuletzt konnte sich die Regierung auf die Institution zur Beantwortung von kunstpolitischen Fragen stützen und sich an ihre Mitglieder wenden, wenn es öffentliche Aufträge zu erfüllen galt. Diese verschiedenen Arbeitsbereiche waren natürlich miteinander verbunden und bedingten sich gegenseitig. Sie erforderten einen steten Prozeß der inhaltlichen Auseinandersetzung über Kunstfragen und deren praktische Konsequenzen. Die Diskussion über die akademische Lehre wurde ergänzt durch Beratungen über Ausstellungen, Kunstpreise und Berufsfragen, sowie über die Förderung anderer Institutionen, wie die in Italien gegründete *Académie de France à Rome*, in der ausgewählte Kunststudenten als Stipendiaten des Königs ihre Ausbildung fortsetzen konnten.

In unserem Zusammenhang ist vornehmlich die Historienmalerei von Interesse, die in den *Conférences* im Zentrum der Diskussion stand. Die Mitglieder der Akademie waren vornehmlich Historienmaler, eine Tatsache, die schon für sich kennzeichnend ist, entsprach sie doch der kunsttheoretischen und kunstpolitischen Vorstellung von der Hierarchie der Bildgattungen. Die Zusammensetzung der Akademie, auch dies eine vielsagende Tatsache, sollte sich erst im 18. Jahrhundert ändern, im absolutistischen Staat Ludwigs XIV. jedoch wurde die Hierarchie der Gattungen eine ideologische Doktrin mit deutlichen sozialen Konsequenzen.

Was ein Historienbild ausmacht, läßt sich aus den Diskussionen der *Conférences* ableiten. Seit 1667 protokollierte André Félibien, als Sekretär der *Académie Royale*, die Vorträge und anschließenden Gespräche der Akademiemitglieder. Diese Mitschriften wurden in mehreren Auflagen immer wieder neu ediert und galten bis in das 18. Jahrhundert hinein als methodische Grundlage der Kunstdoktrin. Die Vorträge bestanden meist in der ausführlichen Analyse eines Gemäldes oder einer Skulptur, mit deren Qualitäten oder Mängeln sich die Professoren durchaus kontrovers auseinandersetzten. Bereits die Wahl der besprochenen Gemälde bedeutete selbstverständlich ein Programm. Charles Le Brun, der Direktor der Akademie, der auf die Abfolge der Vorträge Einfluß nahm, selbst einige

Vorträge hielt und sich intensiv an der Diskussion beteiligte, konnte durch die ausgewählten Gemälde bereits die anzustrebende künstlerische Richtung bestimmen. Mit der Antike und der italienischen Renaissance, mit Künstlern wie Raffael und Poussin war der stilistische Rahmen gesetzt, der auch die kunsttheoretische und ästhetische Orientierung der Regeln bestimmen sollte. Das Ausbildungsprogramm sollte auf die durch diese Modelle gesetzten Maßstäbe hin ausgerichtet werden.

Die Historienmaler der Akademie diskutierten ausschließlich über Historiengemälde. Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben galten als weniger bedeutende Bildgattungen, die keinen intellektuellen Disput erforderlich machten. Félibien berichtete, daß sich seit 1667 die Professoren an jedem ersten Samstag des Monats im Sitzungssaal der Akademie oder in der Bildersammlung des Königs im Louvre trafen. Vor dem Original wurden dann die kunsttheoretischen und maltechnischen Fragen gemeinsam erörtert.<sup>31</sup>

Die Bedeutung der *Conférences* lag vor allem in ihrer programmatischen Wirkung. Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Kunstpraxis gingen in den Jahren der Auseinandersetzung um die akademische Lehre im Grand Siècle eine bisher nicht anzutreffende Verbindung ein. Zu diesem Einvernehmen konnte es nur kommen, da der Staat eine zentralisierte Ordnung der Dinge forderte und diese gleichzeitig zu schützen gewährleisten wollte. Äußeres Zeichen war der Umstand, daß der Minister selbst das Protektorat der Akademie in Stellvertretung des Königs übernahm. Colbert erhielt im Jahre 1663 als Surintendant des Bâtiments du Roi das Amt des Vice-Protecteur. Er erschien persönlich zu einigen Sitzungen und beteiligte sich sogar an den Diskussionen. Die Ergebnisse der Auseinandersetzungen erhielten auf diese Weise eine Gültigkeit, die den im juristischen Bereich erlassenen Gesetzen gleichrangig war. Der Staat war nur an Kunstwerken interessiert, die der Politik im weitesten Sinne zu dienen vermochten. Dieser Umstand bedeutete, daß die Historienmalerei absolute Priorität in der Kunstförderung besaß und in den *Conférences* der Akademie im Mittelpunkt stand. Im übrigen widmeten sich die Diskussionsteilnehmer in ihrer künstlerischen Arbeit ohnehin fast ausschließlich diesem Themenbereich.<sup>32</sup> Galt die Historienmalerei als die einzige Bildgattung, die auf die Sitten Einfluß zu nehmen imstande war, so mußte sie aus diesem Grunde protegirt und auch kontrolliert werden. Von erheblicher Bedeutung war dabei die Überlegung der staatlichen Verwaltung, daß die Maler die Taten des Königs zu heroisieren vermochten. Die Akademie und ihre Mitglieder wurden auf diese Weise Teil der politischen Propaganda.<sup>33</sup>

Die Vorträge und Diskussionen, die 1667 abgehalten wurden, sind von André Félibien veröffentlicht worden und stellen die wohl bedeutendste Quelle der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts dar. Aus seinem Bericht ergibt sich, daß zunächst der Vortragende eine ausführliche Bildbeschreibung des Gemäldes vorstellte. Das Gemälde befand sich immer im Saal, so daß am Original alle Angaben überprüft werden konnten. Dann folgte eine Erörterung des Themas, wobei auf die Art, wie die Handlung umgesetzt worden war, besonderer Wert gelegt wurde. Meist ergaben sich bereits bei diesen Fragen Diskussionspunkte, die von den Mitgliedern der Akademie, manchmal nicht ohne Schärfe, behandelt wurden.



Fragen der Lichtverteilung oder der Farbgebung wurden ebenfalls, allerdings meist nicht in großer Ausführlichkeit besprochen.

Die *Conférences* sollten dazu führen, Regeln (*préceptes*) für die Anfertigung von Kunstwerken aufzustellen. In der Veröffentlichung von Félibien werden meist am Ende der jeweiligen Sitzungen diese Regeln nochmals zusammengefaßt, womit sie gleichsam als sanktioniert gelten konnten. Von Colbert selbst erfuhren die Mitglieder der Akademie nach der Besichtigung der Wettbewerbsbeiträge von Akademieschülern, daß es in den Wissenschaften und den Künsten zwei Arten der Ausbildung gebe, die Anwendung der Regeln und die Beachtung der Vorbilder. Die eine fördere den Verstand (*entendement*), die andere die Einbildungskraft (*imagination*), die in der Kunst von besonderer Bedeutung sei.<sup>34</sup> Immer wieder wird auf andere Künste, wie die Dichtkunst oder die Musik, hingewiesen, die bereits über solche Regeln verfügten. Um daher die Ausbildung der Maler auf eine richtige Grundlage zu stellen, sei es endlich nötig, ihnen die Werke der gelehrtesten Maler zu zeigen und sie in öffentlichen Vorlesungen über die Vorzüge der Bilder aufzuklären.<sup>35</sup>

Das Regelwerk der Akademie kann so aus den verschiedenen Vorlesungen, wie Félibien sie niedergeschrieben hat, zusammengestellt werden. Sind die Begriffe, über die verhandelt wurde, aus der italienischen Kunsttheorie bereits bekannt, so werden sie jetzt mit großer Ausführlichkeit an Beispielen besprochen. An Raffaels *Heiligem Michael* wurde von Charles Le Brun dargestellt, wie sich der Ausdruck aus der vorbildlichen Zeichnung entwickelt, während die Maler bei der *Grablegung Christi* von Tizian nach einem Vortrag von Philippe de Champaigne feststellten, daß diesem Künstler nur eine hervorragende Farbgebung zugestanden werden könne. Die Probleme der Farbgebung wurden also in der Akademiedoktrin dem Studium der Linie gegenüber als zweitrangig angesehen. Der alte Gegensatz zwischen der Kunstauffassung in Florenz und Venedig wirkte mithin nach und wurde zugunsten der Florentiner entschieden. Die dritte Vorlesung des Bildhauers van Opstal über die antike Skulpturengruppe des *Laokoon mit seinen Söhnen* setzte die Behandlung der Zeichnung und der Bedeutung des Umrisses fort. Allerdings wurde sie mit einem anderen Schwerpunkt geführt, nämlich der Abhängigkeit des Ausdrucks von der Linienführung. In der Diskussion über die *Heilige Familie* von Raffael wurde von Pierre Mignard erneut der Gegensatz von Raffael und Tizian zur Sprache gebracht und die Entscheidung über die Vorbildlichkeit zugunsten des Ersteren gefällt. An dem Gemälde mit den *Jüngern in Emmaus* von Veronese machte Jean Nocret deutlich, daß an dem Künstler die Leichtigkeit der Bilderfindung und die Farbgebung zu loben sei, daß ihm jedoch das Verständnis für die notwendige Bibeltreue abgehe.

Von besonderer Bedeutung waren die Vorträge und Diskussionen über die Gemälde Poussins, über die *Mannalese*, die *Blindenheilung*, *Eliezer und Rebecca am Brunnen*, die *Sintflut* und die *Bekehrung des Paulus*. Schon die Tatsache, daß so viele Werke von diesem Maler besprochen wurden, belegt die einzigartige Wertschätzung, die seiner Kunst zugemessen wurde. Seine Malerei galt den Akademikern, jedenfalls bis in die 1670er Jahre hinein, als die Summe der künstlerischen Möglichkeiten. Die Wahl der Themen und

ihre Komposition, die Berücksichtigung von Zeit, Ort und Handlung, die Zeichnung und Farbgebung machten in den Augen der gelehrten Maler seine Werke zu den richtungweisenden Vorbildern, die den Schülern der Akademie empfohlen werden sollten.

In der Einleitung seiner Veröffentlichung der Protokolle faßte Félibien die Bedeutung der Bildgattung Historienmalerei nochmals zusammen und begründete ausführlich ihren besonderen Rang. Der Autor betonte, daß sich die Künstler, die sich mit schwierigeren Bildgegenständen beschäftigen, höher eingestuft werden müssen, als solche, die nur niedrigere Themen behandeln. Die Rangordnung der Natur, nach der tote Gegenstände von geringerem Wert seien als lebendige, und vor allem die Tatsache, daß der Mensch das Abbild Gottes sei, bestimmen nach Félibien die Hierarchie der Gattungen: »[...] comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres.«<sup>36</sup> Die Gattungshierarchie ist damit eindeutig formuliert. Sie sollte in der Akademie in Frankreich bis ins 19. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit behalten.

Félibien führte weiter aus, daß zwischen Theorie und Praxis der Malerei, »le raisonnement ou la théorie« und »la main ou la pratique«, zu unterscheiden sei. Die zunächst selbstverständlich klingende Aussage wurde jedoch dahingehend begründet, daß der Historienmaler eben beide Bereiche zu beherrschen habe. Zu den theoretischen Kenntnissen gehören Kenntnisse über das Thema, Geschichte oder Mythologie, dann *le Costume*, der im französischen verwendete Begriff für die *convenevolezza*. Zur praktischen Ausführung gehören die Komposition, die Zeichnung und die Farbe. Wie in den *Conférences* ausgeführt, habe der Maler darauf zu achten, daß seine Geschichte die Einheit von Zeit, Ort und Handlung wahre, daß bei vielfigurigen Darstellungen nicht von dem Hauptgeschehen abgelenkt werde und die einzelnen Bewegungen und der Ausdruck der Figuren auf das Thema bezogen seien. Die Historienmalerei wurde somit als eine geistige und eine praktische Tätigkeit definiert, die den Künstler unter der Protektion des Staates zu einem in der Gesellschaft anerkannten, herausragenden Bürger macht.

Grundsätzlich sei die Kunst der Historienmalerei lehrbar und erlernbar, wenn der Künstler die entsprechenden Begabungen mitbringt und ein intensives Studium verfolgt hat. Die Entstehung eines Historienbildes setzt jedoch zunächst einen geistigen Prozeß voraus. Die Beschäftigung mit dem historischen Vorwurf löst eine Vorstellung vom Aufbau der darzustellenden Gegenstände aus, dessen praktische Verwirklichung den letzten Schritt im Schaffensprozeß darstellt. In jedem Fall erfordert die Malerei, aber nur die der Historie, einen Regelkanon, der die methodischen Grundlagen dieser Kunst bereithält. Das Malen eines Historienbildes erscheint so bei Félibien als ein wissenschaftlicher oder ein den Wissenschaften zumindest verwandter Schaffensprozeß.

## Die Verteidigung der Farbe durch Roger de Piles

Mit Roger de Piles wird allgemein der Streit um die Vorherrschaft der Farbe gegenüber der Linie verbunden. Der bereits in kunsttheoretischen Traktaten des 16. Jahrhunderts diskutierte Gegensatz der Kunstauffassung in Venedig auf der einen, in Florenz und Rom auf der anderen Seite fand seine Fortsetzung im Streit zwischen Poussinisten und Rubenisten am Ende des 17. Jahrhunderts. Die Kontroverse trat im Anschluß einer *Conférence* in der *Académie Royale* zutage, in der Philippe de Champaigne ein Gemälde Tizians behandelt hatte. An dem Vorwurf, der venezianische Künstler beherrsche zwar die Farbgebung, es mangle ihm jedoch an der Fähigkeit des Zeichnens, entzündete sich die Auseinandersetzung.

Roger de Piles gilt als konsequenter Vertreter der Rubenisten. Sie traten den Poussinisten entgegen, deren auf den Vorrang der Zeichnung gerichtete Kunst doktrin die Akademie in den ersten Jahren beherrscht hatte. Die venezianische Malerei, insbesondere von Veronese und Tizian, sowie die Malerei von Rubens weise in der Farbgebung Qualitäten auf, die genauso hoch zu bewerten seien wie die Zeichnung in den Werken Poussins. Die ausschließliche Orientierung an Raphael und Poussin, und damit die Doktrin der Linie, wurde also in Frage gestellt.

Roger de Piles konnte sich als Sammler und *connoisseur* durch längere Aufenthalte in Italien und in den Niederlanden in diplomatischen Diensten eine für die Zeit ungewöhnliche Kennerschaft der Malerei verschaffen. Aus diesem Grunde wurde er als Berater für Sammler und Kunsthändler geschätzt und war von nicht unerheblichem Einfluß. In seinen wichtigsten und populären Schriften, dem im Jahre 1699 erschienenen *Abrégé de la vie des peintres* und dem *Cours de peinture par principes* aus dem Jahr 1708 wandte er sich nicht zuletzt an den *amateur*, den Liebhaber der Kunst, und weniger an den Fachmann selbst. Seine Schriften dienten weit mehr der Popularisierung der Kunsttheorie und Kunstpraxis, als daß sie originelle neue Einsichten in theoretische Probleme leisteten. Als Kommentator des Lehrgedichts von Du Fresnoy hatte er sich bereits Mitte der 1660er Jahre intensiv mit dessen italienischen Quellen auseinandergesetzt. De Piles' Schriften griffen auf die Kunstdiskussion Italiens zurück und erweiterten sie nur in wenigen Punkten.<sup>37</sup>

Auch für Roger de Piles blieb die Historienmalerei die bedeutendste Bildgattung. Allderdings wies er in einem Punkt bereits auf ein neues Kunstverständnis des 18. Jahrhunderts voraus. Dem *Abrégé de la vie des peintres* stellte er eine Einleitung voran, die er »L'Idée du peintre parfait« betitelte. In diesem ersten Teil seines Buches widmete er einen Abschnitt dem Thema, ob der Historienmaler in seinem Bild die historische Treue des dargestellten Gegenstandes zu berücksichtigen habe: »Si la fidélité de l'Histoire est de l'Essence de la Peinture.«<sup>38</sup>

De Piles hält in seinen Ausführungen an der in der Theorie festverankerten *convenevolezza* als Richtschnur für einen Historienmaler fest. Aber er stellt doch die Ausschließlichkeit dieser Forderung in Frage. Daß sich ein Künstler um die treue Darstellung



eines Ereignisses zu bemühen habe, ist in seinen Augen anzustreben; allerdings, so fährt er fort, könne man von diesem Gesichtspunkt nicht seine Zustimmung oder Ablehnung eines Gemäldes abhängig machen. Die »fidélité dans l'histoire« sei eine »bien-séance«; sie sei mithin eine Tugend, dem Gegenstand angemessen, in gewisser Weise sogar unverzichtbar, dennoch sei Malerei mehr als bloße Geschichtsschreibung.

Daß sich Malerei nicht in der möglichst korrekten Wiedergabe des Bildgegenstandes erschöpft, sondern Kunst ist, war an sich keine neue Einsicht. Diesem Umstand ein ganzes Kapitel zu widmen, war jedoch insofern originell, als de Piles mit diesem Hinweis eine den Diskussionen in der Akademie gegenüber gegensätzliche Position vertrat. Er verteidigte eine deutlich liberalere Einstellung, die dem Maler größere Freiheit in der Wahl seiner Mittel zugestand. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß seine Meinung letztlich der Verteidigung der Rubenisten diene. Den Venezianern und Rubens waren immer wieder Unkorrektheiten in der Darstellung historischer Ereignisse vorgeworfen worden. An dem gelehrten Poussin, so die akademische Lehrmeinung, müsse man sich ein Beispiel nehmen. Nicht ohne Grund verteidigt de Piles daher in dem anschließenden Kapitel seines Buches, »Des Idées imparfaites de la Peinture«, die venezianischen Maler Tizian, Giorgione und Veronese. Die meisten Menschen beurteilten die Malerei vor allem nach der *invention*, der Erfindungs- und Einbildungskraft des Malers. Die Venezianer hielten sich aber stärker an die Natur und ihre Erscheinung, die sie im Bilde wiederzugeben versuchten.

De Piles gelang es noch nicht, den engen kunsttheoretischen Rahmen, der die Malerei zwischen die Vorstellungen von *invention* und *imitation* stellte, durch ein neues Wahrnehmungsempfinden aufzubrechen. Er suchte gleichsam die Verteidigung der Koloristen mit dem alten Wertesystem vorzunehmen. Da Malerei als Nachahmung der Natur anzusehen sei, dürfe der Anteil der Farbe gegenüber dem der Erfindungsgabe nicht vernachlässigt werden. Roger de Piles' Schriften, die im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung fanden, trugen jedoch nicht unerheblich dazu bei, die strenge und auf die Vorbilder Raffael und Poussin hin ausgerichtete Akademiedoktrin in Frage zu stellen, und seine liberale Auffassung war für die Kunstkenner der Epoche nach dem *Grand Siècle* von großer didaktischer Wirkung. De Piles stand über Jahrzehnte in heftigem Widerstreit mit den offiziellen Doktrinen der Akademie, wie sie Félibien in seinen Schriften und in den *Conférences* überliefert hat. Den vor allem seit Vasari als zentral herausgestellten Begriff des *disegno*, der den Künstler aus dem Handwerkerstand heraushob, suchte de Piles zu relativieren. Für ihn konnte die Malerei nur nach der vom Künstler hervorgebrachten Wirkung, den *effets*, beurteilt werden. Die Hierarchie der Bildgattungen, wie sie von Félibien formuliert worden war, hatte für ihn weniger Gewicht, da sie nur vom Bildgegenstand her bestimmt wurde. De Piles betonte vielmehr, daß es auch in Landschaften und Stillleben Schönheiten zu entdecken gebe. Ziel der Malerei sei daher, einen künstlerischen Gesamteindruck zu schaffen, den er »le Tout-ensemble« nannte, und der vom Thema prinzipiell unabhängig sei. Um die gewünschte Harmonie des Bildes zu erreichen, müsse sich der Maler vor allem um das *clair-obscur* und das *coloris* bemühen.<sup>39</sup>

Die Modernität der Schriften von de Piles bestand darin, daß die Malerei nach den Kriterien ihrer Wahrnehmung und nicht nach den Regeln bestimmt werden sollte, die das Sujet eines Bildes zu fordern schien. Letztlich wurde durch de Piles auf diese Weise die moralisch-didaktische Lehre der Akademie in Frage gestellt und der Weg zu einer individuellen ästhetischen Betrachtung von Kunst aufgewiesen. Die Geschichte der französischen Malerei nach dem *Grand Siècle*, in der das didaktische Konzept Le Bruns keine herausragende Rolle mehr spielte, belegt, daß de Piles' Vorstellungen der allgemeinen Kunstentwicklung entsprachen. Der Autor selbst wurde zum *conseiller honoraire amateur* der *Académie Royale* ernannt, und mit den Werken seines Freundes Charles de la Fosse, der im Jahre 1699 Direktor dieser Institution wurde, sowie einer jüngeren Generation von Malern sollte eine den Regeln gegenüber freiere malerische Auffassung die französische Kunst des frühen 18. Jahrhunderts bestimmen. Auch ist es nur aufgrund dieser Voraussetzungen erklärbar, daß sich die Akademie darauf einlassen konnte, Watteau im Jahre 1717 als *peintre des fêtes champêtres* außerhalb der geläufigen Gattungsnomenklatur aufzunehmen.

## Das Historienbild und der Betrachter

Die neue ästhetische Erfahrung, die Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter, die de Piles herausgestellt hatte, sollte in der Kunsttheorie weitreichende Folgen haben. In Frankreich war vor allem die 1719 erschienene Schrift *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* von Jean-Baptiste Du Bos von großem Einfluß. In seinen Ausführungen ging es dem Autor unter anderem darum, zu zeigen, wie ein Kunstwerk vom Betrachter aufgenommen wird. Im Rückgriff auf den traditionellen Vergleich zwischen Dichtkunst und Malerei suchte der Autor die Besonderheit der Wirkungsweise der einzelnen Gattungen hervorzuheben. Die Kenntnis der Schriften Richardsons spielte für die Aussagen von Du Bos aller Wahrscheinlichkeit nach eine besondere Rolle.

So modern der methodische Ansatz von Du Bos auch war, er vermochte sich dennoch nicht von der klassischen Akademiedoktrin zu lösen. Insofern griff er im Vergleich zu De Piles' Beurteilung der Kunstwerke auf frühere Positionen zurück. Wenn er auch mit größerer Genauigkeit versuchte, die Bildwirkung beim Betrachter zu beschreiben, so sah er sie doch im Wesentlichen ausgelöst vom Bildgegenstand selbst. Du Bos argumentierte nicht aus der Perspektive einer Kennerschaft der Malerei, wie es noch de Piles getan hatte. Du Bos war Diplomat, Schriftsteller und Gelehrter. Sein Umgang mit Kunst war derjenige eines *amateurs*, eines Liebhabers, den Musik und Theater im übrigen noch mehr faszinierten als die Bildenden Künste. Seine Schrift war daher weniger für das Fachpublikum bestimmt, und seine Grundsätze beruhten auf den Gesprächen über Kunst und Kunsttheorie, wie sie in den Salons der Gebildeten geführt wurden.

Auch die Gattungshierarchie stellte Du Bos' Wirkungsästhetik nicht in Frage. Wirk-

lich angerührt werden die Betrachter nach seiner Auffassung nur von den großen Themen, den heroisch-historischen oder den religiösen. Diese Darstellungen müssen im übrigen leicht verständlich sein und sich unmittelbar einprägen. Allegorien und verschlüsselte Aussagen lehnte er ab. Menschliche Leidenschaften können so nur in der Historienmalerei und im Drama ihren angemessenen Ausdruck finden.

Wenn der Autor auch die traditionelle Doktrin nicht umstürzen wollte, so finden sich in seinem Buch doch ausführliche Analysen, mit denen Du Bos in der Geschichte der Kunsttheorie Neuland betrat. Immer wieder stellte er heraus, daß ein Gemälde nur durch die Art der Darstellung seine Wirkung erreiche. Du Bos unterschied zwischen Gefallen (*plaire*) und Anrührung oder Anteilnahme (*toucher*): »L'art de la Peinture est si difficile«, schrieb er, »il nous attaque par un sens, dont l'empire sur notre ame est si grand, qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente [...]«. <sup>40</sup> Mit dem Ausdruck »charmes de l'exécution« ist jedoch eine Wahrnehmung angesprochen, die sich auf Bilder bezieht, die keine tiefer greifende moralische Aussage bewirken soll. Der traditionellen Einschätzung folgend sprach der Schriftsteller in seinen *Réflexions* von einer geschickten Nachahmung der Natur, die uns zu bezaubern vermöge, aber letztlich ein niederes Genre bleibe. Allein die Historienmalerei könne, von genialen und gebildeten, über den Handwerkerstand herausgehobenen Künstlern geschaffen, die Menschen in ihren tieferen Empfindungen bewegen und zu sittlichem Verhalten anregen.

Der entscheidende Wandel gegenüber dem 17. Jahrhundert bestand in der Entdeckung des Gefühls. Im Kunsturteil Félibiens richtete sich das Werk an den Verstand (*raison*). Dieser Auffassung setzte Du Bos eine Wahrnehmungstheorie entgegen, die dem Gefühl (*sentiment*) des Betrachters die Wirkung des Kunstwerks zuschreibt. Der grundlegend neue Maßstab des Kunsturteils führte, wie Albert Dresdner dargestellt hat, zu einer Neubewertung des gebildeten und empfindenden Laienpublikums als der obersten Kunstinstanz. <sup>41</sup>

Die Rezeption des Betrachters im ästhetischen Prozeß herausgestellt zu haben, war Du Bos' besonderes Verdienst. Er veranschaulichte seine Ansicht jedoch nicht an den herausragenden Werken seiner eigenen Gegenwart. La Fosse und Watteau etwa wurden von ihm nicht erwähnt. Er reagierte auch nicht als ein Kunstkritiker, der etwa das Genie Watteaus erkannt oder die Vorliebe seiner Zeitgenossen für Porträts oder Genregemälde gewürdigt hätte. Poussin und Le Brun bedeuteten ihm mehr als die zeitgenössische Rezeption der venezianischen Malerei und der Kunst von Rubens. Er verurteilte daher auch die Einschätzung der Malerei von Veronese in *De Piles' Balance des peintres*, wenn er schrieb: »[...] les Italiens mêmes tomberont d'accord que Paul Véronèse n'est nullement comparable dans la poésie de la peinture au Poussin.« <sup>42</sup> Veronese warf er vor, wie an seiner Kunst bereits von den Zeitgenossen kritisiert, daß er etwa in seiner *Hochzeit zu Kana* durch ausschmückende Details von der Schilderung des wesentlichen Geschehens ablenke und dadurch das Gemälde die entscheidende Wirkung auf den Betrachter verfehle: »Personne n'en est touché autant qu'il le faudrait.« <sup>43</sup>

Du Bos' Untersuchung zielte – ganz im Sinne der Tradition der kunsttheoretischen

Traktate seit der Renaissance – auf eine systematische Darstellung der Eigenschaften der Künste. Seine Leistung und seine nachhaltige Wirkung lag in dem Versuch, wie er sagte, »l'origine du plaisir que nous font les vers et les tableaux« zu erklären.<sup>44</sup> Auch die Beurteilung der Historienmalerei ist von diesem neuen Bewußtsein für die Wahrnehmung betroffen, die er als »la rationalisation du sensible« bezeichnet hatte.<sup>45</sup>

## Kunsttheorie ohne Akademie – Historienmalerei in Holland

Lange Zeit hatte das Vorurteil bestanden, die Niederlande hätten in Umfang und Qualität nur eine unbedeutende Historienmalerei geschaffen. Dieser Standpunkt ist mittlerweile längst überwunden. Er war ein Ergebnis der Entdeckung des Realismus im 19. Jahrhundert. Formale, stilistische Kriterien und die Identifikation des Bürgertums mit der holländischen Bürgerkultur des *Gouden Eeuw* verursachten dieses Mißverständnis, das seit den Schriften des Kritikers Thoré-Bürger bis in die wissenschaftlichen Arbeiten des 20. Jahrhunderts hineinreichte.<sup>46</sup> Durch verschiedene Ausstellungen, die zum Teil ausschließlich der Historienmalerei gewidmet waren, konnte das einseitige Kunsturteil über die Rolle der Bildgattung in den Niederlanden revidiert werden.<sup>47</sup>

Auch die kunsttheoretischen Schriften belegen, daß sich die Niederländer sehr ausführlich mit den Darstellungsproblemen der verschiedenen Gattungen beschäftigten. Die Autoren waren mit der italienischen, seit dem späteren 17. Jahrhundert auch mit der französischen Kunstliteratur vertraut und übernahmen häufig deren Gedankengut. In Karel van Manders 1604 erschienenem *Schilder-Boeck* läßt sich noch kein präzises Konzept über die Gattungen ablesen. Für ihn verkörperten *beelden* und *historien*, die er in einem Atem nennt, den Gipfel künstlerischer Vollkommenheit. Allen anderen Gattungen gemeinsam wies er einen niedrigeren Rang zu, und er empfahl sie den Künstlern, die die geforderte *volcomenheyt* nicht erreichten oder erreichen wollten.

Ihn beschäftigten darüber hinaus das Verhältnis des Naturvorbildes zu seiner künstlerischen Wiedergabe. Das auch in Italien diskutierte Problem, daß zwar der Natur oder einer literarischen Vorlage zu folgen sei, der Maler aber in der Komposition eine bestimmte Ordnung zu berücksichtigen habe, wurde von ihm an verschiedenen Stellen ausführlich behandelt. Die Nähe zur Literatur – insbesondere zur Dramentheorie – bleibt durchgängig erhalten. Van Mander griff das in der früheren Kunsttheorie bereits geläufige Thema auf, wie der Maler die Lesbarkeit der Handlung durch die innere Bildstruktur erreichen könne.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts machte sich in den Schriften der holländischen Theoretiker die Diskussion um strengere Regeln bemerkbar, die in Frankreich mit der Gründung der Akademie im Jahre 1648 ausgearbeitet worden waren. In der *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* aus dem Jahre 1678 wird von Samuel van Hoogstraten nun deutlich zum Ausdruck gebracht, daß die Historienmalerei eine moralische Aufgabe habe, in dem sie die herausragendsten Taten vergegenwärtigen solle. Die

Dramentheorie wurde dabei weiterhin als wesentlich angesehen, sowie eine Hierarchie der Gattungen aufgestellt und die erzieherische Funktion der Historienmalerei betont.

Mit dem *Groot Schilderboek* von Gerard de Lairese, das im Jahre 1707 in holländischer und 1728 in deutscher Sprache erschien, wurde die akademische Kunstdoktrin nun auch für den holländischen und deutschen Bereich grundlegend und weitreichend zusammengefaßt. Viele der Regeln, die bereits bei Félibien und de Piles für die Bildgattung gefordert worden waren, übernahm der niederländische Theoretiker. Die ausführliche Behandlung aller darstellerischen Probleme, die mit dem Historienbild verbunden waren, sicherten dem Werk seine große Verbreitung im 18. Jahrhundert. Das Fehlen einer zentralen, für alle holländischen Städte verbindlichen Akademie und die Aufrechterhaltung der regionalen und lokalen Werkstatttraditionen ist auch in der Schrift von Lairese durchgängig spürbar. Sein *Groot Schilderboek* liest sich eher wie eine gelehrte Abhandlung von hohem intellektuellen und wissenschaftlich-empirischen Anspruch. Eine unmittelbare Folge durch die Anwendung der Lehre in Institutionen – wie im zentralistisch organisierten Frankreich – war nicht gegeben.

## Die Reform der Historienmalerei

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts war keine Blütezeit der Historienmalerei, jedenfalls entstanden in Frankreich nur wenige Gemälde mit didaktisch-moralischen Themen. Der Wandel der politischen und gesellschaftlichen Zustände am Ende des *Grand Siècle* ist oft behandelt worden. In der *Régence* zogen die Sammler Porträts und Genreszenen für ihre Kabinette vor.<sup>48</sup> Die Akademie sah sich im Jahre 1727 sogar gezwungen, einen Wettbewerb zu veranstalten, um das Interesse an der vornehmsten künstlerischen Aufgabe neu zu entfachen. Dieses Unternehmen war aber nicht von großem Erfolg gekrönt. Den Kunstmarkt bestimmten immer stärker die privaten Sammler, die sich an heroischen Themen wenig interessiert zeigten.

Erst als kurz vor der Mitte des Jahrhunderts durch den neuen *Surintendant des bâtiments du Roi*, Lenormand de Tourmehe, der Staat wieder eingriff und Reformen durchsetzte, kehrten die Maler zu den Themen aus der Bibel und der antiken Geschichte zurück. Eingeleitet wurde diese Wende in der Kulturpolitik durch heftige Kritik an der Gegenwarts-kunst. Die Kunstkritik begann sich in dieser Epoche als literarische Disziplin in einem öffentlich gewordenen Kunstbetrieb durchzusetzen.<sup>49</sup>

Mit seiner Schrift *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages au Louvre le mois d'août 1746* begründete Etienne La Font de Saint Yenne die professionelle Kunstkritik. Der Abhandlung war eine Reihe von Kontroversen vorausgegangen, in denen sich die Künstler gegen Kunsturteile von Laien zur Wehr zu setzen versuchten. Das gewachsene Interesse an der Kunst, wie es sich vor allem an der großen Zahl der Besucher der Salons zeigte, führte aber



geradezu notgedrungen zu einer Literaturgattung, die die ausgestellten Kunstwerke kommentierten.<sup>50</sup>

La Font begnügte sich nicht mit der Schilderung der Werke, sondern forderte eine Rückkehr der Kunst zu konsequenter Anwendung der Regeln. Er war ein Verfechter der akademischen Doktrin und sah insbesondere im Werk Bouchers den Verfall der Malerei. Er beschränkte sich aber keineswegs auf eine Verurteilung einzelner Künstler, sondern bezeichnete die verbreitete Mode, Räume mit Spiegeln auszustatten, als eine der Malerei abträgliche Unsitte. Seine Kritik richtete sich auf Reformen. Er forderte eine Rückkehr zu den Vorbildern, die die italienische Renaissance und das *Grand siècle* boten. Wenn er von Erneuerung sprach, so meinte er zuallererst die Historienmalerei. Seine Schrift enthält daher eine Reihe von Empfehlungen, wie diese Gattung wieder auf ein höheres künstlerisches Niveau gehoben werden könne. Vor allem schien ihm wesentlich, daß sich die Maler wieder den großen Themen zuwendeten. Den heroischen Taten, die sowohl in der Bibel wie in den Schriften Plutarchs, aber auch Homers und Miltons zu finden seien, sollten die Maler ihre Kunstwerke widmen. Die Gattungshierarchie besaß für La Font weiterhin Gültigkeit, aber es galt sie wieder verstärkt ins Bewußtsein zu bringen. Nur der Historienmaler, meinte er, könne den Betrachter wirklich in seinem Innersten beeindruckten, nur er könne mit seinen Werken die Seele treffen; die Maler der anderen Bildgattungen würden nur schöne, aber nicht moralisch erhebende Werke schaffen.

Um Historienmaler zu werden, seien allerdings einige Anforderungen an die Künstler zu stellen. La Font zählte sie im einzelnen auf und belegte damit, daß er die französische und die italienische Kunstliteratur studiert hatte. Für ihn stand das *ut pictura poesis* nicht mehr als ein wichtiges Thema zur Diskussion. La Font sah den erzieherischen Wert der Historienmalerei gerade darin, daß sie »les grandes actions & les vertus des hommes célèbres« vor Augen führe, und zwar »non par une froide lecture, mais par la vuë même des faits & des acteurs.«<sup>51</sup>

Für den Kritiker bedeutete die Historienmalerei eine didaktische Kunstform, »une école de mœurs«, ohne die ein Staatswesen kaum auskommen könne.<sup>52</sup> La Font schrieb auch aus einer patriotischen Perspektive heraus. Er verwies auf Themen aus der französischen Geschichte und erhoffte durch die Reformen Frankreich endlich wieder zur Rivalin Italiens machen zu können, was, seiner Ansicht nach, bereits im *Grand siècle* erreicht worden war.

Voraussetzung zur Reform der Historienmalerei war jedoch nach Auffassung La Font's, daß die künstlerische Ausbildung neu geordnet wird. Die Maler sollten sich intensiv mit der Dichtung und der Literatur beschäftigen und vor allem die Werke in den Kunstsammlungen studieren. Er forderte daher als einer der ersten die Zugänglichkeit des königlichen Kunstbesitzes und der bedeutenden Bilderkabinette. Den *connoisseurs* und den *curieux* gestand er einen hohen Anteil an der Verbesserung der Kunstsituation zu, da ihre Bilderkabinette den Malern als Modellsammlungen dienen konnten.

La Font stand mit seiner Kritik nicht allein. Jean Locquin hat in seiner bis heute gülti-

gen Untersuchung über die französische Historienmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die von staatlicher Seite eingeleiteten Maßnahmen analysiert und dargestellt. Sie sollten zu dem Aufschwung der Historienmalerei führen, der für diese Epoche der französischen Kunst kennzeichnend ist.<sup>53</sup> Den Höhepunkt und die reinste Verwirklichung der kunsttheoretischen wie kunstpolitischen Reformen stellte Jacques-Louis Davids *Schwur der Horatier* (Paris, Musée du Louvre) aus dem Jahr 1784 dar. Alle Forderungen, die das späte 18. Jahrhundert an die Gattung der Historienmalerei gestellt hatte, wurden von diesem Gemälde in exemplarischer und einzigartig verdichteter Form erfüllt.

## Diderot und die Historienmalerei

Neben den administrativen Maßnahmen der Kunstverwaltung, der Reform der Lehre an der Akademie, den Aufträgen an Historienbildern seitens des Königshauses und der Neuordnung der Bezahlung von Gemälden, befaßten sich in Frankreich auch Schriftsteller und Gelehrte mit der Frage, worin die Bedeutung der Historienmalerei für die Gegenwart zu suchen sei. Der Comte de Caylus, Archäologe und beratendes Mitglied der Akademie, veröffentlichte mehrere kleinere Schriften, in denen er den Malern Themen für Historienbilder vorschlug. Er verwies insbesondere auf die Äneis und die Odyssee, die heroische Stoffe bieten könnten. Sie würden noch eine gewisse Originalität aufweisen, da sie bisher nur selten von den Künstlern gestaltet worden seien.<sup>54</sup> Caylus richtete sich jedoch nicht nur an die Maler, sondern auch an die Auftraggeber und Sammler, denen er Themen aus den antiken Epen nahelegte: »Que manque-t-il aux Tableaux d'Homère? Ils ont l'agrément, la force, la justesse, les grands ressorts, la noblesse; enfin, tout ce qui conduit à l'héroïque le plus complet, et le principal objet d'un Art tel que celui de la Peinture.«<sup>55</sup>

Neben diesen praktischen Anregungen entfaltete sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch eine theoretische Diskussion über die Historienmalerei. Sie spielte vor allem in den kunsttheoretischen Schriften und den Salonbesprechungen Denis Diderots eine bedeutende Rolle. Dabei gilt es, die Rückgriffe auf bereits früher formulierte, von ihm übernommene Positionen von den durch ihn neu aufgestellten zu unterscheiden. In seinen umfangreichen Schriften zu ästhetischen Fragen finden sich sowohl konservative, den allgemeinen Reformbestrebungen entsprechende Aussagen, wie innovative, für die Entwicklung der Kunsttheorie wegweisende Forderungen.

Grundsätzlich hielt Diderot an der Hierarchie der Bildgattungen fest. Sie begründete sich auch für ihn auf der traditionellen Forderung, daß sie eine moralisch-didaktische Aufgabe zu erfüllen habe. Dieses Ziel könne, so Diderot, nur erreicht werden, wenn der Maler sowohl die richtige Themenwahl trifft, als auch durch die Nachahmung der sanktionierten Vorbilder und das Studium der Natur dem Bildgegenstand den entsprechenden Ausdruck verleiht. In den Salonkritiken bilden diese Gesichtspunkte den Rahmen seiner Beurteilung. Dabei maß er die Werke der zeitgenössischen Maler immer wieder an den von ihm

als Vorbilder anerkannten Künstlern, wie Raffael, Domenichino, Guercino, Le Sueur und Poussin. In dieser Hinsicht folgte der Schriftsteller der offiziellen Kunstpolitik, wie sie vom *Directeur des bâtiments du Roi* seit der Mitte des 18. Jahrhunderts propagiert wurde.

Diderots Kritik an den Kunstwerken seiner Zeit zielte häufig darauf, daß die Maler nicht in der Lage seien, den antiken Gestalten im Sinne der moralischen Aussage Überzeugungskraft zu verleihen. Im Salon von 1767 vor dem Gemälde *Cäsar landet in Cadix und findet im Herkulestempel das Standbild Alexanders* von Joseph-Marie Vien wirft er dem Künstler vor, das Thema völlig verfehlt zu haben. Er schreibt: »Wo ist der Adel? Wo ist die Kühnheit? Das ist ein Knabe. Man hätte den Charakter (*nature*) des Apollo von Belvedere wählen müssen; und ich weiß nicht, welchen Charakter man genommen hat. Schließen Sie die Augen vor dem übrigen Gemälde und sagen Sie mir, ob Sie darin den Mann erkennen, der zum Besieger und Herrscher der ganzen Welt werden sollte. Caesar steht rechts. Ist das Caesar? Nein, zum Teufel, er war ein ganz anderer Kerl. Das ist ein Wucherer, ein Schwächling, ein Grünschnabel, von dem nichts Großes zu erwarten ist. Ach, mein Freund, wie selten trifft man doch einen Künstler, der tief in den Geist seines Sujets eindringt!«<sup>56</sup> Diderot fährt fort, indem er Vorschläge entwickelt, wie die Komposition hätte aussehen sollen, um ihr einen adäquaten Ausdruck zur Übermittlung moralischer Aussagen zu verleihen. Es fehle dem Gemälde, so Diderot, am Ausdruck der Leidenschaft. Der Künstler schuf sein Werk nicht mit innerer Anteilnahme, sondern allein durch die Anwendung der Regeln. Dies genügte allerdings nicht. Wenn die Herren der Akademie es auch anerkennen sollten, Diderot hält das Gemälde des zu dieser Zeit bereits hochgeschätzten und auch von dem Schriftsteller sonst respektierten Malers spöttisch für das Werk eines Anfängers.

In den kunstkritischen und kunsttheoretischen Schriften Diderots kommt jedoch ein Konflikt zur Sprache, der von großer Bedeutung für die Beurteilung der Historien- und Genremalerei der nachfolgenden Generationen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts werden sollte. Zwar hielt der Schriftsteller an der Gattungshierarchie fest, aber er wertete die Genremalerei, insbesondere die von Greuze, auf eine neue Weise. Wenn die Werke dieses Malers moralische Aussagen auf wirksame Art zum Ausdruck bringen, so meint Diderot, sei sie auf ähnliche Weise zu würdigen wie die Historienmalerei. Diderot ging jedoch nur den ersten Schritt und lobte die Genremalerei von Greuze als eine dem bürgerlichen Trauerspiel vergleichbare moralische Institution, wollte ihr aber dennoch nicht den Rang der Historienmalerei zuerkennen. Diderots Besprechung von Greuzes Gemälde *La Piété filiale ou le Paralytique*, das der Maler im Salon von 1763 ausstellte, war eine wahre Eloge. Sie beginnt mit dem Satz: »C'est vraiment là mon homme que ce Greuze.«<sup>57</sup> Diesem begeisterten Ausspruch folgten nicht nur weiteres Lob und Anerkennung des Genremalers, sondern prinzipielle Aussagen: »Mir gefällt vor allem das Genre. Das ist moralische Malerei. Ach, war der Pinsel nicht lange genug, ja viel zu lange der Ausschweifung und dem Laster geweiht? Müssen wir nicht froh sein, wenn wir sehen, daß er endlich mit der dramatischen Dichtung wetteifert, um uns zu ergreifen, zu belehren, zu bessern und zur Tugend



anzuhalten? Mut lieber Freund Greuze, Sorge für Moral in der Malerei und zwar immer auf solche Weise!«<sup>58</sup> Diderot gestand Greuze höchstes Lob zu, da er der Genremalerei zu höchster Geltung verholfen habe. Nach den heftigen Attacken gegen Boucher, den er als moralisch verwerflich ansah, scheint Diderot der Genremalerei geradezu die gleiche Bedeutung wie der Historienmalerei geben zu wollen. Wenn auch sie ethische Ziele verfolge, fällt scheinbar ein wesentliches Motiv, das die Hierarchie der Gattungen begründet, fort.<sup>59</sup>

In den *Essais sur la peinture* aus dem Jahre 1765 ging Diderot nochmals intensiv auf die beiden Bildgattungen ein, deren Vertreter er als in einem Spannungsfeld befindlich bezeichnete. Die Historienmaler sähen auf die Kollegen der Genremalerei herab, »comme des têtes étroites, sans idées, sans poésie, sans grandeur, sans élévation, sans génie, qui vont se traînant servilement d'après la nature qu'ils n'osent perdre un moment de vue. Pauvres copistes [...]«. <sup>60</sup> Der Genremaler hingegen betrachtet, so Diderot, die Gattung der Historienmalerei als »genre romanesque, où il n'y a ni vraisemblance ni vérité.«<sup>61</sup> Diderot nahm in dem Streit eine vermittelnde Position ein. So stellte er in den *Essais* weiterhin fest, daß eine Unterscheidung der Gattungen sinnvoll sei, aber sie sollten genauer gefaßt werden. Es zeigt sich, daß Landschaftsmalerei und Stilleben noch nicht als eigene Gattung galten. Der Begriff »Genre«, der im Französischen sowohl Gattung als auch die spezifische Gattung Genre bezeichnet, trug offenbar zu der Verwirrung bei, die auch noch in den folgenden Jahrzehnten nicht geklärt wurde. Diderot schlug vor, nur zwischen den Gattungen »genre« und »histoire« zu unterscheiden, wobei von ihm die Stilleben zur Genremalerei gerechnet wurden. Bestimmte Genregemälde hob er jedoch auf dasselbe künstlerische und vor allem moralische Niveau wie Historiengemälde, wenn er schrieb: »Cependant je proteste que le Père qui fait la lecture à sa famille, le Fils ingrat, et les Fiançailles de Greuze; que les Marines de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les Sept Sacrements du Poussin, la Famille de Darius de Le Brun, ou la Suzanne de Van Loo.«<sup>62</sup> Diderot zog eine Unterteilung der Gattungen nach Themen vor, die in Sujets mit leblosen Gegenständen und solchen, in denen Menschen im Zentrum stehen, unterschied. Greuze und Vernet werden in den *Essais* als Künstler aufgewertet und den Historienmalern gleichgestellt. Mit dem Hinweis darauf, daß Homer kein geringerer Dichter sei, wenn er von alltäglichen Dingen berichte, versuchte er deutlich zu machen, daß die Unterteilung der Gattungen nach Bildthemen nicht überzeugend sei.

Diderots Position wird jedoch einige Jahre später, 1767, noch deutlicher faßbar. Wenn er auch die Hierarchie relativierte, so betonte er nun unmißverständlich, daß die Gattungsunterschiede nicht einfach aufzuheben seien. Auch sei es keineswegs einfach möglich, daß Maler von einer zur anderen Gattung wechselten. Denn als sich die Hoffnung von Greuze, mit seinem Gemälde *Sévère et Caracalle* als Historienmaler in die Akademie aufgenommen zu werden, nicht erfüllte, schloß sich Diderot der allgemeinen Kritik an.<sup>63</sup> Die heftige Verurteilung dieses Werks macht deutlich, daß der Schriftsteller zwar die Genremalerei als eine moralische Anstalt begrüßte, sie jedoch als eine *imitation de la nature*

begriff. Der Maler könne sich daher nicht ohne weiteres aus einem niederen Genre in ein höheres erheben, fehle ihm doch das Genie der Idealisierung, das notwendigerweise mit der Historienmalerei verbunden sein müsse. Diderot verurteilte Greuzes Historiengemälde, da es vom Maler wie ein Genrebild aufgefaßt sei.<sup>64</sup>

Diderot berichtete ausführlich über das Scheitern von Greuze vor der Akademie. Der Maler war bestürzt und verzweifelt. Er fühlte sich so ungerecht behandelt, daß er sich grollend aus dem akademischen Leben zurückziehen wollte. Greuzes Hoffnungen waren natürlich nicht auf Anerkennung und Ehren allein gerichtet, sondern bezogen sich auch auf materielle Verbesserungen seiner Lebensumstände. Diderot machte jedoch keinen Hehl daraus, daß er die Entscheidung der Akademie als grundsätzlich richtig empfand.<sup>65</sup> Die Schriften von Denis Diderot bezeugen damit sowohl die Anteilnahme an der Reform der Historienmalerei, wie sie von staatlicher Seite propagiert wurde, als auch die Infragestellung der Hierarchie der Bildgattungen durch die künstlerische Praxis. Insbesondere die Genremalerei sollte in diesen Schriften eine entscheidende Aufwertung gegenüber der Historie im Wertgefüge der akademischen Doktrin erhalten – ein in die Zukunft weisender Gedanke.

### **Der Vorrang der Historienmalerei in Watelets »Encyclopédie méthodique«**

Die *Encyclopédie méthodique*, die zwischen 1788 und 1792 erschien, faßte die kunsttheoretische Vorstellung über die Historienmalerei aus der Perspektive der akademischen Doktrin am Ende des 18. Jahrhunderts nochmals zusammen. Die Autoren Pierre-Charles Lévesque und Claude-Henri Watelet suchten in ihrem vielbenutzten Lexikon in teilweise längeren Artikeln die komplizierte und verwirrende Fülle der Kunstbegriffe für ein breites Publikum verfügbar zu machen. Unter dem Stichwort »Histoire« findet sich auch eine von Watelet geschriebene ausführliche Abhandlung über den *peintre d'histoire* und das *tableau d'histoire*. Der Autor erläuterte hier eher bereits bekannte Vorstellungen und bringt nur wenig neues Material. Die Zusammenfassung erlaubt es aber, sich mit dem Stand des Wissen am Ende des 18. Jahrhunderts vertraut zu machen.

Watelet betonte noch einmal, daß die Gattungshierarchie wohl begründet sei. Sie ergab sich für ihn aus dem Umstand, daß der Historienmaler die Wiedergabe aller Bildgegenstände beherrschen und besonders auch die menschlichen Leidenschaften in seinen Werken vergegenwärtigen müsse. Ihre Anerkennung beruhe auch darauf, daß sie nicht nur die Natur nachahmen, sondern auf Grund der Kenntnis der schönsten Formen im Kunstwerk Schönheitsideale, »*beautés qu'on nomme idéales*«, zu verwirklichen imstande seien.

Watelets Kunstauffassung blieb damit der traditionellen akademischen Doktrin eng verbunden. Dieser Umstand erweist sich vor allem in seinem Argument, daß die genaueste Naturnachahmung, »*une plus exacte illusion*«, kein ausreichendes Kriterium für die

Beurteilung eines Gemäldes sein könne. Die täuschende Ähnlichkeit eines Gegenstandes im Bild zu bewirken, könne nicht das Ziel großer Kunst sein. Sie sei eben, wie das Wort »tromper« (täuschen) aussagt, nur eine Illusion. Im übrigen könne auch weder die Darstellung von Tieren noch die einer Landschaft diesen Effekt bewirken. Nur die Wiedergabe lebloser Dinge vermag als eine Art technischer und handwerklicher Raffinesse diesen Effekt hervorzurufen.

Watelets Artikel endet mit dem Aufruf, daß einerseits die Maler sich der hohen Anforderungen an Wissen und Ausbildung bewußt sein sollten, wie andererseits die Staaten, die Städte und die Fürsten Aufträge vergeben müßten. Bedeutende Historienmalerei kann, so Watelet, nur bei einem Gleichgewicht von öffentlicher Unterstützung und Wahrung der akademischen Tradition gedeihen. Der Verfasser sieht mit aller Deutlichkeit, daß der freie Kunstmarkt andere künstlerische Bewertungsmaßstäbe entwickelt. Die Historienmalerei galt als ein öffentliches Anliegen und bedurfte daher der Förderung durch staatliche Einrichtungen.

## Die zeitgenössische Historie

Watelets Artikel in der *Encyclopédie méthodique* war zum Zeitpunkt des Erscheinens des Lexikons in manchen Argumenten bereits überholt. Mit keinem Wort wurde von ihm die Diskussion aufgenommen, die von England ausgehend über den Sinn der Darstellung antiker Themen geführt wurde. Bereits 1770 hatte der amerikanische, in England lebende Maler Benjamin West mit seinem Gemälde *Tod des General Wolfe* (Ottawa, National Gallery of Canada) Aufsehen erregt, da er ein nur wenige Jahre zurückliegendes Ereignis zum Gegenstand seines Historienbildes wählte. Wie ungewohnt diese Entscheidung auf die Zeitgenossen wirkte, ergibt sich aus der Tatsache, daß der Präsident der *Royal Academy*, Joshua Reynolds, sich höchstpersönlich in das Atelier des jungen Malers begab, um ihn, vergeblich, von seinem Unternehmen abzuhalten. Aufschlußreich ist dabei ein Argument, das Reynolds vortrug: Die Darstellung von zeitgenössischen Kostümen sei einem Historienbild unangemessen und würde häßlich wirken. Idealisierung und Wirklichkeitstreue waren längst in einen intensiven Konflikt geraten. Es ging nicht mehr um die Frage, ob die Naturtreue als bloße Nachahmung nur das Genrebild kennzeichne. Vielmehr war die Notwendigkeit deutlich geworden, dem Historienbild als Gattung Aktualität zu verleihen. Die heroischen Themen der griechischen und römischen Geschichte und der Dichtung erschienen als zu weit entfernt und für die Gegenwart unattraktiv.

Benjamin West hat, nach dem Bericht eines Zeugen des Besuchs von Reynolds, sehr deutlich zum Ausdruck gebracht, warum er das Ansinnen des Akademiepräsidenten ablehnte: »Der Stoff, den ich darlegen muß«, führte er der Überlieferung nach aus, »ist die Eroberung einer großen Provinz Amerikas durch die britischen Truppen. Es ist ein Thema, über das die Geschichte stolz berichten wird, und dieselbe Wahrheit, die den Stolz eines

Historikers führt, sollte den Pinsel eines Künstlers führen. Ich selbst fühle mich verpflichtet, vor den Augen der Welt über dieses große Ereignis zu berichten; doch wenn ich anstelle der geschichtlichen Abläufe die klassische Dichtung wiedergebe, wie kann mich dann die Nachwelt begreifen! Der einzige Grund, griechische und römische Kleidung zu übernehmen, sind die malerischen Formen, für die ihre Draperie empfänglich ist; doch ist dies ein Vorteil, deretwegen Wahrheit und Angemessenheit eines Themas geopfert werden sollten?«<sup>66</sup>

In Wests Aussage und in seinem Bild, in dem er christliche ikonographische Bildvorlagen auf einen profanen Bereich übertrug, stand nicht der Rang der Historienmalerei innerhalb eines akademischen Wertekanons zur Diskussion, sondern vielmehr die Aktualisierung oder Modernisierung einer überkommenen Doktrin. Der Künstler erhob die Forderung, die Gattung an das zeitgenössische Geschichtserlebnis und dessen Deutung anzupassen. Allein vom Augenschein her – und gegen seine kunsttheoretischen Überzeugungen – hat sich Reynolds schließlich von der Berechtigung des Westschen Vorgehens überzeugen lassen.

Diese Auffassung, die zu einer Verbreitung von Historiendarstellungen mit zeitgenössischen Themen, etwa bei Trumbull und David, führen sollte, fand auch in Frankreich in einer kunsttheoretischen Diskussion ihren Niederschlag. Als die französischen Revolutionstruppen sich erfolgreich der Heere der alliierten Herrscherhäuser zur Wehr setzten, erlangte die Auseinandersetzung über die Historienmalerei aus patriotischen Gründen Aktualität. Im Jahre 1793 äußerte ein Mitglied der *Commune des arts*, daß nunmehr Themen der französischen Geschichte gemalt werden sollten: »Oublions quelquefois«, so hieß es, »les Grecs et les Romains. Sommes-nous tellement à sec que nous ne puissions rien tirer de notre propre fond?«<sup>67</sup> Der Ruhm der französischen Revolution, so wurde gesagt, habe den der Antike ausgelöscht.<sup>68</sup>

In einer Rede vor der *Société populaire et républicaine des arts* faßte Jacques Le Brun die neuen Perspektiven, die sich der Historienmalerei boten, folgendermaßen zusammen: »Maintenant que la tyrannie ne s'appesantit plus sur nous, que le souffle puissant de la liberté a dissipé devant elle tous les différents obstacles qui pouvaient arrêter notre essor, quel champ vaste et fécond s'ouvre à nos regards! Nous n'avons plus besoin de fouiller l'histoire des âges les plus reculés pour échauffer notre imagination. Que de faits héroïques se passent sous nos yeux, qui rivalisent avec tout ce que les républiques d'Athènes et de Lacédémone peuvent nous offrir de plus merveilleux! En ce moment où nos armées victorieuses rappellent le courage et l'énergie républicaine des vainqueurs de Perses, pourquoi n'égalerions-nous pas aussi les chefs-d'oeuvre jusqu'à présent inimitables des artistes leurs contemporains? Le même Dieu nous inspire; nous avons les mêmes prodiges de valeur et de vertu à célébrer.«<sup>69</sup>

Die Nationalisierung der Themen führte jedoch nicht zu einer Aufhebung der Gattungshierarchie. Es gab Stimmen, die die Darstellung zeitgenössischer Themen, auch wenn

heroische Ereignisse geschildert wurden, als Genre bezeichnen wollten, da es sich um nachprüfbar wirklichkeitsgetreue Wiedergaben handelte. Die realistische Darstellung der Handlungen vertrug sich nicht mit der für die Historienmalerei notwendigen Idealisierung. Die kunsttheoretische Debatte in den Jahren der Französischen Revolution spiegelt auf der einen Seite den Wunsch wider, das hierarchische Prinzip zugunsten des egalitären preiszugeben.<sup>70</sup> Die Kunstpraxis, wie Davids Werke und sein Selbstverständnis als Künstler belegen, sollte dieser Forderung andererseits jedoch nicht folgen.<sup>71</sup>

## Historien als moralische Bilder bei Shaftesbury und Richardson

Die englische Kunsttheorie wurde um die Wende zum 18. Jahrhundert von dem Umstand bestimmt, daß das Land keine bedeutende und eigenständige Tradition in der Historienmalerei besaß. Dennoch sprechen die Theoretiker von der Gattung, wobei sie sich vor allem auf antike, italienische und französische Quellen beziehen. Franciscus Junius, dessen *De pictura veterum* ein Jahr nach der in Amsterdam erschienenen Ausgabe von 1637 auch in englischer Sprache veröffentlicht wurde, bildete den Ausgangspunkt für eine Reihe von Kunsttraktaten.

In den meisten Schriften bis in die Mitte, ja, sogar die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein fehlt die Systematik der französischen Autoren. Dem seit Ludwig XIV. geregelten Kunstleben, in dem die Akademie als bedeutendste Organisation der Künstlergemeinschaft die berufliche und konzeptionelle Ordnung gewährleistete, fand in England keine Entsprechung. Es kam nur zu einzelnen Übersetzungen, am folgenreichsten wohl John Drydens Übertragung von Du Fresnoys *De arte graphica* von 1695, der weitere Ausgaben, so 1783 von Reynolds, folgten. Die englische Kunsttheorie blieb daher enger der Literaturtheorie und der Philosophie verbunden und fand erst allmählich ihre Eigenständigkeit.<sup>72</sup>

Das Thema des *ut pictura poesis*, das auch in anderen Ländern nach 1700 Aktualität behalten sollte, ist daher in England ein Schwerpunkt des Interesses kunsttheoretischen Nachdenkens geblieben. Wesentlich für die Bildgattung der Historie erscheint auch die bei den meisten englischen Autoren betonte Frage nach der moralischen Bedeutung der Kunst. In diesem Zusammenhang ist der Traktat des Philosophen Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury mit dem aufschlußreichen Titel *A Notion of the Historical Draught or the Tablature of the Judgment of Hercules* aus dem Jahre 1712 von Bedeutung, da sie im 18. Jahrhundert bis zu Lessing von Einfluß sein sollte. In dieser Schrift behandelt der Autor die Bildgattung Historienmalerei an einem Beispiel, das bereits in der Kunstliteratur seit der Antike diskutiert wurde. Shaftesbury wählte nicht zufällig das Thema »Herkules am Scheidewege«, in dem der Künstler den fruchtbaren Augenblick festzuhalten hat, der dem Betrachter die Entscheidung des Protagonisten nachvollziehbar machen soll. Seine ausführliche, imaginäre Beschreibung, die durch den Maler Paolo de Mattei in Malerei umge-



setzt wurde, hebt bestimmte Regeln der Historienmalerei – wie die Einheit von Ort, Zeit und Handlung – hervor. Der Autor betont vor allem, daß der Künstler den inneren Konflikt des Helden durch Gesten und Mimik sichtbar machen müsse. Damit überwand er, in Anlehnung an italienische und französische Kunsttheoretiker, die barocke allegorische Bildauffassung. Mit dem Begriff »*tablature*«, vom lateinischen »*tabula*« abgeleitet, suchte der Autor eine Bildgattung herauszustellen, die als Historienmalerei moralische Wirkung auf den Betrachter, der grundsätzlich sittliche Urteilskraft besitze, ausüben soll. Der Autor weist der Historienmalerei damit eine bedeutende erzieherische und gesellschaftliche Funktion zu.<sup>73</sup>

Nur wenige Jahre später, 1715, erschien der *Essay on the Theory of Painting* von Jonathan Richardson. Dessen Verfasser war ein Künstler, der mit der Kunsttheorie vertraut war und sie mit praktischen Erfahrungen seines Malerberufes zu verbinden suchte. Der *Essay* enthält eine längere Passage über Historienmalerei, die für ihn als die bedeutendste Bildgattung galt. Allerdings suchte er die Porträtmalerei eng an die Historie anzugliedern, wobei nicht unerheblich gewesen sein mag, daß sich Richardson selbst als Porträtist betätigte.

Seine Ausführungen über die Historienmalerei folgen in den meisten Punkten den bereits bei den italienischen und französischen Theoretikern beschriebenen Grundsätzen. Neu und folgenreich sollte jedoch seine Betonung des *sublime* werden. Das Erhabene galt ihm als das eigentliche Ziel der Kunst. Es könne, so Richardson, allerdings nur in Historie und Porträt bewirkt werden. Der in Anlehnung an den Pseudo-Longinus aus der antiken Rhetorik übernommene Begriff spielte bereits früher in der Kunst- und Literaturtheorie eine Rolle.<sup>74</sup> Durch Richardson sollte er jedoch in der englischen Kunsttheorie verankert werden, bevor Edmund Burke in seiner berühmten Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* aus dem Jahre 1759 eine Bedeutungstrennung der beiden Begriffe vornehmen sollte. Insofern ist nicht unwichtig, daß mit Richardson 1728 erstmals auch ein englischer Theoretiker ins Französische übersetzt wurde.

## Reynolds klassizistische Kunstdoktrin

Nachdem auch William Hogarth der Historienmalerei nicht zu höherem Ansehen in der englischen Kunst verholfen, sondern vielmehr die Genremalerei als eine Gattung mit moralischem Anspruch etabliert hatte, läßt sich in England erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein größeres Interesse an der Historienmalerei beobachten. Dieses ist mit dem Neoklassizismus verbunden, an dessen europäischer Ausbreitung der Engländer Gavin Hamilton entscheidend mitwirkte.<sup>75</sup> Eine Reihe von Künstlern, wie vor allem Joshua Reynolds, aber auch James Barry und Heinrich Füssli äußerten sich zu den Bildgattungen auch in theoretischen Schriften. Die *Royal Academy* folgte der Tradition ihrer französischen Schwesterinstitution, durch Vorlesungen ihrer Mitglieder die theoretischen Grund-

lagen der akademischen Lehre zur Diskussion zu stellen, um daraufhin praktische Regeln zur Verbesserung der Kunst aufzustellen.

Insbesondere die *Discourses* von Joshua Reynolds können als eine Art kunstpolitisches Manifest bezeichnet werden, durch die der Akademiepräsident zu theoretischen Fragen Stellung nahm, um die akademische Doktrin in England zu festigen. Im Vergleich zu anderen Ländern erfolgte die Gründung einer Kunstakademie hier relativ spät, erst im Jahre 1768. Reynolds, ihr Präsident, war in erster Linie Porträtist. Dennoch war sein ganzes Bestreben darauf ausgerichtet, der Historienmalerei Geltung zu verschaffen. Seine *Discourses on Art* können als eine weit über England hinaus verbreitete wichtige Quellschrift zur akademischen Kunsttheorie bezeichnet werden. Trotz des eher pragmatischen Charakters der Vorträge, in denen er den Studenten direkte Anweisungen zum Zeichnen, zum Kopieren, zum Studium der Antike und der bedeutenden Vorbilder seit der Renaissance nahelegte, enthalten die *Discourses* auch Aussagen über die Historienmalerei.

Reynolds unterschied verschiedene Stile, die er in der Geschichte der Malerei mit herausragenden Beispielen belegte. Der *grand style* (auch *grave* oder *majestic style* genannt) galt für ihn als der bedeutendste. Er sah ihn in den Gemälden Raffaels und Michelangelos verwirklicht. Mit anderen Kategorien, wie dem *ornamental* oder *splendid style*, beschrieb er die Malerei der Venezianer. Reynolds führte aber unter diesem Stil auch die Namen von Frans Hals, Rembrandt und Watteau auf. Unter *composite style* verstand er die Verbindung der beiden eben genannten Stilauffassungen, während der *irregular* oder *wild style* Historie und Genre auf unzulässige Weise miteinander verknüpft.<sup>76</sup>

Reynolds Bestreben war es, die Akademiesdoktrin auf eine feste kunsttheoretische Grundlage zu stellen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellte sich die gesellschaftliche Situation jedoch völlig anders dar als in der Epoche Ludwigs XIV. Die Malerei sollte *public virtues* propagieren und nicht die Tugenden und Leistungen eines idealen Herrschers im Absolutismus hervorheben. Die von der Akademie geförderten Bildgattungen erhielten eine Rangordnung, die sich nach der Erfüllung dieser Aufgabe richtete.<sup>77</sup> Reynolds unterschied daher innerhalb der Historienmalerei verschiedene Typen, die er von Vorbildern der Malereigeschichte ableitete. Er schuf auf diese Weise ein Wertesystem, das die Akademiesdoktrin Italiens und Frankreichs an die englischen Zustände anpaßte. Der Autor verlangte von den Malern die Idealisierung, die das Historienbild vom Genre absetzt: »The wish of the genuine painter must be more extensive: instead of endeavouring to amuse mankind with the minute neatness of his imitations, he must endeavour to improve them by the grandeur of his ideas [...].«<sup>78</sup> Aus diesem Grunde mußte er auch Benjamin Wests Gemälde mit der Darstellung des *Todes des General Wolfe* der Tendenz nach ablehnen. An späterer Stelle kritisierte er jegliche Modernisierung antiker Sujets. Es sei lächerlich, so Reynolds, griechischen Helden zeitgenössische Kostüme zu geben, wie es manche Maler getan hätten.<sup>79</sup> Dennoch bildete sich im Umkreis der Akademie auch eine nationale Historienmalerei heraus, die ihren Kristallisationspunkt in Boydells *Skakespeare Gallery* fand, der Füßli später mit seiner *Milton Gallery* folgen sollte.

## Die Erregung des Betrachters in der Kunstvorstellung Füsslis

Eine neue Bewertung und intensive Ausdeutung erfuhr die Historienmalerei durch Johann Heinrich Füssli. In seinen Vorlesungen an der *Royal Academy* unterschied er drei Kategorien der Malerei, die letztlich alle auf die Historienmalerei bezogen sind: Die »historische«, die »dramatische« und die »epische« Kategorie. Er nannte auch die Beispiele der Kunst früherer Epochen, die als Vertreter der jeweiligen Gruppe anzusehen seien. Poussin galt ihm als historischer Maler; ihm sei es um die Wahrheit in der Überlieferung der Geschichte gegangen. Michelangelo bezeichnete er als einen Maler des Epischen, der ein bestimmtes Kunstideal in der Bilderzählung gestaltet habe. Raffael endlich wurde von Füssli als Maler der dramatischen Kategorie angesehen, da er den Betrachter in einen Zustand der Anteilnahme an dem Geschehen versetzte. Durch die Erregung von Gefühlszuständen soll die Kunst hier ihre Wirkung ausüben.

Füssli, selbst Historienmaler, bewertete die »historische« Kategorie als weniger bedeutend, da sie den Betrachter nur über Tatsachen informiere. Er hob demgegenüber die epische und dramatische Malweise hervor – die erstere, da sie den Betrachter in Erstaunen zu versetzen in der Lage sei, die zweite, weil sie ihn bewege. *To inform, to astonish and to move* wurden durch Füssli Schlüsselbegriffe der Rezeption von Malerei. Es ist deutlich, daß seine eigene Kunst dieser Auffassung folgte und den beiden letztgenannten Kategorien entsprach.

Füsslis Kunst und seine Kunsttheorie waren auf Erneuerung ausgerichtet. Als akademischer Lehrer vertrat er die Vorstellung, daß Kunst nach bestimmten Regeln erlernbar sei, wenn auch beim Künstler Genie als unabdingbar vorausgesetzt werden müsse. Allerdings erkannte er zugleich, daß die jeweiligen Umstände in einer Epoche die Künste entscheidend prägten. Dies sei in der Antike wie in der italienischen Renaissance sichtbar. Der bedauernswerte Zustand der Kunst in seiner eigenen Zeit sei auf den Mangel an »religiösem Enthusiasmus«, an Geschmack und Bildung zurückzuführen: »Unser Zeitalter bietet«, sagte er in seiner Vorlesung aus dem Jahre 1802, die *Über den gegenwärtigen Stand der Künste und die Gründe, die ihren Fortschritt verhindern* handelt, »verglichen mit früheren Epochen, nur wenig Veranlassung zu großen Werken, und das ist der Grund, warum so wenige geschaffen werden: Ehrgeiz, Betätigung und Geist des öffentlichen Lebens haben sich auf den kleinen Ausschnitt der häuslichen Einrichtungen zurückgezogen – alles, was uns umgibt, neigt dazu, uns im Privaten zu zeigen, und ist bequem, klein, eng, hübsch und unbedeutend geworden.«<sup>80</sup>

Füssli hielt somit an der Historienmalerei als der bedeutendsten, die Sitten einer Nation prägenden Aufgabe des Künstlers fest. Nicht nur durch seine ungewöhnliche Kategorienbildung, sondern auch durch seine Betonung und originelle Vorstellung des Ausdrucks in der Malerei suchte er als Maler und Lehrer zu einer Erneuerung der Kunst beizutragen. Hierbei gab er der dramatischen Gestaltung den Vorzug, da sie Charaktere im Konflikt mit den Regeln der Gesellschaft beschreibt. Nur wenn das Kunstwerk den Betrachter durch



Mitleid, Hoffnung und Furcht erregt, könne es auf die Sitten wirken und zu gesellschaftlicher Veränderung beitragen. Zugleich erklärte Füssli im Gefolge des »Sturm und Drang« den Künstler zu einem Genie, das über den Regeln steht, wie insbesondere seine Ergänzungen zur Neuausgabe von Pilkingtons *Dictionary of Painters* von 1805 deutlich machen. Damit ist schließlich auch die Aufwertung »nichtklassischer« Künstler, wie z. B. Rembrandt, zu erklären.

## Akademische Kunsttheorie in Deutschland

In den deutschen Ländern entwickelte sich erst im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Kunstdiskussion über die Aufgaben der Historienmalerei. Dieser Umstand ist vor allem auf die im europäischen Vergleich relativ spät erfolgten Gründungen der Kunstakademien zurückzuführen. An den Fürstenhöfen spielte die Porträtmalerei sowie die dekorative Ausgestaltung der Residenzen nach französischem Vorbild eine weitaus bedeutendere Rolle als die Schaffung von großformatigen Historienbildern.<sup>81</sup> In der Auseinandersetzung ist einerseits der Wunsch zu erkennen, über einen festgefühten Regelkanon nach dem Vorbild der barocken Akademietradition zu verfügen. Andererseits wurden auch Zweifel an der Möglichkeit erhoben, ob die Kunst überhaupt in eine feste Ordnung gezwungen werden könne. Endlich bewirkte ein neues, vom aufkommenden Historismus geprägtes Geschichtsbewußtsein, daß der Historienmalerei ganz neue Aufgaben zugewiesen wurden.

Die Darstellung von Historienszenen läßt sich in Deutschland erst für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in zunehmendem Maße nachweisen, wobei insbesondere die illustrierende Graphik in Geschichtsbüchern dem Bedürfnis der Epoche nach aufklärendem Wissen und erwachender nationaler Identifikation entgegenkam.<sup>82</sup> Das Nachdenken über die Bildgattung setzte somit erst in einer Epoche ein, in der die Historienmalerei als traditionelles akademisches Genre einen tiefen Wandel erfuhr, und in der sich das *exemplum virtutis* zur didaktischen Geschichtserzählung veränderte.

Zunächst jedoch bestimmten die Anregungen oder Übernahmen aus der französischen Akademiedoktrin die Arbeit der deutschen Kunsttheoretiker. Christian Ludwig von Hagedorn folgte noch der konventionellen Gattungstheorie und erkannte den Themen aus Geschichte und Fabel den höchsten Rang künstlerischer Aufgaben zu. Er stützte sich auf die französischen Autoren, insbesondere auf Roger de Piles, um in Deutschland ein festes didaktisches Gerüst für die Ausbildung an den Kunstakademien zu errichten. Seine 1762 erschienenen *Betrachtungen über die Malerey* brachten ihm hohe Anerkennung, aber auch seitens seines Freundes Winckelmann Kritik wegen zu großer Abhängigkeit von Frankreich ein.<sup>83</sup>

Hagedorn stellte die italienische und französische Historienmalerei als Vorbild hin. Er erwies sich jedoch für die Erneuerungen der Gattung aufgeschlossen, wenn er die Künst-

ler aufforderte, sich auch zeitgenössischen Themen zuzuwenden. Die gegenwärtige Geschichte habe ebenfalls tugendhaft handelnde Helden aufzuweisen, wie Hans Rybischs, der sich schützend vor Herzog Moritz von Sachsen warf, oder Emanuel von Froben, dessen Pferdetausch in der Schlacht von Fehrbellin den Kurfürsten Friedrich Wilhelm in Brandenburg rettete.<sup>84</sup> Es zeigt sich bei diesen von Hagedorn angeführten Beispielen bereits, daß die Darstellung von *exempla virtutis* im traditionellen Sinn mit den historiographischen Absichten einer malerischen Geschichtserzählung enge Verbindungen einzugehen begann. Da Hagedorn aber auch die Wirkungsästhetik Du Bos' rezipiert hatte, kam es bei ihm auch zur Aufwertung der niederländischen Genre- und Landschaftsmalerei, was den Sammelinteressen in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus entgegenkam.

Auch Johann Georg Sulzers vielbenutztes Lexikon *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* folgte im wesentlichen der französischen Akademiedoktrin: »Diese Gattung unterscheidet sich«, heißt es dort im Artikel *Historie (Historisches Gemähd)*, »von allen andern dadurch, daß sie denkende Wesen in Handlungen, in Leidenschaften und überhaupt in sittlichen oder leidenschaftlichen Umständen abbildet, in der Absicht uns sowol das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele dabey, lebhaft zu schildern. Denn dieses ist hier die Hauptsache. Der Historienmaler ist der Mahler des menschlichen Gemüthes, seiner Empfindung und seiner Leidenschaften.«<sup>85</sup> Das Historiengemälde soll, so Sulzer, »der sittlichen Seele einen vortheilhaften Stoß geben.«<sup>86</sup> Der Artikel faßt ausführlich die wichtigsten Gesichtspunkte zusammen, die der Maler eines Historienbildes in seinem Werk zu berücksichtigen habe. Eine ausführliche Bibliographie von Quellen im Anhang des Artikels belegt, daß Sulzer die kunsttheoretische Literatur zur Bildgattung der Historienmalerei bestens bekannt war. Der Autor fügte ferner eine Liste der herausragenden Historienmaler an. Sulzers Lexikon entsprach in seiner Wirkung für den deutschen Sprachraum dem wenige Jahre später entstandenen *Dictionnaire* von Watelet und Levesque. Für die Kunstdiskussion über die Historienmalerei legte es in Deutschland die terminologischen Grundlagen fest. Aber auch Sulzer war vom Sensualismus nicht unberührt. In der Nachfolge Bodmers schreibt er der Kunstempfindung ganz grundsätzlich einen neuen, die Hierarchie der Gattungen tendenziell schwächenden Wert zu.

## Der fruchtbare Augenblick in der Historie

Neben den wesentlich der französischen Doktrin folgenden Autoren entfaltete sich in den deutschen Ländern jedoch auch eine eher unabhängige, philosophisch geprägte und weniger auf die künstlerische Ausbildung hin ausgerichtete kunsttheoretische Diskussion. Die Historienmalerei blieb von ihr nicht unbeeinflusst. In diesen Zusammenhang gehört Gotthold Ephraim Lessings wegweisender Traktat *Laokoon oder über die Grenzen der Mah-*

*lery und Poesie*, der im Jahre 1766 erschien. Lessing bezog sich in seiner Schrift auf Winckelmanns berühmte Deutung der Hauptfigur der antiken Skulpturengruppe. Winckelmann hatte ausgeführt, daß Laokoon trotz des heftigsten Schmerzes nicht schreit: »Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt, und gleichsam abgewogen.«<sup>87</sup> Lessing stimmte der Analyse Winckelmanns zu, bestritt aber dessen Begründung. Nicht die edle Seele der Griechen habe das Schreien als äußersten Ausdruck des Schmerzes verhindert, sondern das Wesen der Kunst, die den fruchtbaren Augenblick zu schildern habe, der dem Betrachter die Nachempfindung ermöglichen müsse und die Häßlichkeit der Darstellung vermeide. Lessings Schrift war im wesentlichen auf die Klärung des *ut pictura poesis* ausgerichtet. Er definierte gültig die lange undeutlich gebliebenen Unterschiede der beiden Bildgattungen. Goethe sah sich daher zu der Bemerkung veranlaßt: »Das so lange mißverständene *ut pictura poesis* war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten.«<sup>88</sup>

Lessing ging in seiner Schrift nicht unmittelbar auf Probleme der Historienmalerei ein. Sein Traktat war jedoch von großem Einfluß, weil er den vom Künstler zu schildernden Moment auf eine neue Weise festlegte. Der Ausdruck der Figuren wurde nicht mehr als ihrer inneren Verfassung oder der geschilderten Handlung entsprechend gefordert, sondern auf die Wirkung auf den Betrachter hin bezogen. Auch das Historiengemälde mußte der neuen ästhetischen Erfahrung entsprechen, daß nicht mehr allein die Naturnachahmung, sondern ebenso die Wahrnehmung und die Empfindung des Betrachters vom Künstler zu berücksichtigen sei. Die sensualistische Ästhetik, die sich seit der Schrift des Abbé Du Bos und der englischen Theoretiker bereits seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts ausgebreitet hatte, fand durch Lessings Schrift eine wichtige Fortsetzung und beeinflusste die klassische Kunstdoktrin.

War bereits bei Lessing im Laokoon-Traktat von der Funktion der Malerei und damit auch der Historie die Rede, so sollte eine weitere Frage die traditionelle Auffassung der Gattung beeinflussen. Das bereits im 16. Jahrhundert diskutierte Thema der *convenevolezza*, der Angemessenheit der Darstellung, fand in der Epoche des aufgeklärten Geschichts Bewußtseins eine neue Aktualität. Das Interesse an mittelalterlichen Themen stellte die Zeitgenossen vor das Problem, ob die Darstellungen auf Grund der mangelhaften Quellenlage die für das Historienbild notwendige Glaubwürdigkeit aufweisen könnten.<sup>89</sup> Diese Frage, die auch in Deutschland den sogenannten Kostümstreit auslöste, sollte immer stärker ins Bewußtsein rücken und vor allem im 19. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielen.

## Historien nach dem Vorbild Homers

Die unterschiedlichen Ansichten über die Historienmalerei, die sich zu keinem einheitlichen Bild zusammenfügten, fanden in zwei Positionen um die Jahrhundertwende 1800 ihren Höhepunkt. Johann Wolfgang von Goethe und Johann Heinrich Meyer forderten mit ihren Weimarer Preisaufgaben die Künstler heraus, und August Wilhelm Schlegel deutete das Historienbild in seinen Vorlesungen aus einer neuen romantischen Blickrichtung.

Im Jahre 1798 veröffentlichte Meyer in den Propyläen seinen Artikel *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* und regte zu Einsendungen für die Wettbewerbe an.<sup>90</sup> Der Text war mit Goethe abgesprochen und entsprach einer gemeinsamen Kunstauffassung. Goethe und Meyer erwarteten Historien, keine Porträts oder Stilleben. Insofern bekannten sie sich zu der traditionellen Gattungshierarchie. Allerdings wurde von ihnen eine neue Differenzierung eingeführt. Innerhalb der Gattung sahen sie eine Rangordnung: Auf die einfache Wiedergabe menschlicher Handlungen folgten nach ihrer Vorstellung auf der nächsten Stufe die historischen Darstellungen, dann die Charakterbilder, die mythischen oder allegorischen und auf der höchsten Stufe die symbolischen Bilder. Die Akademie-tradition kannte auch inhaltliche Unterscheidungen der Bildgegenstände. Die Stufenfolge ergab sich jedoch nach der idealistischen Kunstauffassung von Goethe und Meyer als eine Hierarchie von Werten. Die symbolische Kunst, als das höchste Ziel des Malers, sollte in Darstellungen zum Ausdruck kommen, in denen Bedeuten und Sein zu einer inneren und äußeren Einheit verbunden und unmittelbar, ohne Vorwissen, für jedermann verständlich sind. Damit leistete Goethe, ganz entgegen klassischer Orthodoxie, dem Autonomiegedanken der Kunst im Gefolge von Karl Philipp Moritz Vorschub.

Goethes und Meyers Vorstellungen von der Bildenden Kunst waren idealistisch geprägt. Sie versuchten mit den Preisaufgaben in die Kunstentwicklung ihrer eigenen Zeit direkt einzugreifen. Homers Epen dienten ihnen als die literarischen Vorwürfe, nach denen die Künstler der Gegenwart – wie nach der Hermeneutik Winckelmanns auch die antiken Maler und Bildhauer – eine ideelle, tief und innig empfundene Kunst schaffen sollten. Zeitgenössische Sujets wurden dagegen abgelehnt.

Der Erfolg der Wettbewerbe entsprach kaum den Erwartungen. Theorie und Praxis fielen weit auseinander. Der Versuch, aus der Bewunderung der griechischen Kultur, in der Deutung Winckelmanns und Lessings, eine Erneuerung der Kunst zu erreichen, konnte nicht gelingen. Die oft blutleeren Illustrationen, die nach Weimar eingesandt wurden, belegen, wie illusorisch es war, außerhalb des akademischen Ausbildungsweges eine neue Kunst auf philosophischer Grundlage begründen zu wollen.<sup>91</sup> Aber auch Goethes und Meyers Überzeugung, die Preise müßten vor allem für die geistige Leistung und weniger für die künstlerisch-handwerkliche Ausführung vergeben werden, fand in den eingereichten Zeichnungen keine überzeugende Entsprechung. So faßte Philipp Otto Runge in einem Brief an seinen Bruder Daniel das allgemeine Scheitern treffend zusammen, wenn er

von einem falschen Weg der Erneuerung sprach und ausführte: »Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen; und warum uns bemühen, etwas Mittelmäßiges zu liefern?«<sup>92</sup> Mit dieser Aussage bezeichnete Runge nicht nur das Scheitern der klassizistischen Kunstvorstellung. Er verwies vielmehr auf ein grundsätzlich neues Problem, auf das Problem der Historisierung der Kunst, wie es das 19. Jahrhundert prägen sollte. Doch auch Goethe selbst kamen Zweifel an der weiteren Tragfähigkeit seines Historienkonzeptes. Nur so erklärt es sich, daß er bei den Preisaufgaben für das Jahr 1805 zwei Landschaftszeichnungen von Caspar David Friedrich mit einem halben Preis auszeichnen konnte.

## Das romantische Geschichtsbild

Der Widerstand gegen die Weimarer Preisaufgaben erfolgte durch die Künstler und Kunsttheoretiker der Romantik. In einer ihrer Schlüsselschriften, den *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* aus den Jahren 1801 bis 1804, äußerte sich August Wilhelm Schlegel auch über das Historienbild und leitete eine neue Epoche seiner Deutung ein. Schlegels Äußerungen über die Historienmalerei nahmen ihren Ausgang von seiner Kritik der Vorstellungen Goethes und Meyers. Er wandte sich gegen die zu komplizierte Unterteilung und Hierarchisierung der Gattung, die sie vorgenommen hatten. Völlig unüberzeugend erschien ihm auch, daß ein Historiengemälde denkbar sei, das aus sich selbst heraus verständlich sein könne. Vorwissen sei nun einmal für die Darstellung von Geschichte notwendig.

Entscheidend in seiner Analyse ist jedoch der Umstand, daß Schlegel das Historienbild als die Darstellung eines geschichtlichen Augenblicks kennzeichnet, bei dem die Intention und der gewählte Ausdruck des Künstlers jeweils gedeutet werden müsse. Das Thema sei allerdings nicht die Geschichte, schränkte Schlegel ein: »Nicht der Historie wegen wird historisch komponiert: sondern die Geschichte ist nur das Vehikel, vermittelt dessen der Künstler das mahlerisch Große und Schöne entfaltet.«<sup>93</sup> In einem Historienbild muß also eine »poetische Natur in der realen« vergegenwärtigt werden.<sup>94</sup> Die Persönlichkeit des Künstlers könne sich somit unmittelbar entfalten, auch wenn im Gemälde vorgegebene Tatsachen geschildert werden. Im Gegensatz zu Goethe und Meyer betonte Schlegel weniger die Bedeutung des Inhalts als vielmehr die der Form. Der normativen klassizistischen Auffassung, wie sie von den Weimarer Preisaufgaben gefordert wurde, steht bei Schlegel eine individuellere, die Freiheit des Künstlers betonende Kunstanschauung gegenüber. Schlegels Ausführungen bewegen sich auf einem schmalen Grad zwischen Kunsttheorie und Kritik. Denn weil er den individuellen, schöpferischen Anteil des Künstlers in der Gestaltung eines Historienbildes besonders hervorhebt, fordert er auch vom Betrachter die kritische Würdigung und Berücksichtigung der Entstehungsumstände des Gemäldes.



Kunsttheorie, Kunstkritik und Kunstgeschichte sind in seinen Vorlesungen noch miteinander verbunden. Ein Zwiespalt zwischen der Definition einer Gattung als künstlerische Aufgabe einerseits und ihrer distanzierten Beurteilung andererseits wird jedoch bereits sichtbar. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts kann auch über die Geschichte der Bildgattungen in kritischem Abstand geschrieben werden, so wie sich auch ihre normative Verbindlichkeit in einem akademischen System immer deutlicher als unverbindlich erweisen sollte.

Die Hierarchie der Bildgattungen lebte jedoch zunächst noch fort, wenn sie auch, wie in Georg Wilhelm Friedrich Hegels in den Jahren 1820 bis 1829 abgehaltenen Vorlesungen über die Ästhetik, auf neue Weise begründet wurde. Die religiöse und die historische Malerei bedeuteten für den Philosophen nach wie vor den Höhepunkt des Kunstschaffens, wobei das historische Sujet nicht den Rang des Religiösen beanspruchen könne. In der religiösen Kunst findet nach Hegel der die Welt bestimmende Geist seine Versöhnung, während historische Themen nicht diese letzte Erfüllung aufweisen können, was Hegel an dem Vergleich der trauernden Maria über den toten Christus mit der über den Tod ihrer Töchter gebrochenen Niobe deutlich zu machen suchte.

Für den Philosophen ergab sich eine Rangordnung der Bildgegenstände nach ihrer geistigen Bedeutung. Das Göttliche steht über dem Menschlichen und dem Natürlichen. Diese Hierarchie beruhte für ihn jedoch nicht auf einer moralischen Wertung, die die Gesellschaft oder der Staat aufzustellen vermag. Er lehnte sogar ausdrücklich die Nutzung von Kunst für profane Zwecke ab. Die Kunst habe nur das Ziel, ihre eigene Bestimmung zu verwirklichen. In diesem Sinne seien die höheren geistigen Leistungen auch die bedeutenderen Verwirklichungen des die Welt bestimmenden Geistes.

Immer wieder betonte Hegel, daß »Kunstwerke nicht für das Studium und die Gelehrsamkeit zu verfertigen sind, sondern daß sie ohne diesen Umweg weitläufiger entlegener Kenntnisse unmittelbar durch sich selber verständlich und genießbar sein müssen.«<sup>95</sup> Dennoch habe sich der Künstler in den Geist vergangener Epochen hineinzuleben, um Anachronismen zu vermeiden. Allerdings komme es darauf an, daß durch alle Äußerlichkeiten der Erscheinung der Gehalt sichtbar werde: »Das Kunstwerk muß uns die höheren Interessen des Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, die wahren Tiefen des Gemüts aufschließen.«<sup>96</sup> Hegels Beschäftigung mit der Hierarchie der Bildgattungen erfolgte somit aus dem Versuch heraus, eine Ordnung in den Phänomenen der Welt zu erkennen. In seinem Festhalten an der Gattungshierarchie ist die traditionelle Bewertung der Gegenstände noch zu spüren, wenn sie auch in sein System der Weltordnung eingegliedert ist.

## Das Historienbild des patriotischen und bürgerlichen Liberalismus

Hegel nahm mit seinen Vorlesungen über Ästhetik großen Einfluß auf die Kunsttheorie der nachfolgenden Jahrzehnte.<sup>97</sup> Ob er dabei immer in seinem Sinne verstanden wurde, ist eine ganz andere Frage. Jedenfalls entzündete sich die Diskussion über Historienmalerei in den 1840er Jahren nicht ohne Bezug zu seinen philosophischen Schriften, sowohl denen zur Geschichtsphilosophie wie denen zur Ästhetik. Einen Höhepunkt der Auseinandersetzung bildete die Ausstellung zweier monumentaler Gemälde der belgischen Historienmaler Louis Gallait, *Die Abdankung Kaiser Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555*, und Edouard de Bièfve, *Der Kompromiß der flandrischen Edeln am 16. Februar 1566*. Die beiden Maler schickten die Bilder in den Jahren 1842 bis 1843 auf eine Ausstellungsreise in die deutschen Länder, in denen sie großes Aufsehen erregten.<sup>98</sup> Das allgemeine Interesse entzündete sich in der Zeit des Vormärz vor allem daran, daß die Bilder als ein Bekenntnis zu einem liberalen und bürgerlichen politischen Selbstverständnis angesehen werden konnten. In der ästhetischen und kunsttheoretischen Rezeption blieb dieses politische Argument durchgängig spürbar. Zugleich jedoch waren die belgischen Bilder durch eine betonte Farbigkeit, einen Kostümhistorismus und durch veristische Authentizität auch in der Anordnung gekennzeichnet, und wurden in dieser Hinsicht zum Vorbild der Düsseldorfer Malerschule. Die Kunst der Nazarener galt als restaurativ, und neue realistische Strömungen, wie sie insbesondere die Düsseldorfer Malerschule entwickelte, wurden als Stilwende im Sinne eines künstlerischen Ausdrucks der bürgerlichen Nationalbewegung verstanden. Die realistische Darstellungsweise, der Versuch der genauen Rekonstruktion der Ereignisse mit Hilfe schriftlicher und bildlicher Quellen brachte die nazarenisch orientierten Künstler und Kritiker auf. Deutlicher vernehmbar war jedoch die Vielzahl von Stimmen, die ein Umdenken propagierten und eine Neuorientierung der Historienmalerei forderten.

Das Historienbild hatte sich mittlerweile aus der Funktion gelöst, moralische Vorbilder zu vergegenwärtigen. Die Darstellung von nationaler Geschichte im Sinne der Identifikation mit patriotischen Inhalten war Aufgabe der großformatigen Gemälde geworden.<sup>99</sup> Allerdings war die Frage umstritten, auf welche Weise die Kunst diese neue Funktion zu übermitteln habe. Die beiden Gemälde von Johann Friedrich Overbeck, der *Triumph der Religion in den Künsten oder Magnificat der Kunst* aus dem Jahre 1840, und Carl Friedrich Lessings *Johannes Hus in Konstanz* aus dem Jahre 1841 repräsentierten die beiden gegensätzlichen Positionen. Der ältere Overbeck vertrat die nazarenische Richtung, der jüngere Lessing die neuere realistische Auffassung.

In diese Lager lassen sich auch die Theoretiker und Kritiker einteilen. Ernst Förster etwa verteidigte die nazarenische Kunst doktrin. Er wandte sich gegen jeden Versuch in der Kunst, die historische Wahrheit zu rekonstruieren. Aufgabe der Maler sei es vielmehr, Geschichte zu deuten und dem Betrachter durch das Kunstwerk eine malerische Verdichtung der historischen Ereignisse zu vermitteln. Förster verteidigte die Kunst von Peter



Cornelius und reagierte heftig auf die Rezension des jungen Jacob Burckhardt, der die Ausstellung der belgischen Bilder begrüßt und als eine Hoffnung auch für die Erneuerung einer nationalen Historienmalerei bezeichnet hatte. Burckhardt wandte sich gegen die romantische Kunst, ein Ergebnis der »zur Grübelelei neigenden Innerlichkeit des deutschen Geistes«. <sup>100</sup> Die belgischen Bilder erschienen ihm demgegenüber als ein zukunftssträchtiger Neubeginn: »Hier sehen wir endlich einen geschichtlichen Stil vor uns: Wir erkennen in beiden Werken ein Gemeinsames, den Geist einer gewaltigen Schule, die ihren höchsten Entwicklungen erst entgegengeht. Großartige Momente von hohem nationalem Interesse fassen hier eine endlose Menge bedeutender Individualitäten zu einem Ganzen zusammen, welches durch leichte, freie Handhabung aller äußeren Mittel einen Eindruck hervorbringt, dem sich kein Beschauer hat entziehen können.« <sup>101</sup>

Dieser Position widersprach hingegen Franz Kugler, der die Aufgabe der Historienmalerei in der Wiedergabe der nationalen Geschichte sah. Sie solle nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten möglichst objektiv und für jedermann nachvollziehbar die bedeutenden geschichtlichen Handlungen überliefern. In seiner Kritik der *Galeries Historiques*, die von Louis-Philippe im Jahre 1837 in Versailles eröffnet worden waren, beklagte er, trotz seines Respektes gegenüber der Leistung, die Einseitigkeit des dort überlieferten Geschichtsbildes. <sup>102</sup> In einem Aufsatz *Über geschichtliche Kompositionen* hatte er im Jahre 1837 noch eine traditionell akademische Auffassung vertreten. <sup>103</sup> Das Historienbild galt ihm als die ranghöchste Bildgattung. Wichtig sei es, daß der Künstler den entscheidenden Moment der Handlung erfasse und über der genauen Wiedergabe der historischen Details nicht das Charakteristische der Vorgänge außer acht lasse. Kugler betonte, daß der Historienmaler nicht mit dem Geschichtsschreiber verwechselt werden dürfe. Deutlich ist in dieser Position noch der Rückgriff auf die französische Akademiedoktrin, bzw. auf Sulzers Zusammenfassung dieser Lehre zu erkennen.

In Kuglers späteren Äußerungen wandelte sich jedoch seine Auffassung. Er erkannte die neuen Ausdrucksmöglichkeiten der belgischen Historienbilder an und begriff die Bildgattung in einem moderneren Sinn als Geschichtsschreibung. Die Instrumentalisierung der historischen Ereignisse, die Louis-Philippe in seinem Nationalmuseum vorgenommen hatte, konnte er daher nicht gutheißen. Wenn sich Kugler lobend über die Algerienbilder von Horace Vernet äußerte, so ihrer Unmittelbarkeit und Lebendigkeit wegen. Kugler betrachtete gleichsam die Gemälde des Franzosen als realistische Geschichtsbilder, wie sie auch Menzel ausführen sollte. Um die Jahrhundertmitte war dem Autor die Idealisierung, die die Gattung nach überkommener Akademietradition auszeichnete, fremd geworden. Das Historienbild sollte vielmehr die Aufgabe übernehmen, nationale Geschichte zu überliefern und das Nationalbewußtsein zu fördern. Die Theorie der Historienmalerei verband sich bei Kugler und vielen seiner Zeitgenossen mit den patriotischen und ideologischen Vorstellungen des Nationalstaates, um dessen Form und Verfassung bereits seit längerem gerungen wurde.

Aufschlußreich war auch die Haltung des bedeutenden Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer, der zu den belgischen Historienbildern und dem Streit über eine idealistisch-nazarenische und eine realistische Historienmalerei zugunsten der letzteren Stellung nahm. In seiner *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* von 1847 sah er die Geschichte als eine »Fundgrube der Kunst« an: »Die Geschichtsmalerei erfaßt als ihren Stoff das allgemein Menschliche in der Konkretion der entscheidenden, Namen, Ort und Zeit in das Gedächtnis der Nachwelt eingeschriebenen Handlung und ist daher im wesentlichen dramatisch.« Er bezeichnete die Bilder als »sittenbildliche Geschichtsmalerei« oder »genreartige Historie«. <sup>104</sup> Die moralische Funktion der Tugenddarstellungen der früheren Historienmalerei erhielt somit durch die wirklichkeitsgetreue Schilderung der historischen Ereignisse eine neue Überzeugungskraft. Vischer bestritt jedoch nicht, daß auch die Historienmaler einen oberflächlichen Realismus vermeiden müssen, um zum Kern der Handlung vordringen zu können.

## **Idealistische oder realistische Historie**

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war der Streit über Aufgabe und Form der Historienmalerei keineswegs ausgefochten. Das Nachlassen fürstlicher und staatlicher Aufträge auf der einen, das Bedürfnis des Bürgertums nach Repräsentation auf der anderen Seite, hatte in den Jahren 1854/55 zur Bildung der *Verbindung für historische Kunst* geführt. In dieser Initiative hatten sich die deutschen Kunstvereine zusammengeschlossen, um durch Aufträge für Historienbilder das nationale Geschichtsbewußtsein zu fördern. Die Gemälde wurden nach Fertigstellung auf Reisen durch die deutschen Kunstvereine geschickt und anschließend in einer Lotterie verlost. <sup>105</sup>

Das Unternehmen sollte sich jedoch als unbefriedigend erweisen. Viele Kritiker vermißten vor allem eine präzise Vorstellung, welches Geschichtsbild in welcher Form dargeboten werden sollte. Die ausgeführten Werke schwankten zwischen idealistischen und realistischen Auffassungen. Im Jahre 1862 zog Max Schasler sein Resümee in einer Abhandlung, die den bezeichnenden Titel trägt: *Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?*

Schasler beklagte in seinem Artikel die Nutzlosigkeit des Unternehmens. Die Zerstrittenheit und partikularen Interessen der einzelnen Länder führten dazu, daß »der große nationale Zweck« nicht erreicht werde. Seine Kritik ging jedoch noch weiter und ins Grundsätzliche. Er bedauerte vor allem, daß es keine Übereinstimmung darüber gebe, was unter »historischer Kunst« überhaupt zu verstehen sei. Die meisten von der Verbindung in Auftrag gegebenen Werke erkannte er als Historienbilder gar nicht an. Schon der Gegensatz der künstlerischen Auffassungen in den beiden ersten, im Jahre 1857 entstandenen Gemälden habe deutlich gemacht, daß eine Konzeption von Anfang an gefehlt habe. Moritz von Schwind's *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* und Adolph Menzels *Die Begegnung Fried-*

*richs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769* belegten den Mangel des Unternehmens, sich zwischen Idealismus und Realismus zu entscheiden. Schaslers gattungstheoretischer Einwand läßt sich in einem Satz zusammenfassen: »Wer Schwind für einen Historienmaler hält, kann unmöglich Menzel auch dafür erklären, und umgekehrt.«<sup>106</sup>

Schaslers eigenen kunsttheoretischen Vorstellungen entsprachen beide Werke nicht. Er forderte von den Künstlern historische Kenntnis und einen Sinn für die Geschichte, in der sich eine entscheidende Handlung vollziehen müsse. Er warnte sowohl vor dem Mangel an dramatischen Höhepunkten, als auch vor kleinteiligen und individuellen Details, durch die das historische Genre bestimmt sei. Zu Schwinds Gemälde meinte der Autor, es sei »überhaupt mehr ein Gegenstand für die Poesie als für die Malerei.«<sup>107</sup> Über Menzels Bild führte er aus, er habe nur das »Besondere, Persönliche, Individuelle, Zufällige« gemalt.<sup>108</sup> Bei beiden Darstellungen fehlte ihm die historische Tragweite, die dramatische Zuspitzung eines folgenreichen und im Bild absehbaren Konfliktes. Der Mangel, Inhalt und Form in Übereinstimmung bringen zu können, erwies sich über die von Schasler behandelten Beispiele hinaus als prinzipielle Schwierigkeit. Die Unmöglichkeit, Idealismus und Realismus miteinander verbinden zu können, stellte die Überzeugungskraft der Gattung um die Mitte des 19. Jahrhunderts grundsätzlich in Frage.<sup>109</sup> Auch Schasler konnte für dieses Problem letztlich keine Lösung anbieten. Seine Vorstellungen einer nationalen patriotischen Bildungskunst barg die Gefahr ihrer völligen Instrumentalisierung für politische oder andere kunstferne Zwecke. Letztlich aber war dies ein Problem, mit dem die Gattung seit Jahrhunderten zu tun hatte.

## Historienmalerei als Geschichtsschreibung bei Michelet

In Frankreich mit seinem zentralistisch ausgerichteten Kunstsystem blieb die Historienmalerei bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts die führende Bildgattung. Die akademische Doktrin hatte zwar während der Revolution heftige Angriffe zu überstehen, die nicht zuletzt von Jacques-Louis David geführt wurden. Die neu gegründeten Institutionen und die restaurativen Maßnahmen in der napoleonischen Epoche und der Restauration setzten die Tradition der Akademieausbildung jedoch konsequent fort. Zwar wandelten sich die Inhalte entsprechend der politischen, sozialen und geistigen Bedingungen, aber an dem System wurde nur wenig gerüttelt. Auch für romantische Künstler wie Géricault und Delacroix galt die Auseinandersetzung mit der Tradition der Historienmalerei, in denen sich die Menschen in ihren Leidenschaften, in ihren Überzeugungen und in ihren Zwängen darstellen ließen, als die bedeutendste Aufgabe des Künstlers. Gegenüber dem Klassizismus von David und Ingres wandelten sich allerdings Ausdruck und Auffassung. Der didaktisch-moralische Appell wurde aufgegeben und die schicksalhafte Suche nach der Selbstbestimmung des einzelnen Menschen rückte ins Zentrum des künstlerischen Schaffens. Nicht mehr nur das *exemplum virtutis*, sondern auch der gescheiterte Held oder der

anonyme Zeitgenosse konnten in seinem individuellen Konflikt zum Thema eines Kunstwerks werden.<sup>110</sup> Delacroix' Helden sind selten heroische Sieger, sondern oft tragische Verlierer. Genie und Einbildungskraft waren die Schlüsselbegriffe des Künstlers; die Vorstellung einer erlernbaren absoluten Schönheit, wie sie die Akademiedoktrin beherrschte, stellte er in Frage. Schönheit in ihrer höchsten Steigerung des Sublimen war für Delacroix im Sinne Kants keine moralische, sondern eine ästhetische Kategorie.

Die Historienmalerei geriet jedoch, nicht zuletzt durch ihre politische Vereinnahmung, immer stärker in einen Konflikt. Die Revolution, Napoleon, die Restauration und auch Louis-Philippe behielten durch Auftragsvergaben an die Historienmaler die Kontrolle über die Bildinhalte und über den künstlerischen Ausdruck. Da auch in Frankreich, früher noch und weiter verbreitet als in Deutschland, Aussagen zur gegenwärtigen politischen Situation durch Anspielung auf vergangene historische Ereignisse vorgenommen wurden, rückte die Frage nach der Art der Darstellung von Geschichte immer stärker in die Diskussion. Sowohl die Auswahl bestimmter Szenen wie die Komposition vermochten die Identifikation mit einer politischen oder sozialen Gruppierung der Gesellschaft zu ermöglichen.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß auch Historiker sich der Historienmalerei als Quelle ihrer Darstellung bedienten. Obwohl der Quellenwert der bildlichen Überlieferung meist sehr fragwürdig ist, jedenfalls in jedem einzelnen Fall überprüft werden muß, war doch der Glaube an die Bilder so stark, daß sie Jules Michelet in seiner für das 19. und weit in unser Jahrhundert hinein populären *Histoire de France* zu entscheidenden Anregungen seiner Geschichtsdeutung dienten.<sup>111</sup> Andererseits verwies seine Beurteilung der Historienmalerei auch auf kunsttheoretischen Fragen, in wie weit nämlich die Gattung die Aufgabe habe, Geschichte treu zu überliefern. Seine Aussagen betreffen somit auch den in der deutschen Diskussion behandelten Konflikt, das idealistische und das realistische Konzept der Gattung in Einklang zu bringen.

Michelet betrachtete Historienmalerei als Ausdruck einer Epoche. Sie müsse die politischen und sozialen Gegebenheiten widerspiegeln. Als Kunstwerke allein waren sie für ihn weniger von Interesse. Aus diesem Grunde lehnte er Gemälde ab, die – wie die Malerei Raffaels und Davids – einem bestimmten Kunstideal entsprachen. Dieses geradezu naiv wirkende Konzept hatte jedoch einen wesentlichen und originellen, für die romantische Geschichtsschreibung Michelets charakteristischen Vorteil. Michelet war davon überzeugt, seinen Anspruch, die regionalen und individuellen Eigenheiten der Geschichte zu erfassen, mit Hilfe bildlicher Überlieferung besser erfüllen zu können, als mit den trockenen Dokumenten der historischen Wissenschaft.<sup>112</sup> Hinter dieser Überzeugung stand natürlich eine Vorstellung von Geschichte, die nicht in einer objektivierbaren Tatsachenbeschreibung ihr Ziel sah, sondern das Studium der Vergangenheit als Voraussetzung zum Verständnis der eigenen Gegenwart erklärte. Er selbst erinnerte sich daran, daß er im *Musée des Monuments Français* von Alexandre Lenoir seinen ersten Eindruck von der Geschichte erfahren habe: »C'est là, et nulle autre part, que j'ai reçu d'abord la vive impression de l'histoire.«<sup>113</sup>



Die extreme Forderung, daß Historienmalerei nur die Aufgabe habe, die Besonderheiten historischer Ereignisse, ihre Entstehung und ihre Begründung durch die Eigenarten eines Volkes zu überliefern, rechtfertigte für Michelet, sie als Quelle für seine Geschichtsschreibung zu benutzen. Historienmalerei war damit zum Hilfsmittel der Geschichtswissenschaft abgewertet.

### Charles Blancs vergebliche Revision des »beau idéal«

Das Todesjahr von Ingres, 1867, ist oft als ein Wendepunkt für die Geschichte der französischen Historienmalerei bezeichnet worden, ja, man hat sogar von ihrem Tod gesprochen.<sup>114</sup> Man darf diesen Zeitpunkt natürlich nicht zu wörtlich nehmen. Anderen Ereignissen, wie etwa Courbets Entschluß, gegenüber der *Exposition Universelle* von 1855 einen eigenen Ausstellungspavillon mit der Überschrift »Du Réalisme« zu errichten, kommt eine vergleichbare Bedeutung hinzu. Wichtig ist jedenfalls, daß Funktion und Rolle der historischen Gattung sich grundsätzlich verändert hatten. In der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik wurde über diesen Prozeß ausführlich gehandelt. Charles Baudelaires Schriften zum Beispiel legen davon ganz direkt Zeugnis ab. Der Dichter wandte sich gegen die Anmaßung der Genremaler, die durch eine pretenziöse Art versuchten, sich Geltung zu verschaffen. In seiner Salonbesprechung von 1859 lehnte Baudelaire die Gemälde Jean-François Milletts mit Nachdruck als lächerliche Versuche ab, die Gattungshierarchie zu überwinden: »M. Millet cherche particulièrement le style; il ne s'en cache pas, il en fait montre et gloire. Mais une partie du ridicule que j'attribuais aux élèves de M. Ingres s'attache à lui. Le style lui porte malheur. Ses paysans sont des pédants qui ont d'eux-mêmes une trop haute opinion [...]. Dans leur monotone laideur, tous ces petits parias ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaëlesque.«<sup>115</sup>

Obwohl sich Baudelaire als Bewunderer von Delacroix eine Erneuerung der Kunst durch die Hinwendung an die eigene Gegenwart vorstellte, hielt er an der Gattungshierarchie fest. Die *imagination*, als die bedeutendste Fähigkeit des Künstlers, sei vor allem in Historien notwendige Voraussetzung bei der Erschaffung eines Kunstwerks.

Aber nicht nur von seiten des Genre drohten der Historie Gefahr. Insbesondere der unvereinbare Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Darstellung von geschichtlichen Sujets wurde immer wieder zum Thema. Das allgemein verbreitete Interesse an der malerischen Wiedergabe von historischen Ereignissen, der öffentliche Erfolg, der mit großformatigen Sujets im Salon bewirkt werden konnte, und die staatliche Anerkennung durch Preise verhinderten gleichwohl ein Nachlassen der Produktion. Die Unsicherheit, in welchem Stil und mit welchem Ausdruck gemalt werden sollte, war dennoch unübersehbar.

Charles Blancs einflußreiches Lehrbuch, der *Grammaire des arts du dessin*, im Jahre 1867 in erster Auflage erschienen, kann als ein letztes Aufbäumen gegenüber dem als Verfall empfundenen Stilpluralismus der Gattung Historie gedeutet werden. Das Werk

suchte noch einmal die Grundsätze der Akademiedoktrin neu zu verankern. Blanc beschwor die *peinture de style*, er betonte den geistigen, den ideellen Anspruch, den die Historienmalerei erheben müsse. Zu stark jedoch waren das Interesse, die Neugier sowie der technische und wissenschaftliche Fortschritt in Richtung auf archäologisch präzise Rekonstruktion von geschichtlichen Vorgängen entwickelt. Von Blancs didaktischem Konzept konnte kaum noch Wirkung erwartet werden. Meissoniers und Gérômes Gemälde in ihrer minutiösen, obsessiven Liebe zum Detail – man sprach von der *école microscopique* – repräsentierte den Sieg eines Realismus ohne moralisch-didaktisches Konzept. Charles Blanc mußte resigniert feststellen: »Le génie de l'infiniment petit n'est jamais allé plus loin.«<sup>116</sup>

Blancs Kunstauffassung suchte ein traditionelles Lehrgerüst wiederzubeleben. Ein Historienbild ohne den *beau idéal* erschien ihm unmöglich. Kunst und Geschichte waren für ihn zwei unterschiedliche Aufgaben. Die Historienmalerei hatte sich in der Epoche des Historismus und des Positivismus jedoch immer stärker als die Vermittlung von Geschichte etabliert.<sup>117</sup> Für Blanc bedeutete es die Preisgabe der künstlerischen Freiheit, wenn die Kunst einem Zweck diene, der ihr fremd sei: »L'utile est le domaine de l'industriel; le beau est l'apanage de l'artiste; on admire les créations de l'art, on consomme les produits de l'industrie. Dès que la beauté n'est pas la *première* qualité d'un objet, cet objet n'est point une œuvre d'art.«<sup>118</sup> Die Kunsttheorie von Charles Blanc und die Kunstpraxis seiner Zeit traten immer stärker auseinander.

## Die kunstkritische und kunsthistorische Beurteilung der Gattung

Die Verteidigung klassizistischer Gattungsnormen, wie sie Charles Blanc unternahm, blieb jedoch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Ausnahme. Als die enge Verflechtung von Kunsttheorie, Kunstkritik und Kunstgeschichte sich langsam aufzulösen begann, konnten ästhetische Forderungen an die Malerei kaum noch auf grundsätzliche Weise vorgetragen werden. Die Erklärung und historische Einordnung der künstlerischen Produktion geriet immer stärker in den Blickpunkt. Die kunsttheoretischen Aussagen zur Historienmalerei wurden selten, dafür begann die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihrer Eigenart und ihrer Geschichte. Insbesondere in Deutschland, wo das Fach Kunstgeschichte schon früh seinen Platz an den Universitäten errang, ist eine immer stärkere Beschäftigung mit den geschichtlichen Voraussetzungen der Historienmalerei zu beobachten.<sup>119</sup> Zwar blieben kunstkritische Äußerungen noch erhalten, aber die Entwicklung der Disziplin ging doch in die Richtung, die Bedingungen zu ergründen, denen Kunstwerke ihre Entstehung verdanken. Anton Springer bekannte sich in seiner 1858 erschienenen *Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert* zu objektiven historischen Kriterien, mit denen die Kunst zu erforschen sei. Sein Maßstab der Beurteilung konnte daher nicht in der Bedeutung des behandelten Themas liegen, sondern er suchte die indivi-



duelle schöpferische Gestaltung des Künstlers zu beschreiben. Ablehnen mußte er daher jede Art von nationaler oder patriotischer Malerei, da sie das Künstlerische zugunsten der Vermittlung kunstfremder Inhalte vernachlässige. Die auf der Wertung der Bildinhalte beruhende Gattungshierarchie konnte er daher konsequenterweise nur für einen verhängnisvollen Irrtum ansehen.<sup>120</sup>

Den meisten Historiendarstellungen warf Springer vor, die Vorgänge auf ungenaue Art und Weise zu illustrieren. Sie seien langweilig, da sie unsere Empfindungen letztlich nicht berührten. Er kritisierte vor allem die Mode der Darstellungen aus Mittelalter, Reformationszeit und Dreißigjährigem Krieg: »Wie kommt es«, fragte er, »daß alle diese Conradins und Tillys nicht zünden?«<sup>121</sup>

Springer stellte die Legitimation der Historienmalerei nicht grundsätzlich in Frage, auch nicht für seine eigene Zeit. Delaroche und Delacroix sowie Menzel und Gallait wurden mit ihren Werken sehr wohl anerkannt. Eine idealistische Akademiedoktrin aufrecht zu erhalten, hielt er allerdings für fragwürdig. Außerdem lehnte er historisches Genre als »seelenlose, trockene Schauszenen« ab. Der Autor unterschied auch deutlich zwischen einer realistischen und einer naturalistischen Auffassung und wandte sich gegen die »Chronistenmanier« in der Historienmalerei. In einer Epoche, in der die Photographie bestimmte Aufgaben der Malerei übernahm, vermochte ein Gemälde als reines Abbild der Wirklichkeit nicht mehr zu überzeugen.

Kunstgeschichte und Kunstkritik blieben im 19. Jahrhundert noch eng verbunden. Auch für die beiden Autoren, die nach ihm eine Zusammenfassung der Kunstentwicklung veröffentlichten, ist eine strenge methodische Trennung dieser Bereiche noch nicht voll ausgeprägt. Richard Muther ging es in seiner *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* von 1893/94 darum, nachzuweisen, daß die realistische Malweise die Ausdrucksform der Moderne sei. Die Historienmalerei interessierte ihn dabei kaum, und die Gattungshierarchie, die man seit der Renaissance gekannt habe, betrachtete er nur noch aus der Distanz: »Heute kennt man diese Stufenleiter nicht.«<sup>122</sup>

Auch Cornelius Gurlitt behandelte in seinem 1899 vorgelegten Werk *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts* die Geschichtsmalerei aus der Perspektive des Historikers, der sich um einen positivistischen Standpunkt bemüht. Mit deutlicherer wissenschaftlicher Objektivität als Muther erkannte er, daß es für keine Geschichtswissenschaft absolute Wahrheiten geben könne. Insofern könnten auch keine Lehrsätze für die Historienmalerei Gültigkeit haben. Der Versuch des Künstlers, es dem Wissenschaftler gleichzutun, sei zum Scheitern verurteilt. Wissenschaftliche Korrektheit verhindere geradezu die Gestaltung eines bedeutenden Kunstwerks: »Wenn Shakespeare und selbst wenn Schiller alte Zeiten schildern, so sind sie dabei so modern, daß die Versetzung in eine Vergangenheit nicht stört. Je wissenschaftlicher diese wird, desto härter stößt die Echtheit des Äußeren sich mit der Unechtheit des Innern.«<sup>123</sup> Diese Kritik Gurlitts war nicht nur ein Urteil über die ältere Kunst, sondern richtete sich zugleich gegen zeitgenössische Werke. Anton von Werners

Historien des Deutschen Kaiserreiches etwa vermittelten die Illusion, Kunst könne historische Ereignisse getreu abbilden. Seine Werke waren aber weder wahre Abbilder noch individuelle Deutungen dramatischer historischer Vorgänge. Das akademische Historienbild hatte seinen Charakter als Kunstwerk zugunsten seiner Funktion als staatspolitisches Dokument preisgegeben.<sup>124</sup>

Gurlitts Haltung beruhte auch auf der eigenen Erfahrung, die er als Kriegsteilnehmer im Feldzug gegen Frankreich in den Jahren 1870/71 gemacht hatte. Das *exemplum virtutis* der akademischen Historienmalerei entsprach nach seinen Erlebnissen in einem modernen, technologisch geführten Krieg nicht mehr der Wirklichkeit. Bereits Baudelaire hatte geäußert: »Une bataille vraie n'est pas un tableau«. <sup>125</sup> Gurlitt führte, Baudelaires Aussage entsprechend, den Gedanken aus dem eigenen Erleben heraus weiter: »Wer im Kugelregen klar zu denken und der wachsenden Gefahr gegenüber sich selbst opfernd das Richtige zu thun und zu befehlen weiß, das ist unser Held. Leider ist dies Heldentum nicht wirksam darzustellen in der Kunst. [...] Ich wenigstens bin verdorben für gewisse Heldenbilder, verdorben durch den Krieg, die größte, schönste, entscheidenste Erinnerung meines Lebens. Denn auch dort sah ich nicht die malerische, die romantische Schlacht!«<sup>126</sup> Sollte es nach dieser Erfahrung weiterhin Historienmalerei geben, so hatte die akademische Kunstdoktrin jedoch längst ihre Verbindlichkeit verloren, und auch die nationalpädagogischen und ideologischen Aufgaben der Geschichtsmalerei erfüllten ihren Zweck kaum noch.

## **Schöpferisches und gestalterisches Erzählen als ästhetisches Ziel bei Jacob Burckhardt**

Während der junge Burckhardt um die Jahrhundertmitte mit Ausstellungsbesprechungen unmittelbar am Kunstbetrieb Anteil nahm, betrachtete der Historiker und Kunsthistoriker in seinem späteren Leben die Entwicklung eher aus der Distanz des Wissenschaftlers. In seinem Vortrag *Über erzählende Malerei* aus dem Jahre 1884 beschäftigten ihn Probleme der Historienmalerei. Bewußt nannte er den Begriff nicht im Titel, sondern nahm die akademische Gattung der Renaissance und des Barock sowie ihre Umwandlung im 19. Jahrhundert in den Blick. Das Ende der Verbindlichkeit der akademischen Kunstdoktrin sah er als selbstverständlich an. Allerdings beklagte er, daß in seiner Gegenwart noch »das Was, das stets neue Sujet, über das Wie« herrsche.<sup>127</sup> Die Hierarchie der Gattungen nach dem Sujet betrachtete Burckhardt als ein historisches Phänomen. Maßstab der Kunstbeurteilung bedeutete ihm »das ewig neue Wie«, das auch in früheren Zeiten bereits gültig gewesen sei.<sup>128</sup>

Da Geschichte für Burckhardt keinen Stillstand und kein endgültiges Resultat aufweisen kann, mußte er die malerischen Versuche, Geschichte im Bild zu rekonstruieren, als fragwürdig ablehnen. Weil das Wissen durch die Forschung zunimmt, veraltet die Darstel-

lung, wie auch die Denkweise, die diese Geschichtsillusionen hervorbrachte. Burckhardt empfand daher das Pathos der Davidschule und Louis-Philippes *Galerien Historiques* in Versailles als unwahr und affektiert.

Während der Historiker Burckhardt die Fragwürdigkeit der Geschichtsvisionen verdeutlichte, betonte er als Kunsthistoriker, daß die größten künstlerischen Leistungen in der ergreifenden Wirkung liegen, die von einem Werk auf den Betrachter ausgehen. Auch ohne genaue Kenntnis der Vorgänge, über die man sich auch später informieren könne, müßte »der Eindruck [...] da sein noch ohne das Sachverständnis«. <sup>129</sup>

Diese »Allverständlichkeit« zeichnet nach Burckhardt den größten Erzähler Peter Paul Rubens aus. <sup>130</sup> Im Gegensatz zu Poussin, »der heilige und profane Geschichten zwar nach den Gesetzen seiner Kunst, aber in der Regel ohne alles innere Feuer« konstruiert habe, sei die historische Illusion in der Kunst des Rubens als lebendiges Geschehen gestaltet. <sup>131</sup> In seinen, erst nach dem Tode veröffentlichten *Erinnerungen aus Rubens* hat Burckhardt seiner tiefen Bewunderung für den flämischen Maler in einer geradezu hymnischen Form Ausdruck verliehen. Das Schöpferische an Rubens erkannte Burckhardt sowohl in der erzählerischen als auch gestalterischen Kraft. Seine Verehrung von Rubens ist als »eine Art von Heiligsprechung im ästhetischen Bereich« bezeichnet worden. <sup>132</sup>

Burckhardt stellte bereits die malerische Leistung und Erscheinung des Kunstwerks als entscheidend heraus. Er meinte daher, den Künstlern solle »die materielle Wahl des Themas« freigestellt werden: »Man überlasse sie ihren Visionen«. <sup>133</sup> Die Kunstwissenschaft sollte in seiner Nachfolge etwa bei Wölfflin und Schmarow, parallel zu den gleichzeitigen künstlerischen Bestrebungen nach neuen formalen Ausdrucksmöglichkeiten, das Malerische zu einem wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand machen. Die Bedeutung des Bildthemas gelangte recht eigentlich erst mit Wärburg und Panofsky erneut und auf neue Weise in den Blick der Forschung.

## Ausblick ins 20. Jahrhundert

Auch im 20. Jahrhundert blieb die Historie als Thema der Malerei erhalten. Gab – und gibt – es auch eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, so folgte sie doch anderen Zielen. Die akademische Kunstdoktrin, die Gegenstand der vorliegenden Quellenedition ist, blieb weiterhin in ihren Grundzügen verbindlich. Auch wenn die monumentalen Bilderzyklen vor allem des frühen 20. Jahrhunderts nicht in unmittelbarer Abhängigkeit einer akademischen Einrichtung entstanden, entstammten sie doch dieser Tradition. Mehrere Gesichtspunkte können angeführt werden, durch die die akademische Historienmalerei des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet ist. Zunächst entstand sie grundsätzlich im konkreten Auftragsverhältnis, im Auftrag zumeist des Staates, und ihre Aufgabe war es, bestimmte, vom Auftraggeber vorgegebene politische oder propagandistische Botschaften zu vermitteln. Diese Botschaften mußten für jedermann leicht erkennbar sein, sowie dem Inhalt und

der Form der zu übermittelnden Botschaft dienen, so daß die entstandenen Kunstwerke grundsätzlich einem realistischen Malstil zuzuordnen sind.

Im 20. Jahrhundert wurden solche Aufgaben meist in den Ländern an die Künstler herangetragen, in denen sich die Regierenden im Sinne ihrer Politik der Kunst bedienten, das heißt im wesentlichen in den Ländern mit autoritären Verfassungen. Man sollte aber mit dieser Beurteilung vorsichtig sein. Natürlich denkt man zunächst an den *muralismo* in Mexiko und an die Wandmalerei in den sozialistischen Ländern. Aber eine wirkliche Erfassung der Wandmalerei des 20. Jahrhunderts in einem internationalen Rahmen könnte vielleicht so manche Entdeckung zu Tage fördern. In einigen Ländern, insbesondere Mittel- und Südamerikas, die demokratische Regierungen aufwiesen, dienten Wandmalereien zur Veranschaulichung nationaler Traditionen und zur Beschwörung staatlicher Identität. Aber gerade dieser Umstand ist der Beweis, daß in den Werken die Traditionen der akademischen Kunst nachwirkten, die in Europa im 19. Jahrhundert weitverbreitet und am Ende dieser Epoche bereits in ihrer Glaubwürdigkeit der dargebotenen Bildinhalte in Frage gestellt worden waren. In diesen Bildern lebte die Vorstellung weiter, die bereits in der akademischen Doktrin formuliert war, daß die Vergegenwärtigung früherer Ereignisse die Handlungen der Zukunft leiten solle. Die Geschichtsvorgänge wurden daher im Licht der gegenwärtigen politischen Überzeugungen geschildert. Geschichte ist noch immer in einem vorwissenschaftlichen Sinne begriffen, sie dient letztlich noch immer dem *exemplum virtutis*.

Neben dieser Fortsetzung der akademischen Tradition ist an einen weiten Bereich der künstlerischen Verarbeitung von politischen und historischen Themen außerhalb oder sogar gegen diese Bildungskonvention zu erinnern. Die Maler sahen es als ihre legitime Aufgabe an, ihre Erfahrungen als Zeitzeugen durch Kunst zu vermitteln. Sie betrachteten sich nicht als Historiker im wissenschaftlichen Sinne, sondern als Seismographen geschichtlicher Vorgänge.

Diese individuelle Auseinandersetzung mit geschichtlichen Themen begann bereits im 19. Jahrhundert. Goya, Delacroix und Manet schufen Werke, die als Beispiele einer individuellen Gestaltung erlebter Politik angesehen werden können. Im 20. Jahrhundert gehören Werke von Picasso, Beckmann, Meidner, Dix oder Grosz in diesen Bereich antiakademischer Kunstäußerung. Im Gegensatz zur akademischen Richtung folgten diese Künstler bei der Behandlung historischer Themen ihren eigenen Vorstellungen. Aufträge im Bereich der historischen Sujets sind selten, ja, sie wurden geradezu vermieden, weil sie den Künstler in Abhängigkeit zum staatlichen Auftraggeber setzten. Dieser Umstand führt bereits zu einem Ergebnis, das verallgemeinert werden kann: Die Verarbeitung geschichtlicher Vorgänge wird zur individuellen Stellungnahme. Wenn sich Künstler entschieden, ein historisches oder zeitgeschichtliches Thema zu behandeln, dann weil sie es selbst kommentieren oder der Nachwelt überliefern wollten.

Aus diesem Umstand folgt, daß sich neue Themen und neue künstlerische Medien entwickelten. Die mythologischen, antiken oder neuzeitlichen »Helden« fanden kaum

Interesse. Die Abbildung zeitgenössischer Ereignisse selbst vermittelten scheinbar die Photographie und der Film. Künstler wurden Zeitzeugen, aber auch Kritiker, Mahner, Demiurgen und Oppositionelle durch neue Aussagemöglichkeiten bis hin zur Verweigerung aller darstellerischen Mittel, ja, der Preisgabe des Bildes selbst. Kunst bedeutete – gerade in der Reaktion auf geschichtliche Ereignisse – Herausforderung, nicht Affirmation.

Nach dem zweiten Weltkrieg führten – und führen – Künstler wie Beuys, Rauschenberg, Richter, Kiefer oder Boltanski die Arbeit am Geschichtsbild der Moderne fort. Die Künstler begannen in Fortsetzung der frühen Moderne über die medialen Möglichkeiten des Kunstwerks nachzudenken. Zuletzt traten die reproduktiven Anstrengungen zugunsten einer Betonung von Konzepten zurück. Der Entstehungsprozeß gelangte als die eigentlich bedeutende Herausforderung in den gestalterischen Mittelpunkt. Ein Grund für diesen Wandel war selbstverständlich, daß die Photographie und der Film die Wiedergabe von Wirklichkeit und damit auch die Bewahrung und Archivierung von Geschichte zu bewerkstelligen schienen. Je mehr wir jedoch in unserer Umwelt von Photographien umgeben sind, desto mehr bezweifeln wir deren Wahrheitsgehalt. Denn die Zeitschriften, die Filme und die Reklame sind am deutlichsten dem Warencharakter bildkünstlerischer Äußerungen in unserer Gesellschaft unterworfen.

Bereits die frühe Moderne der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts hielt sich bei der Abbildung von Wirklichkeit zurück. Der Expressionismus und der Kubismus suchten neue ästhetische Erfahrungen durch bisher unbekannte formale Mittel zu bewirken. Die Bedeutung des Gegenstandes konnte dabei eine sekundäre Rolle spielen. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit hat gleichwohl nicht aufgehört. Die Werke der Dadaisten etwa sind ein Beleg, wie mit Mitteln der Collage wieder Wirklichkeitsfragmente in die Kunst eingedringen konnten. Diese Entwicklung fortsetzend entfalteten auch nach dem Kriege viele Künstler ein ausgesprochenes Interesse dafür, die Qualität der uns umgebenden Bilderflut in Frage zu stellen. Dies geschah – und geschieht – nicht zuletzt am Beispiel historischer Ereignisse, an denen wir – scheinbar authentisch – durch Fernsehen und Presse teilnehmen können.

Die Geschichtsmalerei des späten 19. und des 20. Jahrhunderts blieb somit nur in einem eklektizistischen künstlerischen Bereich von der akademischen Tradition abhängig. Theoretische Aussagen über die künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte und Politik in der Moderne bieten die vielfältigen Denkgebäude und Manifeste der Avantgarden, für die die stete Erneuerung und Überwindung des Bekannten und Überkommenen Programm ist. Eine über die Jahrhunderte hinweg verbindliche, wenn auch in einzelnen Punkten abgewandelte Theorie aber, wie sie die akademische Doktrin formulierte, ist heute nicht mehr denkbar.



## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Maurice Denis: *Définition du Néo-Traditionisme*, in: ders.: *Théories 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 4. Aufl. 1920, S. 1.
- <sup>2</sup> Zit. nach Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956, S. 17.
- <sup>3</sup> Zur Bedeutung des Begriffes *historia* vgl. Karl Keuck: *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedeutung in der Antike und in den romanischen Sprachen*, Emsdetten 1934; vgl. auch Joachim Knappe: *Historie in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext*, Baden-Baden 1984.
- <sup>4</sup> Vgl. Kristine Patz: *Zum Begriff der »Historia« in L. B. Albertis »De Pictura«*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/1986, S. 269–287; vgl. auch Jack M. Greenstein: *Alberti on Historia: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting*, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 21/1990, S. 273–299; Ulrike Müller Hofstede: *Malerei zwischen Dichtung und Skulptur – L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung*, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 2/1994, S. 56–73; zur Kunsttheorie Albertis allgemein vgl. Anthony Blunt: *Kunsttheorie in Italien. 1450–1600*, München 1984, S. 1 ff.
- <sup>5</sup> Zu Leonardos Kunsttheorie vgl. Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 249–56; vgl. auch Blunt 1984, S. 16 ff.
- <sup>6</sup> Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567* (hrsg. von Ludwig Schorn u. Ernst Förster), Stuttgart und Tübingen 1832–1849, 8 Bde., Bd. 3, I, S. 34; vgl. auch Blunt 1984, S. 62 ff.
- <sup>7</sup> Vgl. Wolfgang Kemp: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19/1974, S. 219–240.
- <sup>8</sup> Vgl. Nikolaus Pevsner: *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940; vgl. auch Charles Dempsey: *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century*, in: *Art Bulletin* 62/1980, S. 552–569.
- <sup>9</sup> Vgl. Reiner Hausserr: *Convenerolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, Mainz 1984.
- <sup>10</sup> Vgl. Giovanni Andrea Gilio: *Degli errori de' pittori circa l'istorie*, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960–1962, 3 Bde., Bd. II, S. 5–115, S. 87; vgl. dazu Giuseppe Scavizzi: *The Controversy on Images From Calvin to Baronius*, New York u. a. 1992 (Toronto Studies in Religion, Bd. 14), S. 93 ff.
- <sup>11</sup> Vgl. Carlo Borromeo: *Instructiones Fabricae et suppellectilis Ecclesiasticae Libri II*, Mailand 1577, abgedruckt in Barocchi 1960–1962, Bd. II, S. 3–113; vgl. hierzu ausführlich Scavizzi 1992, S. 121–131.
- <sup>12</sup> Vgl. Scavizzi 1992, S. 138.
- <sup>13</sup> Vgl. Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari 1960–1962, 3 Bde., Bd. II, S. 116–509, S. 292; vgl. auch Scavizzi 1992, S. 139.
- <sup>14</sup> Vgl. Scavizzi 1992, S. 131.
- <sup>15</sup> Vgl. Scavizzi 1992, S. 230.
- <sup>16</sup> Vgl. Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960, S. 53.
- <sup>17</sup> Vgl. Pochat 1986, S. 298–302.
- <sup>18</sup> Panofsky 1960, S. 56.
- <sup>19</sup> Vgl. Pochat 1986, S. 302–305.
- <sup>20</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Herwarth Röttgen: *Repräsentationsstil und Historienbild in der römischen Malerei um 1600*, in: *Beiträge. Für Hans Gerhard Evers*, Darmstadt 1968 (Darmstädter Schriften, Bd. XXII), S. 71–82.
- <sup>21</sup> Vgl. Pevsner 1940.
- <sup>22</sup> Zu Bellori vgl. Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 112–154; vgl. auch



- Giovanna Perini: *L'arte di descrivere. La tecnica dell'ecfrasi in Malavasia e Bellori*, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* 3/1989, S. 175–206; Elizabeth Cropper: »La più bella antichità che sappiate desiderare«: *History and Style in Giovan Pietro Bellori's »Lives«*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 145–174.
- <sup>23</sup> Vgl. Jan Bialostocki: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des »Modusbriefes« von Nicolas Poussin*, in: ders.: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 9–35; vgl. auch Oskar Bätschmann: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München u. Zürich 1982 (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1978–1981); zu den antiken Quellen der Moduslehre vgl. zusammenfassend Pochat 1986, S. 316–319.
- <sup>24</sup> Nicolas Poussin: *Lettres et propos sur l'art* (hrsg. v. Anthony Blunt), Paris 1989, S. 136; zu den antiken Tonarten, denen bestimmte Bilder zugewiesen werden, vgl. André Félibien: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, in: ders.: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Farnborough 1967 (Nachdruck der Ausgabe Trevoux 1725), Bd. V, S. 290–466, S. 223 ff.; vgl. auch Manfred Boos: *Französische Kunstliteratur 1648 und 1669. Das Gesuch des Martin de Charmois (1648) und Félibiens Vorwort zu seiner Conférences-Ausgabe (1669)*, München 1966.
- <sup>25</sup> Poussin 1989, S. 134.
- <sup>26</sup> »L'invention, ou le Genie d'historier et de concevoir une belle Idée sur le Sujet qu'on veut peindre, est un Talent naturel qui ne s'acquiert ny par l'estude, ny par le travail: C'est proprement de Feu de l'esprit, lequel excite l'Imagination et le fait agir. Or comme cette Partie de l'Invention tient naturellement le premier lieu dans l'ordre des choses, (puisqu'il seroit inutile et ridicule à un Peintre de preparer ses couleurs et ses pinceaux, s'il n'avoit auparavant bien resolu ce qu'il veut représenter) aussi monstre-elle plus qu'aucune autre la qualité de l'esprit; s'il est Fecond, Iudicieux, et Relevé: ou au contraire, s'il est sterile, confus, et bas.« (Roland Fréart de Chambray: *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans 1662, S. 11).
- <sup>27</sup> Fréart de Chambray 1662, S. 73.
- <sup>28</sup> Caylus in: *Procès-verbaux de l'Académie*, Bd. II, S. 233; zitiert nach André Fontaine: *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot*, Paris 1909, S. 19, Anm. 3.
- <sup>29</sup> Vgl. Franciscus Junius: *De pictura veterum*, Amsterdam 1637.
- <sup>30</sup> Charles-Antoine Du Fresnoy, *L'Art de peinture* (hrsg. v. Roger de Piles), 4. Aufl., Paris 1751, S. 2–3.
- <sup>31</sup> Vgl. Henry Jouin (Hrsg.): *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris 1883; vgl. auch Ekkehard Mai: *Poussin, Félibien und le Brun. Zur Formierung der französischen Historienmalerei an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris*, in: Ekkehard Mai (Hrsg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 9–25.
- <sup>32</sup> »La plus noble de toutes ces espèces est celle qui represente quelque Histoire par une composition de plusieurs figures. Et ces sortes de peintures s'appellent Histoire.« (André Félibien: *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris 1690, S. 632).
- <sup>33</sup> »Ce grand Roi qui commença d'être victorieux aussi-tôt qu'il commença de regner, pouvait bien croire qu'il n'auroit pas moins besoin de la main de ces illustres Artisans que de la plume des plus sçavans hommes pour laisser des marques éternelles de sa puissance, & apprendre à la posterité l'histoire de ses grandes actions.« (Félibien 1967, Bd. V, S. 298); vgl. Peter Johannes Schneemann: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994.
- <sup>34</sup> »[...] il dit que dans les Sciences & les Arts il y a deux manieres d'enseigner, sçavoir, par les préceptes & par les exemples, que l'une instruit l'entendement, et l'autre l'imagination; & que comme dans la Peinture l'imagination est la partie qui travaille davantage, il est constant que les exemples sont très-necessaires pour se perfectionner dans cet Art, & servent le plus à conduire seurement les jeunes Etudiens.« (Félibien 1967, Bd. 5, S. 301).
- <sup>35</sup> »Que pour bien instruire la jeunesse dans l'Art de peindre, il seroit necessaire de leur exposer les ouvrages des plus sçavans Peintres, & dans des Conférences publiques, faire connoître ce qui contribüé le plus à la baeuté & à la perfection des Tableaux.« (Félibien 1967, Bd. V, S. 302).

- <sup>36</sup> Félibien 1967, Bd. V, S. 310.
- <sup>37</sup> Zur Beurteilung der Schriften de Piles vgl. Jacques Thuillier: *Préface*, in: Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, Paris 1989, S. III–XXIX.
- <sup>38</sup> Roger de Piles: *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1699, S. 28–32.
- <sup>39</sup> Vgl. hierzu vor allem Thomas Puttfarcken: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven u. London 1985; vgl. auch ders.: *Introduction*, in: Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, Nîmes 1990, S. 5–18; vgl. auch Bernard Teyssède: *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957.
- <sup>40</sup> Abbé Du Bos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genf 1967 (Neudruck der Ausgabe Paris 1719), S. 71; vgl. Alfred Lombard: *L'Abbé Du Bos. Un imitateur de la pensée moderne*, Paris 1913; vgl. auch Charlotte Hogsett: *Jean Baptiste Dubos on Art as Illusion*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 73/1970, S. 147–164; Thomas E. Kaiser: *Rhetoric in the Service of the King: The Abbé Dubos and the Concept of Public Judgment*, in: *Eighteenth-Century Studies* 2/1989–1990, S. 182–199.
- <sup>41</sup> Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915], München 1968, S. 104.
- <sup>42</sup> Du Bos 1967, S. 92.
- <sup>43</sup> Ebd., S. 91.
- <sup>44</sup> Ebd., S. 22.
- <sup>45</sup> Ebd., S. 1.
- <sup>46</sup> Vgl. hierzu Albert Blankert: *Der »Realismus« in der holländischen Historienmalerei im 17. Jahrhundert*, in: *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausstellungskat. Köln u. Lyon 1987–1988, S. 45–53 (mit weiterführender Literatur).
- <sup>47</sup> Vgl. *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, Ausstellungskat. Washington, Detroit u. Amsterdam 1980–1981; vgl. zuletzt Ben Broos: *Intimacies and Intrigues. History Painting in the Mauritshuis*, Den Haag 1993.
- <sup>48</sup> Vgl. hierzu die Beiträge in: Colin B. Bailey (Hrsg.): *Les amours des dieux*, Ausstellungskat. Paris, 1991–1992 (mit weiterführender Literatur).
- <sup>49</sup> Vgl. hierzu ausführlich Dresdner 1968, S. 128–143.
- <sup>50</sup> Vgl. Fontaine 1909, S. 252–291; vgl. auch Dresdner 1968; Georg-Friedrich Koch: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1967, S. 137 ff.; Thomas E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven u. London 1985.
- <sup>51</sup> Etienne La Font de Saint-Yenne: *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Genf 1970 (Nachdruck der Ausgabe Den Haag 1747), S. 8.
- <sup>52</sup> Etienne La Font de Saint-Yenne: *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits a un particulier en province*, Genf 1970 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1754), S. 73 f.; vgl. Thomas Kirchner: *Neue Themen – Neue Kunst? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren*, in: Mai 1990, S. 107–119 (mit weiterführender Literatur).
- <sup>53</sup> Vgl. Jean Locquin: *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 2. Aufl. 1978; vgl. auch Robert Rosenblum: *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Princeton 1967.
- <sup>54</sup> Anne-Claude Comte de Caylus: *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile avec des observations générales sur le costume*, Paris 1755; vgl. hierzu ausführlich Helge Siefert: *Themen aus Homers Ilias in der Französischen Kunst (1750–1831)*, München 1988 (mit weiterführender Literatur); ähnliche Vorschläge zu neuen Bildthemen machte auch Michel-François Dandré-Bardon in seiner Schrift *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou tableaux de l'histoire, enrichis de connoissances analogues à ces talens*, Paris 1769, 3 Bde.
- <sup>55</sup> Caylus 1755, S. XXX.
- <sup>56</sup> Denis Diderot: *Ästhetische Schriften* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1984, 2 Bde., Bd. II, S. 42; vgl. Thomas Gaechtens u. Jacques Lugand: *Joseph-Marie Vien. Peintre du Roi (1716–1809)*, Paris 1988, S. 180–182; vgl. auch Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis non erit. Diderots Kunstbegriff*, Hildesheim u. New York 1989.

- <sup>57</sup> Denis Diderot: *Salons* (hrsg. v. Jean Adhémar u. Jean Seznec), Oxford 1957–1967, 4 Bde., Bd. I., S. 233.
- <sup>58</sup> Diderot 1984, Bd. I, S. 462.
- <sup>59</sup> Über das Studium von Antiken und die Berücksichtigung der Lehre über die Darstellung von Leiden-schaften im Werk von Greuze, mit denen der Maler Regeln der Historie im Genre anwandte, vgl. Willibald Sauerländer: *Pathosformeln im Oeuvre des Jean-Baptiste Greuze*, in: *Festschrift Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, Berlin 1965, S. 146–50; vgl. auch Thomas Kirchner: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, besonders S. 255–266 und S. 269–278; Jennifer Montagu: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférences sur l'expression générale et particulière*, New Haven u. London 1994.
- <sup>60</sup> Denis Diderot: *Œuvres esthétiques*, Paris 1959, S. 724–25.
- <sup>61</sup> Ebd., S. 725.
- <sup>62</sup> Ebd., S. 726.
- <sup>63</sup> Edgar Munhall: *Jean-Baptiste Greuze. 1725–1805*, Ausstellungskat. Musée de Dijon 1977, S. 154 ff.
- <sup>64</sup> Vgl. Denis Diderot: *Salon de 1769*, in: Diderot 1957–1967, Bd. IV, S. 65–118, S. 103 ff.
- <sup>65</sup> Vgl. Diderot 1967, S. 103.
- <sup>66</sup> Zit. nach *Triumph und Tod des Helden*, 1987–1988, S. 358; vgl. Hans Martin von Erffa u. Allan Staley: *The Paintings of Benjamin West*, New Haven u. London 1986, S. 57, Kat. 93–100; vgl. auch Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 58–64.
- <sup>67</sup> Henri Lapauze: *Procès-verbaux de la commune générale des arts de peinture, sculpture et architecture et de la Société populaire et républicaine des arts*, Paris 1903, S. 138.
- <sup>68</sup> Vgl. die vorzügliche Darstellung dieser Zusammenhänge mit weiteren Quellen bei Edouard Pommier: *L'art de la liberté*, Paris 1991, S. 192–202.
- <sup>69</sup> Zit. nach Pommier 1991, S. 193–94.
- <sup>70</sup> Vgl. hierzu Pommier 1991, S. 201.
- <sup>71</sup> Hierzu ausführlich mit weiteren wichtigen Quellen Udolpho van de Sandt: »Grandissima opera del pittore sarà l'istoria«. *Notes sur la hiérarchie des genres sous la Révolution*, in: *Revue de l'art* 83/1989, S. 71–76.
- <sup>72</sup> Einen Überblick bietet Anthony Blunt: *Des origines de la critique et de l'histoire de l'art en Angleterre*, in: *Revue de l'art* 30/1975, S. 5–16.
- <sup>73</sup> Luigi Salerno: *Seventeenth-Century English Literature on Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14/1951, S. 254–55.
- <sup>74</sup> Vgl. hierzu Samuel Holt Monk: *The Sublime. A Study in Critical Theories in XVIIIth-Century England*, New York 1935 (Neudruck 1960); vgl. auch John Walter Hipple: *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in XVIIIth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957.
- <sup>75</sup> Vgl. Ulrike Müller Hofstede: *Achill, Apoll und Niobe. Das Sublime in Gavin Hamiltons Historienbildern. Eine Studie zur Ästhetik des Göttlichen und Heldenhaften*, Münster u. Hamburg 1993.
- <sup>76</sup> Vgl. hierzu ausführlich Renate Prochno: *Joshua Reynolds*, Weinheim 1990, S. 27 ff.; vgl. auch Magne Malmanger: *Sir Joshua Reynolds' Discourses: attitude and ideas*, in: *Acta ad Archaeologian et Artium Historiam Pertinentia* 4/1969, S. 166–181.
- <sup>77</sup> »The genres of painting were ranked according to their tendency to promote the public virtues; and as only the liberal, the free citizens of a political republic could exhibit those virtues, the highest genre, history painting, was addressed to them.« (John Barrell: *Sir Joshua Reynolds and the Political Theory of Painting*, in: *Oxford Art Journal* 2/1986, S. 37); vgl. auch ausführlich ders.: *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: The Body of Public*, London u. New Haven 1986 (mit weiterführender Literatur).
- <sup>78</sup> Joshua Reynolds: *Discourses on Art* (hrsg. v. Robert R. Wark), New Haven u. London, 2. Aufl. 1975, S. 41f.
- <sup>79</sup> »The neglect of seperating modern fashions from the habits of nature, leads to that ridiculous style which has been practised by some painters, who have given to Grecian heroes the airs and graces practised in the

- court of Lewis the Fourteenth; an absurdity almost as great as it would have been to have dressed them after the fashion of that court.« (Reynolds 1975, S. 49).
- <sup>80</sup> Zit. nach Johann Heinrich Füssli. 1741–1825. *Kunst um 1800* (hrsg. v. Werner Hofmann), Ausstellungskat. Hamburger Kunsthalle 1974–1975, S. 72 f.
- <sup>81</sup> Kennzeichnend für diesen Umstand ist beispielsweise, daß Friedrich der Große dem aus patriotischer Begeisterung von Bernhard Rode geschaffenen Bilderzyklus zur Geschichte des Hauses Brandenburg keine besondere Aufmerksamkeit schenkte; vgl. Frank Büttner: *Bernhard Rodes Geschichtsdarstellungen*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XLVII/1987, S. 33–47.
- <sup>82</sup> Vgl. hierzu Frank Büttner: *Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland*, in: Mai (Hrsg.) 1990, S. 77–94; vgl. auch Hans Jakob Meier: *Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes*, München 1994.
- <sup>83</sup> Moritz Stübel: *Christian Ludwig Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1912; vgl. auch: Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig 1921–1924, 2 Bde., Bd. I, S. 94–103; Carl Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Köln, 5. Aufl. 1956, 3 Bde., Bd. I, S. 408–417; Claudia Susannah Cremer: *Hagedorns Geschmack*, Krefeld 1989.
- <sup>84</sup> Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig 1762, S. 442.
- <sup>85</sup> Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Frankfurt u. Leipzig, 3. Aufl. 1798, 4 Bde, Bd. 2, s. v. Historie (Historisches Gemähd.), S. 671.
- <sup>86</sup> Ebd., Bd. II, S. 671.
- <sup>87</sup> Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, in: ders.: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe* (hrsg. v. Walther Rehm), Berlin 1968, S. 43.
- <sup>88</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: ders.: *Werke*, Bd. 9, Hamburg, 3. Aufl. 1959 (Hamburger Ausgabe), S. 316.
- <sup>89</sup> Vgl. hierzu Meier 1994 (mit Quellennachweisen und Literaturangaben).
- <sup>90</sup> Vgl. auch den Kommentar in Werner Busch u. Wolfgang Beyrodt (Hrsg.): *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1982 (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Bd. 1), S. 83–86; zu den Weimarer Preisaufgaben vgl. vor allem Walther Scheidig: *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, Weimar 1958 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57); vgl. auch Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, in: Ausstellungskat. *Goethe und die Kunst*, Frankfurt u. Weimar 1994, S. 310–322.
- <sup>91</sup> Es ist zu Recht darauf verwiesen worden, daß Schinkels Fresken im Alten Museum den Vorstellungen von Goethe und Meyer in vieler Hinsicht entsprachen; vgl. auch Monika Wagner: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9), S. 103 ff.; vgl. auch Gregor Stemmerich: *Goethe/Meyers Einteilung der höchsten Bildgattungen als theoretische Grundlage von Schinkels Schmuckprogramm für das Berliner Museum, in: Idealismus mit Folgen. Die Epochenchwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften. Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Pöggeler*, (hrsg. v. Hans-Jürgen Gawoll u. Christoph Jamme), München 1994, S. 181–196.
- <sup>92</sup> *Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe* (hrsg. v. Hellmuth Freiherr von Maltzahn), Weimar 1940, S. 27.
- <sup>93</sup> August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (hrsg. v. Bernhard Seuffert), Heilbronn 1884, 3 Bde., Bd. I, S. 226.
- <sup>94</sup> Ebd., S. 224.
- <sup>95</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1985, 2 Bde., Bd. I, S. 267 f., vgl. auch Bd. I, S. 271.



- <sup>96</sup> Ebd., Bd. I, S. 273.
- <sup>97</sup> Vgl. hierzu Werner Busch: *Wilhelm von Kaulbach – peintre philosophe und modern painter*. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Museum, in: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik* (hrsg. von A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler), Bonn 1986 (Hegel-Studien, Beiheft 27), S. 117–138; vgl. auch Annetta Menke-Schwinghammer: *Weltgeschichte als »Nationalepos«*. Wilhelm von Kaulbachs Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin, Berlin 1994; Frank Büttner: *Die Fresken von Peter Cornelius in der Münchner Ludwigskirche und die zeitgenössische Kritik*, in: *Das Münster* 4/1993, S. 293–304.
- <sup>98</sup> Beide Gemälde befinden sich in Brüssel, Musée des Beaux-Arts; vgl. *Triumph und Tod des Helden*, 1987–1988, S. 268–69, Kat. Nr. 56; vgl. auch Rainer Schoch: *Die belgischen Bilder*, in: *Städte-Jahrbuch VII* 1979, S. 171–86; Heidi C. Ebertshäuser (Hrsg.): *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse-Manifeste-Kritiken zur Münchener Malerei*, München 1983, S. 60–68; Busch u. Beyrodt 1982, S. 184–206.
- <sup>99</sup> Donat de Chapeaurouge: *Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 31/1977, S. 115–142; Werner Hager: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich u. New York 1989.
- <sup>100</sup> Jacob Burckhardt: *Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1842*, in: *Kunstblatt* 1/1843 ff.; zit. nach ders.: *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur bildenden Kunst* (hrsg. v. Henning Ritter), Köln 1984, S. 97; Försters Entgegnung auf Burckhardt in: *Kunstblatt* 26/1843 und 27/1843, worauf wiederum Kugler in derselben Zeitschrift, in den Heften 58/1843 und 59/1843 antwortete.
- <sup>101</sup> Burckhardt 1984, S. 103 f.
- <sup>102</sup> Vgl. Thomas W. Gaechtens: *Versailles als Nationaldenkmal*, Antwerpen u. Berlin 1985, zu Kugler S. 338 f.; vgl. auch Leonore Koschnick: *Franz Kugler (1808–1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker*, Phil. Diss., Berlin 1985, S. 30 f., S. 149 u. S. 253.
- <sup>103</sup> Vgl. Franz Kugler: *Über geschichtliche Kompositionen*, in: *Museum* 9/1837, S. 25–27.
- <sup>104</sup> Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (hrsg. v. Robert Vischer), 2. Aufl. München 1923, 5 Bde., S. 400 ff.; vgl. ders.: *Kunstbestrebungen der Gegenwart*, in: ders.: *Kritische Gänge*, Tübingen 1844, Bd. II, S. 3–46.
- <sup>105</sup> Vgl. Busch u. Beyrodt 1982, S. 226–34; vgl. auch Hans-Werner Schmidt: *Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die »Verbindung für historische Kunst«*, Marburg 1985; Werner Busch: *Adolph Menzels »Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769« und Moritz von Schwind's »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe«*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 33/1991, S. 173–183.
- <sup>106</sup> Max Schasler: *Was tut der deutschen Historienmalerei Noth?*, in: *Die Dioskuren VII*/1862, S. 42.
- <sup>107</sup> Ebd., S. 58.
- <sup>108</sup> Ebd., S. 50; zu Menzels Historienmalerei vgl. auch Françoise Forster-Hahn: *Adolph Menzel's »Daguerreotypical« Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History*, in: *Art Bulletin* LIX/1977, S. 242–261; dies.: *Aspects of Berlin Realism. From the Prosaic to the Ugly*, in: Gabriel P. Weisberg: *The European Realist Tradition*, Bloomington 1982, S. 124–144; Susanne von Falkenhäusen: *Historie und Politik – Beliebbarkeit und Sinngebung: Menzel und der Historismus*, in: Adolph Menzel, Ausstellungskat. Berlin 1984, S. 22–34; Donat de Chapeaurouge: *Menzels Friedrichsbilder im »historischen Genre«*, in: Mai (Hrsg.) 1990, S. 213–227.
- <sup>109</sup> Vgl. hierzu Busch 1991; vgl. auch Hager 1989, S. 162 ff.
- <sup>110</sup> Thomas W. Gaechtens: *Der Künstler als Held. Eugène Delacroix*, in: *Triumph und Tod des Helden*, 1987–1988, S. 115–125.
- <sup>111</sup> Vgl. Jean Pommier: *Michelet et les arts plastiques*, Paris 1955; vgl. auch Pierre Malandrain, *Michelet et Géracault*, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 6/1969, S. 979–992.
- <sup>112</sup> Francis Haskell: *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven u. London 1993, S. 271.
- <sup>113</sup> Jules Michelet: *Le Peuple*, Paris 1846, S. XXVI; vgl. auch Peter Stadler: *Geschichtsschreibung und historisches Denken in Frankreich 1789–1871*, Zürich 1958, S. 162; zum Wandel der Geschichtsauffassung

- vgl. auch Arno Seifert: *Von der heiligen zur philosophischen Geschichte. Die Rationalisierung der universal-historischen Erkenntnis im Zeitalter der Aufklärung*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 68/1986, S. 81–117.
- 114 Patricia Mainardi: *The Death of History Painting in France, 1867*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 124/1982, S. 219–226.
- 115 Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris 1962, S. 372.
- 116 Charles Blanc: *Les artistes de mon temps*, Paris 1876, S. 426 f.; vgl. auch Wolfgang Kemp: *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 253–278.
- 117 Henri Loyrette: *La peinture d'histoire, in: Impressionisme, Les origines 1859–1869*, Paris, Ausstellungskat. Grand Palais 1994, S. 28–53.
- 118 Charles Blanc: *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1880, S. 15.
- 119 Vgl. Wolfgang Beyrodt: *Kunstgeschichte als Universitätsfach*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 313–333.
- 120 Vgl. Anton Springer: *Das 19. Jahrhundert*, Leipzig 1855 (Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 5), S. 53; vgl. auch Busch u. Beyrodt 1982, S. 220–225.
- 121 Anton Springer: *Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München*, in: *Die Grenzboten* 17/1858, S. 63 [Zitat vom Verfasser gekürzt].
- 122 Richard Muther: *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München 1893–1894, 3 Bde., Bd. I, S. 170.
- 123 Cornelius Gurlitt: *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten*, Berlin 1899, S. 584 f.
- 124 Vgl. Thomas W. Gaehtgens: *Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*, Frankfurt/M. 1990, vgl. auch ders.: *Anton von Werner und die französische Malerei*, in: *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, Ausstellungskat. Berlin 1993, S. 49–61.
- 125 Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris 1962, S. 349.
- 126 Gurlitt 1899, S. 587.
- 127 Jacob Burckhardt: *Über erzählende Malerei*, in: ders.: *Vorträge. 1844–1887* (hrsg. v. Emil Dürr), Basel, 3. Aufl. 1919, S. 250–265, S. 252.
- 128 Ebd., S. 252.
- 129 Ebd., S. 255.
- 130 Ebd., S. 255.
- 131 Ebd., S. 257.
- 132 Emil Maurer: *Jacob Burckhardt und Rubens*, Basel 1951 (Basler Studien Zur Kunstgeschichte, Bd. VII), S. 289.
- 133 Burckhardt 1919, S. 264 f.



## **Quellentexte und Kommentare**

## Leon Battista Alberti *Della Pictura* (1436)

*Compositione è quella ragione di dipigniere con la quale le parti delle cose vedute si porgono insieme in pictura. Grandissimo opera del pictore con uno colosso! ma istorià, maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso. Parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi i membri, parte de' membri la superficie. Le prime adunque parti del dipigniere sono le superficie. (S. 109)*

*Seguita la compositione de' corpi nella quale ogni lode et ingegno del pictore consiste, alla quale compositione certe cose dette nella compositione de' membri qui s' appartengono. Conviensi che i corpi insieme si confacciano in istoria con grandezza et con adoperarsi. [...]*

*Sara la storia qual tu possa lodare et maravigliare tale, che con sue piacevolezze si porgiera si ornata et grata, che ella terrà con diletto et movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri.*

*Quello che prima dà volupta nella istoria, viene dalla copia et varietà delle cose; come ne' cibi et nella musica sempre la novità et abundantia tanto piace quanto sia differente dalle cose antique et consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia et varietà; per questo in pictura la copia et varietà piace. Dico io quella istoria essere copiosissima, in quale a suo luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, ucellini, cavalli, pechore, hedifici, province et tutte simili cose. Et lodero io qualunque copia quale s'apartenga a quella istoria; et interviene, dove chi guarda sopra stà rimirando tutte le cose ivi la copia del pictore acquisti molta gratia. Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, ancora moderata et grave di dignità et verecundia. [...] Suole ad i principi la carestia delle parole tenere maestà, dove fanno intendere suoi precepti, così in istoria uno certo competente numero di corpi rende non poca dignità. Dispiacemi la solitudine in istoria pure, nè però laudo copia alcuna quale sia senza dignità. Ma in ogni storia la varietà sempre fu joconda et inprima sempre fu grata quella pictura in quale sieno i corpi con suoi posarsi molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti et mostrino tutta la faccia, con le mani in alto et con le dita liete, fermi in su un piè. A li altri sia il viso contrario, et le braccia remisse, coi piedi aggiunti: Et così ad ciascuno sia suo atto et flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio; altri giaceano. Et se così ivi sia licito, sievi alcuno ignudo et alcuni parte nudi et parte vestiti, ma sempre si serva alla vergogna et alla pudicitia. (S. 117 ff.)*

*Così adunque desidero in ogni storia servarsi, quantò dissi, modestia et verecundia, et così sforzarsi che in niuno sia un medesimo gesto o posamento che nel' altro. Poi moverà l'istoria l'animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova capace di cose ad se simile, che piangiamo con chi piange et ridiamo chon chi ride et*

*dolianci con chi si duole. Ma questi movimenti d' animo si conoscono dai movimenti del corpo. (S. 121)*

*Ma che noi raccontiamo alcune cose di questi movimenti, quali parte fabricammo con nostro ingegno parte inparammo dalla natura, parmi imprima tutti e corpi ad quello si debbano muovere, ad che sia ordinata la storia. Et piaceri sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci; o chiami con la mano a vedere; o con viso cruccioso et chon li occhi turbati minacci, che niuno verso loro vada; o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa; o te inviti ad piagniere con loro insieme o a ridere: et così qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto appartenga a hornare o a insegnarti la storia. (S. 123)*

*Et farassi per loro dilettersi de' poetj et delli horatori; questi ànno molti ornamenti comuni col pictore, et copiosi di notitia di molte cose, molto gioveranno ad bello componere l' istoria, di cui ogni laude consiste in la inventione; quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pictura, per se la bella inventione stà grata. (S. 145)*

Leon Battista Alberti: *Drei Bücher über die Malerei*, in: ders.: *Kleinere kunst-theoretische Schriften* (hrsg. v. Hubert Janitschek), Osnabrück 1970 (Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 11, Nachdruck der Ausgabe Wien 1877), S. 45–163.

## **Leon Battista Alberti** **Über Malerei (1436)**

*Composition nennt man in der Malerei jenes Verfahren, nach welchem die einzelnen Theile der gesehenen Dinge angeordnet und zusammengestimmt werden. Ein wahrlich grosses Werk des Malers wäre ein Coloss; doch höheres Lob seines Talenten bringt ihm sicher das Geschichtsbild. Theile des Geschichtsbildes sind die Körper, Theile der Körper die Glieder, Theile der Glieder die Flächen. Zuerst handelt es sich also beim Malen um die Flächen. (S. 108)*

*Es ist nun über die Composition der Körper zu handeln, in der sich alles Talent des Malers offenbart, woher ihm aber auch aller Ruhm fliesst; manches gehört hieher, was schon bei Gelegenheit der Composition der Glieder gesagt wurde. Hier stellt sich die Forderung, dass die Figuren eines Geschichtsbildes sowohl an Grösse als auch in Bezug auf gegenseitiges Thun einander entsprechen. [...]*

*Jenes Geschichtsbild wirst Du loben und bewundern können, welches derart mit gewissen, ihm eigenthümlichen Reizen ausgestattet ist, dass jeder Beschauer desselben, ob gelehrt oder ungelehrt, dadurch erfreut und bewegt wird.*

*Das was an dem Geschichtsbilde zuerst Vergnügen hervorruft, ist der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Gestalten. Wie bei den Speisen und in der Musik Neuheit und Abwechslung umsomehr gefällt, als sie vom Alten und Gewohnten abweichen, so erfreut sich der Geist überhaupt an jeder Fülle und jedem Wechsel, und desshalb gefällt auch in der Malerei Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit. Jenem Bilde werde ich Fülle und Mannigfaltigkeit zusprechen, wo man in richtiger Postirung alte und junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Rinder, Gebäude, Ortschaften u. dgl. Dinge vermischt sieht. Und jede Reichhaltigkeit werde ich loben, wenn sie nur zum Gegenstand der Darstellung in Bezug steht, und sicherlich wird die Reichhaltigkeit des Malers sich viele Anerkennung erwerben, wenn der Beschauer im aufmerksamen Betrachten all der vorgeführten Dinge lange Zeit verweilt. Doch möchte ich, dass diese Reichhaltigkeit sich durch Mannigfaltigkeit auszeichne, dann auch massvoll sei und der würdevollen Haltung und Sittsamkeit nicht entrathe. [...]*

*Wie es Gewohnheit der Herrscher, durch Wortkürze ihren Befehlen Ehrwürdigkeit zu geben, so verleiht eine gewisse beschränkte Figurenanzahl einem Bilde in nicht geringem Grade würdevolle Haltung. Figurenmangel missfällt mir auch in einem Geschichtsbilde, doch ebensowenig lobe ich eine Reichhaltigkeit, welche würdevoller Haltung entbehrt. In jedem Bilde aber erfreut die Mannigfaltigkeit und ganz besonders setzte sich stets jenes Bild in Gunst, welches in den Stellungen der Figuren grosse Verschiedenheit zeigt: desshalb mögen also einige aufrecht stehen und das volle Gesicht zeigen, mit emporgehobenen Händen und lebhaftem Fingerspiele, gestützt auf einen Fuss. Andere mögen dastehen mit abgewandtem Gesicht, herabhängenden Armen und geschlossenen Füßen. Und so möge Jeder seine besondere Haltung und Gliederwendung zeigen: Einige mögen sitzen, Andere sich auf das Knie niedergelassen haben, wieder andere liegen. Ingleichen, wenn es so der Gegenstand erlaubt, zeigen sich die Einen nackt, Andere zum Theile nackt, zum Theile bekleidet, doch nie lasse man dabei Sittsamkeit und Schamhaftigkeit aus dem Auge. (S. 116 ff.)*

*So wünsche ich denn also, dass man in jedem Geschichtsbilde den Anstand und die Sittsamkeit wahre und dass man sich bemühe, dass jede Figur ihre besondere Haltung oder Stellung zeige. Ein Geschichtsbild wird dann das Gemüth bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemüthsbewegung zeigen werden. Denn in der Natur – in welcher nichts mehr als das Aehnliche sich anzieht – liegt es begründet, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen. Diese Gemüthsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen. (S. 120)*

*Um aber einiges auf diese Bewegungen Bezügliche zu erwähnen – das ich zum Theile durch eigenes Nachdenken fand, zum Theile der Natur ablauschte –, so erscheint es*

*mir als erste Forderung, dass die Bewegung aller Figuren durch das bestimmt werde, worum es sich auf dem Bilde handelt. Es gefiele mir dann, dass Jemand auf dem Bilde uns zur Antheilnahme an dem weckt, was man dort thut, sei es, dass er mit der Hand uns zum Sehen einlade, oder mit zornigem Gesichte und rollenden Augen uns abwehre heranzutreten, oder dass er auf eine Gefahr, oder eine wunderbare Begebenheit hinweise, oder dass er dich einlade, mit ihm zugleich zu weinen oder zu lachen: so sei Alles, was immer die Figuren des Bildes unter sich oder in Bezug auf dich (den Beschauer) thun, darnach angethan, die dargestellte Begebenheit hervorzuheben oder dich über den Inhalt derselben zu belehren. (S. 122)*

*Desshalb behaupte ich, dass dem Maler die Kenntniss der Geometrie nothwendig ist. Gut wird er dann thun, sich fleissig mit Dichtern und Oratoren zu beschäftigen. Diese haben viele künstlerische Mittel mit dem Maler gemein, und da sie reich an Kenntniss vieler Dinge sind, so werden sie von grosser Hilfe für die treffliche Composition eines Geschichtsbildes sein, dessen erster Ruhm in der Erfindung (der Fabel) besteht. (S. 144)*

Leon Battista Alberti: *Drei Bücher über die Malerei*, in: ders.: *Kleinere kunst-theoretische Schriften* (hrsg. v. Hubert Janitschek), Osnabrück 1970 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd.11, Nachdruck der Ausgabe Wien 1877), S. 45–163.

## Kommentar

Leon Battista Alberti (1404–1472) schrieb neben einer Reihe von Werken über Ethik, Recht, Philologie oder Mathematik drei Kunstraktate zur Malerei, zur Bildhauerei und zur Architektur. Mit seinem Malereitraktat, *Della Pictura*, den er 1435 zunächst in lateinischer Sprache verfaßte und ein Jahr später in leicht modifizierter Fassung für den Architekten und Bildhauer Filippo Brunelleschi ins Italienische übersetzte, gibt Alberti den modernen humanistischen Bestrebungen ein theoretisches Fundament. Sein Ziel ist es zudem, die Malerei geistig wie sozial in den Rang einer *ars liberalis* zu heben. Er fordert die naturwissenschaftliche und literarische Gelehrsamkeit des Malers, da dieser nur mit derartigen Kenntnissen in seiner Kunst erfolgreich sein könne. Ihm geht es um die Konzeption allgemeingültiger Prinzipien in der Malerei, eine Neuerung innerhalb der Kunstliteratur. Bei Aufbau und Ausgestaltung seines in drei Bücher (*rudimenta, pictura, pictor*) gegliederten Traktates greift Alberti auf antike Schriften zur Rhetorik und Poetik zurück.<sup>1</sup>

Das zu malende Bild soll sich an der menschlichen Wahrnehmung der Natur orientieren. Den Malprozeß, dem Alberti sein zweites Buch widmet, unterteilt er in Umrißzeichnung (*circonscriptione*), Zusammenstellung (*compositione*) und Beleuchtung oder Farbgebung (*ricevere di lumi*).



Eine Einteilung der Malerei in einzelne Gattungen wird von Alberti nicht ausdrücklich formuliert. Seine Vorstellungen von Historienmalerei lassen sich aus dem Gebrauch des Begriffes *istoria* erschließen. Von seiner Leserschaft, die den gebildeten wie ungebildeten Leser umfaßt, kann Alberti erwarten, daß sie – gemäß der gewachsenen Tradition – unter *istoria* das erzählende Bild versteht: Ursprünglich Darstellungsinhalt und -form des Geschichtsschreibers bezeichnend, weitete sich der Begriff auf das Produkt des bildenden Künstlers aus, der in seinem Medium ebenfalls Geschichtliches darstellte. Zur Zeit Albertis umfaßt der Begriff schließlich jegliche bildliche Darstellung mit erzählendem Charakter.<sup>2</sup>

Das Historienbild steht in Albertis Wertschätzung an erster Stelle: »[...] la istoria è summa opera del pictore«.<sup>3</sup> Sein Entwurf bringt dem Künstler mehr Lob ein als die Darstellung etwa einer großen Einzelfigur (*colosso*). Die Gegenüberstellung macht deutlich, daß es für Alberti eine unterschiedliche Wertigkeit von Kunstwerken gibt. Sie markiert den Beginn des Nachdenkens über die Einteilung und Hierarchisierung von Gattungen in Malerei und Skulptur. Die Besonderheit der Historie liegt nun darin, daß sie aus verschiedenen Teilen (Flächen, Glieder, Körper) besteht und deshalb besonders hohe Anforderungen an die *compositio* stellt, den wichtigsten Schritt im Prozeß der Bildfindung und -entstehung. Von größter Bedeutung im Historienbild ist die *compositio* der Körper, worunter in der Hauptsache die handelnden menschlichen Figuren gemeint sind. Sie müssen in ihren Bewegungen, Proportionen und Funktionen untereinander und zur Gesamthandlung in Beziehung stehen und sind daher ebenso wie alle übrigen Bestandteile der Einheit der dargestellten Geschichte untergeordnet.

Aufgabe des Historienbildes ist es, durch Vergnügen (*diletto, voluptà*) die Aufmerksamkeit des Betrachters zu gewinnen und ihn, der auf diese Weise offen und aufnahmebereit geworden ist, innerlich zu bewegen. Reichhaltigkeit (*copia*) der dargestellten Objekte und Figuren sowie Mannigfaltigkeit (*varietà*), die möglichst abwechslungsreiche Gestaltung, tragen entscheidend zum Vergnügen des Betrachters bei. Die Figuren einer Historie sollen jedoch stets Würde und Anstand bewahren, die Handelnden in ihrer Anzahl ein gewisses Maß nicht übersteigen und stets dem Charakter des Bildthemas angemessen sein. Die Forderung nach Anstand, Angemessenheit und Anmut betrifft in besonderer Weise die *varietà* der körperlichen Bewegungen. Nach der aus der rhetorischen Affektlehre entlehnten Übertragung von Gemütsbewegungen sind diese Ausdruck der inneren Bewegung der Bildgestalten. Als Hilfe bei der Einführung in das Bildgeschehen schlägt Alberti eine Vermittlungsfigur vor. Sie steht wie alle übrigen im Dienste der dargestellten Handlung. Ob dem Historiengemälde über die innere Bewegung des Betrachters hinaus noch eine moralische Aufgabe zukommt, läßt Albertis Traktat offen. Die Belehrung des Betrachters wird nicht ausdrücklich als seine Aufgabe genannt.

Zur Themenwahl einer Historie macht Alberti keine konkreten Vorgaben. Ihr Inhalt kann z. B. religiös, mythologisch oder allegorisch sein, muß aber eine narrative Einheit bilden und den Betrachter bewegen. Albertis Beispiele beziehen sich bis auf Giotto's *Navicella* durchgängig auf antike Kunstwerke. Dadurch kann er als »einer der ersten Für-

sprecher der antiken Stoffwahl<sup>4</sup> gelten, was auch seinem humanistischen Selbstverständnis entspricht. Für die Bilderfindung (*inventione*), die Voraussetzung für ein gelungenes Historienbild ist, kann sich der Maler der Hilfe der Dichtung und der Rhetorik bedienen. Die Historie stellt jedoch keine einfache Textillustration dar. Sie wendet sich nicht nur an ein ungebildetes und möglicherweise des Schreibens unkundiges, sondern ebenso an ein gebildetes Publikum.

In *Della Pictura* bringt Alberti neue Begriffe in die kunsttheoretischen Überlegungen ein. Seine Ideen zur Komposition des Historienbildes wurden von den Künstlern in Form von Schlagwörtern weitergereicht.<sup>5</sup> Der praktische Niederschlag des Traktates in der zeitgenössischen Malerei ist jedoch nur schwer zu fassen.

G. G.-R.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Eine ausführliche Untersuchung zu den Rückgriffen Albertis auf Rhetorik und Poetik, insbesondere im Zusammenhang mit der Historie, bietet Kristine Patz: *Zum Begriff der »Historia« in L. B. Albertis »De Pictura«*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/1986, S. 269–287; vgl. auch Ulrike Müller Hofstede: *Malerei zwischen Dichtung und Skulptur – L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung*, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 2/1994, S. 56–73; zur Kunsttheorie Albertis allgemein vgl. auch Anthony Blunt: *Kunsttheorie in Italien. 1450–1600*, München 1984, S. 1 ff.; Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 224 ff.
- <sup>2</sup> Zur semantischen Entwicklung des Begriffes vgl. Karl Keuck: *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischen Sprachen*, Emsdetten 1934, S. 81 ff., vgl. auch Joachim Knappe: *Historie in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext*, Baden-Baden 1984, S. 401 ff.
- <sup>3</sup> Alberti 1970, S. 157.
- <sup>4</sup> Pochat 1986, S. 233.
- <sup>5</sup> Vgl. dazu Michael Baxandall: *Alberti and Cristoforo Landino: The Practical Criticism of Painting*, in: *Convegno Internazionale Indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti*, Rom 1974, S. 153; vgl. auch die Untersuchung zu einzelnen kunsttheoretischen Begriffen in ders.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972.

## Leonardo da Vinci

### *Il trattato della pittura* (um 1500)

*Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spauenteuoli e mortali machine, mista co' la spessa poluere intorbidatrice del l' aria, e la paurosa fuga deli miseri spauentati dalla orribile morte? In questo caso il pittore ti supera, perchè la tua penna fia consumata, innanzi che tu descriua appieno quel, che immediate il pittore ti rappresenta co' la sua scientia. e la tua lingua sarà impedita dalla sete, et il corpo dal sonno e fame, prima chè tu co' parole dimostri quello, che in un istante il pittore ti dimostra. Nella qual pittura non manca altro, che l' anima delle cose finte, et in ciascun corpo è l' integrità di quella parte, che per un sol aspetto può dimostrarsi, il che lunga e tediosissima cosa sarebbe alla poesia a ridire tutti li mouimenti de li operatori di tal guerra, e le parti delle membra, e lor' ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran breuità e uerità ti pone innanzi, et à questa tal demonstratione non manca, se non il romore delle machine, et le grida de li spauentanti uincitore e le grida e pianti de li spauentati, le quali cose anchora il poeta non può rappresentare al senso dell' auditio.*

*Diremo adonque la poesia essere scientia, che sommamente opera nelli orbi, e la pittura fare il medesimo nelli sordi. ma tanto resta più degna la pittura, quanto ella serue à miglior senso. (I, S. 22 ff.)*

*E se tu dici, la pittura è una poesia muta per se, se non u'è, chi dica o parli per lei quello ch' ella rappresenta, or non uedi tu, che 'l tuo libro si troua in peggior grado? perchè anchora ch' egli habbia un homo, che parli per lui, non si uede niente della cosa, di che si parla, come si uederà di quello, che parla per le pitture; le quali pitture, se saranno ben proportionati li atti co' li loro accidenti mentali, saranno intese, come se parlassino. (I, S. 28 ff.)*

*Sempre il pittore debbe considerare nella pariete, la quale ha à istoriare, l' altezza del sito, doue uole colochare le sue figure; e ciò, che lui ritrae di naturale à detto proposito, stare tanto l' ochio piu basso, che la cosa che lui ritrae, quanto detta cosa fia messa in opera piu alta che l' ochio del riguardatore; altramente l' opera fià reprobabile. (I, S. 150)*

*Se tu uoi figurar bene una fortuna, considera et poni bene i suoi effetti, quando il uento, soffiando sopra la superfittie del mare et della terra, rimoue e porta con seco quelle cose, che non sono ferme co' la universal massa. et per ben figurar questa fortuna, farai in prima li nuuoli spezzati et rotti drizzarsi per lo corso del uento, accompagnati da l' arenosa poluere leuata dai liti marini; e rami e foglie, leuati per la potentia del furore del uento, sparsi per l' aria, et in compagnia di quelle molte altre leggiere cose; li arbori et erbe piegate à terra, quasi mostrarsi uoler seguire il corso de uenti, co' e' rami storti fori del naturale corso et con le scompigliate et*

*rouersiate foglie. et gli homini, che li si trouano, parte caduti e riuolti per li pani, e per la poluere quasi sieno scognosiuti; et quelli, che restano ritti, sieno dopo qualche albero, abbracciati à quelli, perche il uento non li strascini; altri con le mani à gli occhi per la poluere, chinati à terra, et i panni e' capegli diritti al corso del uento. il mare turbato e tempestoso sia pieno de ritrosa schiuma infra le elleuate onde, et il uento leuare infra la combatuta aria della schiuma piu sottile, à uso di spessa et auilupata nebbia; i nauigli, che dentro ui sono, alcuni se ne facci co' la uela rotta, et i brani d' essa uentilando infra l' aria in compagnia d' alcuna corda rotta; alcuni alberi rotti, caduti co' l nauiglio intrauersato e rotto infra le tempestose onde; homini gridando abbracciare il rimanente del nauiglio.*

*farai li nuoli cacciati dall' impetuosi uenti, batuti nell' alte cime delle montagne, fra quegli auilupati, retrosi à similitudine de l' onde percosse nelli scogli; l' aria spauentosa per le scure tenebre fatte in nel' aria dalla poluere, nebbia e nuuoli folti. (I, S. 186 ff.)*

*Dellestissi il pittore ne' componimenti dell' istorie della copia e uarieta, e fuga il replicare alcuna parte, che in essa fatta sia, accio ch'ella nouita e abbondantia attraga à se e diletti l'occhio d'essa riguardatore. dico, che nella istoria si richiede, e ai loro lochi accadendo, misti li homini di diuerse effigie, con diuerse etta e abiti, insieme misti con donne, fanciulli, cani, cauagli, ediffici, campagne, e colli. (I, S. 218)*

*Li componenti delle istorie depinte debbone mouere li risguardatori e contemplatori di quelle à quello medesimo effetto, che è quello, per il quale tale istoria è figurata. coìe, se quella istoria rapresenta terrore, paura o' fuga, oueramente dolore, pianto ellamentatione, o' piacere, gaudio e riso e simili accidenti, ch' elle menti d' essi consideratori mouino le menbra con atti che paiano, ch' essi sieno congiunti al medesimo caso, di che esse istorie figurate sonno rappresentatrici. e se cosi non fano, l'ingegno di tale operatore è uano. (I, S. 220 ff.)*

*O tu, componitore delle istorie, non membrifficare con terminati lieaamenti le membrifficationi d' esse istorie, che t' interuera, come à molti e uari pittori interuenire suol, li quali uogliono, che ogni minimo segno di carbone sia ualido. [...]*

*Hor non ai tu mai considerato li poeti componitori de lor uersi? alli quali non da noia il fare bella lettera, nè si cura di cancellare alcuni d' essi uersi, riffaccendoli migliori. adonque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure e attendi prima alli mouimenti appropriati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia, che alla bellezza e bonta delle loro membra. perche tu hai à intendere, che se tal componimento inculto ti reussira appropriato alla sua inuentione tanto maggiormente satisfara, essendo poi ornato della perfettione appropriata à tutte le sue parte. (I, S. 222)*

*Li moti delle parte del uolto mediante li accidenti mentali sono, de quali li primi sono Riso, Pianto, gridare, cantare in diuerse uoci acute o' graui, admiratione, ira, letitia, malinconia, paura, doglia di martiro, e simili, deli quali si fara mentione. e prima del riso e del pianto, che sono molto simili nella bocca e nelle guancie e serramento d'occhi, ma solo si uariano nelle ciglia e loro interuallo. e questo tutto diremo al suo locho, cioè delle uarieta che piglia il uolto, le mani e tutta la persona per ciascuno d' essi accidenti, li quali à te, pittore, è nescessario la loro cognitione, se non, la tua arte dimostrera ueramente i corpi due uolte morti. et ancora ti ricordo, che li mouimenti non sieno tanto sbalestrati e tanto mossi, che la pace paia bataglia o' morescha d' inbriachi, e sopra tuto, che li circostanti al caso, per il quale è fatta la storia, sieno intenti à esso caso, con atti che mostrino admiratione, riuerentia, dolore, sospetto, paura, gaudio, o' secondo che richiede il caso, per il quale è fatto il congionto o' uero concorso delle tue figure. (I, S. 304 ff.)*

*Li moti et attitudini delle figure uogliano dimostrare il proprio accidente mentale del 'operatore di tali moti in modo, che nissuna altra cosa possino significare. (I, S. 316)*

*Le mani e braccia in tutte le sue operationi hanno da dimostrare la intentione del loro motore, quanto fia possibile, perch con quelle, chi h' affetionato giuditio, s' acompagna l' intenti mentali in tutti li suoi mouimenti. (I, S. 366)*

*Se le Figure non fanno atti pronti e quali co' le membra isprimino il concetto della mente loro, esse figure so due uolte morte; perche morte son principalmente, che la pittura in se non è uiua ma isprimitrice di cose uiue senza uiuita, et se no se gli aggiongie la uiuacità del atto, essa riman morta al seconda uolta. (I, S. 372)*

Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270* (hrsg. v. Heinrich Ludwig), Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. 15–17), 3 Bde.

## **Leonardo da Vinci**

### ***Das Buch von der Malerei (um 1500)***

*Wirst du Dichter die blutige Schlacht darstellen, steht man da vor düsterer Luft, verdunkelt von der erschrecklichen Mordmaschinen Dampf, der sich mit dichtem, den Himmel trüb einhüllendem Staube mischt, und inmitten der Flucht Elender, vom furchtbaren Tod Gescheuchter? In solchem Falle überragt dich der Maler, denn deine Feder wird aufgebraucht sein, ehe denn du vollauf beschreibst, was der Maler dir, mit seiner Wissenschaft, unmittelbar vor Augen stellt. Und es wird deine Zunge vom Durst, der Körper vom Schlaf und Hunger gehemmt werden, ehe du das in*



Worten darlegst, was dir der Maler in einem Augenblicke zeigt. In diesem Bild fehlt nichts als die lebendige Seele der vorgestellten Dinge, und an jedem Körper ist die ganze Seite völlig da, die sich in einer Ansicht zeigen kann, und das wäre eine langwierige und sehr ermüdende Sache für eine Dichtung, alle die Bewegungen derer herzusagen, die in solch' einer Schlacht fechten, sowie die Theile der Gliedmaassen und ihren Schmuck, Dinge, welche das fertige Bild in grosser Kürze und Wahrhaftigkeit vor dich hinstellt. Es geht dieser Darstellung nichts ab, als der Lärm der Geschütze, die Rufe der schreckeinflössenden Sieger und das Geschrei und Heulen der Geschreckten, Dinge, welche der Dichter gleichfalls dem Gehörsinn nicht darstellen kann.

Wir werden also sagen, die Poesie sei eine Wissenschaft, die in hohem Grade auf die Blinden wirkt, und die Malerei thue das Gleiche bei den Tauben; die Malerei bewahrt aber immer in dem Grade höheren Rang, als sie einem besseren Sinne dient. (I, S. 23 ff.)

Und sagst du, die Malerei sei eine Dichtung, die an und für sich stumm bleibt, wenn Niemand da ist, der, was sie darstellt, für sie ausspricht, siehst du denn da nicht, dass dein Buch sich in weit schlimmerem Falle befindet? denn, wennschon es den Mann zur Verfügung hat, der für es redet, so sieht man doch nichts von der Sache, von der die Sprache ist, wie bei dem wohl der Fall sein wird, der für Bilder redet. Und solche Bilder werden, wenn die Geberden und Stellungen (der Figuren) gut zu den Gemüthszuständen (die sie ausdrücken sollen) passen, verstanden werden, als ob sie sprächen. (I, S. 29 ff.)

Der Maler soll bei der Bildwand, die er mit einer Historie auszuschnücken hat, stets die Höhe des Platzes in Betracht ziehen, an den er seine Figuren stellen will. Zu dem, was er für besagten Zweck nach der Natur zeichnet, muss er sich dann mit seinem Auge in dem Maasse tiefer stellen, in dem besagter Gegenstand über dem Auge des Beschauers ausgeführt werden soll, wenn nicht, so ist das Werk tadelnswerth. (I, S. 151)

Willst du eine Windsbraut recht darstellen, so beobachte ihre Wirkungen und präge sie wohl in's Gedächtniss, wenn der Wind, der über die Meeres- und Erdfläche dahinfläst, alle Dinge, die nicht in der allgemeinen Masse festsitzen, vom Fleck bewegt und mit sich fortführt. Und um ein solches Wetter gut vorzustellen, lässt du vor allen Dingen die Wolken, zerfetzt und auseinander gerissen, sich nach der Richtung des Sturmes strecken, in Gesellschaft von Sand und Staub, der von der Seeküste her in die Höhe stob. Zweige und Laub, von der wüthenden Gewalt des Sturmes losgerissen, fliegen zerstreut in der Luft umher, und mit ihnen viele andere leichte Gegenstände. Bäume und Gras sind zur Erde gebeugt, als wollten sie dem Windstrom nachfolgen mit ihren aus der natürlichen Lage gewaltsam herausgedrehten Aesten und

*dem zerzausten, umgestülpten Laub. Die Menschen, die sich da befinden, seien theils zur Erde gefallen, theils von ihren flatternden Kleidern im Wirbel gedreht und seien vor Staub fast nicht zu kennen. Die aber, welche aufrecht bleiben, seien im Schutz irgend eines Baumstammes, den sie umklammern, damit sie der Sturm nicht fortreisse; Andere machst du mit den Händen vor den Augen, des Staubes wegen, zur Erde gebeugt, und Kleider und Haare in der Windrichtung gestreckt.*

*Die trübe und stürmische See sei voll störrisch wirbelnden Gischtes zwischen den hochbäumenden Wogen, und der Sturm trägt feineren Schaum in die bekämpften Lüfte empor, gleich dichtem, einhüllendem Nebel. Die Schiffe, die in das Wetter geriethen, von denen machst du einige mit zerrissenen Segeln, deren Fetzen in der Luft flattern in Gesellschaft zerrissener Taue. Mastbäume sind zerbrochen und sammt dem querüber geworfenen und zertrümmerten Fahrzeug in die stürmischen Wellen niedergestürzt. Männer klammern sich schreiend an das Schiffswrack an.*

*Die Wolken lassesst du, vom Windstoss gescheucht, an die Hochgipfel des Gebirgs hinan verschlagen sein, sie hüllen diese ein, sich gleich Wellenstoss an Klippen rückwärts bäumend. Schauerlich ist die Luft durch dunkle Finsterniss, die der Staub, der Nebel und dichte Wolken erzeugen. (I, S. 187 ff.)*

*Der Maler habe in den Zusammenstellungen der Historien seine Freude an Fülle und Mannigfaltigkeit und vermeide die Wiederholung irgend eines Theils, der schon einmal darin vorkommt, damit Neuheit und Reichthum das schauende Auge anziehe und ergötze. Ich sage, dass man von einer Historie verlangt, dass daselbst, wie und wo es sich gehört, ein Gemisch von Mannspersonen von verschiedener Bildung, verschiedenem Alter und Gewand sei, untermengt mit Weibern, Kindern, Hunden, Rossen, Gebäuden, Gefilden und Hügeln. (I, S. 219)*

*Die Zusammenstellungen gemalter Historien sollen die Beschauer und Betrachter derselben zu Aeusserung des gleichen Affectes bringen, um dessen willen die Historie figurirt ward, d. h. wenn die Historie Schreck darstellt, Angst oder Furcht, oder aber Schmerz, Weinen und Wehklagen oder Wohlgefallen, Jubel und Gelächter oder ähnliche Gemüthsregungen, so soll die Seele der Beschauenden und Beobachtenden deren Glieder zu Bewegungen veranlassen, dass es den Anschein hat, als seien sie selbst an dem Fall theilhaftig, der in der Figuration der Historien zur Vorstellung kommt. Thuen sie das nicht, so waren Bemühen und Genie des Werkmeisters eitel. (I, S. 221 ff.)*

*Wenn Du Historien componirst, so führe die Körpergliederungen, die in denselben vorkommen, nicht sofort mit scharfbegrenzter Linie bis in's Einzelne aus, sonst wird dir begegnen, was gar vielen Malern zu begegnen pflegt, die jeden geringsten Kohlenstrich gleich gelten lassen wollen. [...]*

*Hast du nie die Dichter beobachtet, wenn sie Verse machen? Die mühen sich nicht darum, schöne Buchstaben zu malen, und es verschlägt ihnen nichts, einige Verse*

wieder ausstreichen zu müssen, um bessere zu machen. So componire du Maler also die Glieder deiner Figuren aus dem Groben und richte deine Aufmerksamkeit zuerst auf die Bewegungen, dass dieselben für den Ausdruck der Seelenzustände der be-seelten Wesen passen, aus denen deine Historie besteht, und nachher achte auf Schön-heit und Güte der Glieder. Denn du musst wissen, dass ein solcher unausgebildeter Compositionsentwurf, wenn er dir in Bezug auf die Erfindung gelingt, nachher nur um so mehr gefallen wird, wenn er sich später mit der schicklichen Vollendung aller einzelnen Theile schmückt. (I, S. 223)

Der Bewegungen der Gesichtstheile, die durch die Gemüthszustände hervorgerufen werden, sind mancherlei. Die ersten unter ihnen sind: Lachen, Weinen, Schreien, Singen in verschiedenen scharfen oder getragenen Tonlagen, Bewunderung, Zorn, Heiterkeit, Schwermuth, Angst, Jammer und Marter und andere mehr, deren Erwäh-nung geschehen soll.

Reden wir hier zuerst vom Lachen und Weinen, dass sie einander im Zuge des Mun-des und der Wangen, wie im Gekniffensein der Augen äusserst ähnlich sehen und sich nur durch das verschiedene Verhalten der Augenbraunen und des Zwischen-raums derselben von einander unterscheiden. Und von alledem soll seinesorts die Sprache sein, nämlich von den verschiedenen Geberden, die das Gesicht annimmt, oder Hände und ganze Person für jeden der obenerwähnten Gemüthszustände ma-chen. Dass du dich mit diesen Geberden bekannt machst, ist, Maler, sehr nothwendig für dich, deine Kunst wird sonst die Körper wahrlich zweimal todt zeigen. Und zu-dem erinnere ich dich daran, dass du die Bewegungen nicht gar so ausgelassen und übertrieben machest, dass, was Friede vorstellen soll, wie eine Schlacht oder wie ein Mohrentanz von Betrunknen aussähe; ausserdem aber mache, dass auch die Um-herstehenden, an dem Fall, der den Kern der Historie bildet, nicht direct Betheiligten, auf den Vorgang aufmerken, mit Geberden, die entweder Bewunderung oder Ehrfucht, Schmerz, Scheu ausdrücken, oder Angst, Freude, oder wie es nun gerade der Fall verlangt, um desswillen die Zusammenstellung oder vielmehr das Zusammenströ-men deiner Figuren statthat. (I, S. 305 ff.)

Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart, dass sie nichts anderes bedeuten können. (S. 317)

In allen ihren Verrichtungen sollen die Hände und Arme so viel als nur möglich die Absicht des sie Bewegenden verdeutlichen, denn mit ihnen begleitet, wer lebhaft empfindenden Geistes ist, in allen Bewegungen, was seine Seele ausdrücken will. (I, S. 367 ff.)

Wenn die Figuren nicht lebendige und derartige Geberden machen, dass sie damit in ihren Gliedern die Absicht ihrer Seele ausdrücken, so sind sie doppelt todt. Erstens sind sie dies, weil die Malerei ja an sich nicht wirklich lebendig ist, sondern, selbst

leblos, lebendige Dinge nur ausdrückt. Und verbindet sich also nicht die Lebhaftigkeit der Geberde mit ihr, so ist sie zweimal todt. (I, S. 373)

Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270* (hrsg. v. Heinrich Ludwig), Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. 15–17), 3 Bde.

## Kommentar

Der Beitrag, den Leonardo da Vinci (1452–1519) mit seinen wenigen Gemälden zur Gattung der *istoria* lieferte, übertrifft die Rezeption seiner Schriften bei weitem.<sup>1</sup> Des Künstlers Denken hätte eine ganz andere Wirkung gehabt, wäre nicht sein sogenanntes Malerbuch erst 1817 ungekürzt veröffentlicht worden.<sup>2</sup>

Als Archetyp aller unter dem Namen *Trattato della Pittura* bekannten Handschriften und herausgegebenen Druckwerke entdeckte man Ende des 18. Jahrhunderts den *Codex Urbinas 1270* der Biblioteca Vaticana.<sup>3</sup> Diese Handschrift bietet eine posthume, jedoch sehr sorgfältig vermutlich um 1520 durchgeführte Zusammenstellung von 935 in sich sinnvoll abgeschlossenen und mehr oder weniger ausführlichen Gedankengängen (*capitoli*) aus siebzehn Originalmanuskripten Leonardos unter thematischen Ordnungsprinzipien. Von den siebzehn verwendeten Manuskripten sind heute nur noch sechs und ein Fragment bekannt.<sup>4</sup> Der Rest gilt als verloren, was die Datierung der einzelnen *capitoli* und damit die Rekonstruktion der gedanklichen Entwicklung Leonardos, nicht nur die *istoria* betreffend, erschwert. Zudem ist bis heute ungeklärt, ob und inwieweit Leonardo die Struktur des *Trattato* und die Auswahl der *capitoli* mitbestimmt hat. Dennoch kann das Malerbuch als verlässliche Quelle zu Leonardos Gedankenwelt gelten, da Kommentierungen des Kompilators fehlen und sinnverändernde Überträge bisher nicht nachgewiesen werden konnten.

Vor allem der erste Teil des *Trattato* ist ein zentraler Baustein im kunsttheoretischen Denken Leonardos. Er enthält die Gründungstheorie der Wissenschaft Malerei (*cap. 1*), die den Maler aus der mittelalterlichen Bestimmung als Handwerker zu lösen vermag.<sup>5</sup> Seine Theorie beruht auf der mathematischen Grundlegung der Malerei durch die Prinzipien von Punkt, Linie und Fläche (*cap. 3*), Licht und Schatten (*cap. 5*) sowie Perspektive (*cap. 6*). Daran schließt sich der Vergleich der Malerei mit den anderen mimetischen Künsten – Dichtung, Musik und Bildhauerei – an. Am Beispiel der Dichtung zeigt sich, wie Leonardo die objektive Qualität des visuellen Wahrnehmungsprozesses gegenüber den von den Menschen gemachten Worten, die das Ohr empfängt, geltend macht; er geht davon aus, daß die Sehstrahlen, die ins Auge fallen, geometrischen Gesetzen folgend die äußere Natur in uns so abbilden, daß wir Gottes Schöpfung unverfälscht wahrnehmen. Die Tatsache, daß dreidimensionale Natur in zweidimensionale Malerei übersetzt werden



muß, der visuelle Eindruck von Dreidimensionalität also mittels Licht und Schatten zu erreichen sei, ist eine Kernbestimmung der Malerei (*cap. 412*). Leonardos Ausdruck dafür ist *rilievo*. Diese Aufgabe erfordert ein wissenschaftliches Studium von Natur und Optik, das den Maler selbst zu einem gottähnlichen Schöpfer heranreifen läßt. Die Baupläne der Natur muß er sich nämlich soweit aneignen, daß er selbstbewußt die Natur visuell nachschaffen kann (*cap. 58a*).

Zusammenfassend kann die mimetische Aufgabe des Malers so bestimmt werden: Der Künstler hat die Natur genauso abzubilden wie ein Planspiegel, mit dem Unterschied, daß der Spiegel ohne universales Wissen auskommt. Die künstlerische Aufgabe besteht darin, die Naturvorlage in eine rhythmisch-harmonische Komposition umzusetzen. Diese Bestimmung sprengt jede hierarchische Gattungseinteilung und öffnet neben den Gattungen *istoria* und Porträt den Gattungen Landschaftsmalerei und Stilleben zumindest in der Theorie die Tore.

Parallel zu dieser wissenschaftlich ausgerichteten Bestimmung von Malerei entwickelt Leonardo eine zweite, die in einem Spannungsverhältnis zur ersten steht. Diese zweite hat die *istoria* zum Vorbild: »Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen, nämlich den Menschen und die Absicht seiner Seele. Das Erstere ist leicht, das Zweite schwer, denn es muss durch die Gesten und Bewegungen der Gliedmaassen ausgedrückt werden.«<sup>6</sup>

Schon Alberti forderte von der *istoria*, daß der Handelnde auch psychologisch in das dargestellte Geschehen eingebunden sein solle, jedoch erst Leonardo stellte die Darstellung des *concetto della mente* in das Zentrum seiner zweiten Bestimmung der Malerei. Ein Gemälde gelingt aber endgültig erst dann, wenn auch der Betrachter emotional ins Bildgeschehen einbezogen wird (*cap. 188*). In Leonardos Spätphase scheinen beide Bestimmungen der Malerei, die wissenschaftliche und die anthropologische, in seine Beschreibung eines Unwetters (*cap. 147*) einzugehen (Abb. 1). Kausale Zusammenhänge werden so geschildert, daß ein *concetto della mente* der Natur greifbar wird: Der Mensch als handelnde Figur – ein Grundmotiv der Renaissance – bestimmt nicht mehr die Szenerie der *istoria*.

Die zweite Bestimmung der Malerei, welche den handelnden Menschen ins Zentrum stellt, läßt sich zeitlich und inhaltlich in die Nähe des Abendmahls in Mailand rücken, also gegen Mitte der 1490er Jahre, während eine weitere Gruppe von Notizen zum Thema Schlachtengemälde um das nicht erhaltene Wandgemälde der *Anghiari-Schlacht* für den Florentiner Ratssaal, also gegen 1504, gruppiert werden kann.<sup>7</sup> Leonardos Konzept der Malerei als Wissenschaft wird sich ebenfalls gegen Mitte oder Ende der 1490er Jahre entwickelt haben. In die Frühphase von Leonardos theoretischer Beschäftigung kann man dagegen *capitolo 183* datieren, einen Gedankengang, der die genaue Kenntnis des Malereitratkates von Alberti erkennen läßt. Es folgt noch ungebrochen Albertis zentraler Forderung, daß ein Historienbild *varietà* und *decoro* besitze.

Die inhaltliche Bandbreite der Notizen zum Historienbild reichen von Anweisungen



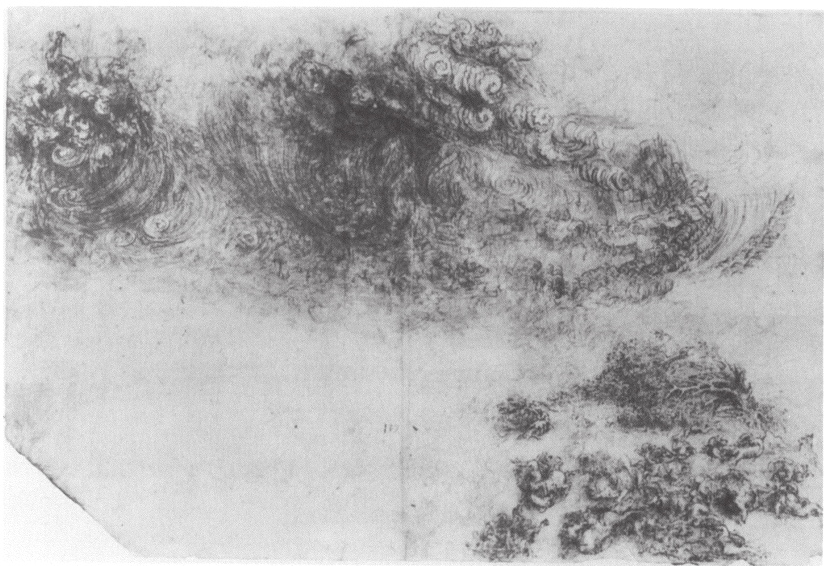


Abb. 1

Leonardo da Vinci: *Apokalyptischer Sturm*,  
um 1512–1514 (Windsor, Royal Collection)

über den Studienverlauf (*cap. 173, 181*), über die Technik einer ersten Kompositionsskizze (*cap. 64, 189*) bis zur Forderung, den späteren Betrachterstandpunkt in der Komposition zu berücksichtigen (*cap. 96*). Alle Anweisungen zielen auf die beiden Hauptziele der Malerei, auf *rilievo* und *concetto della mente*. Als Bildthemen der *istoria* nennt Leonardo nur das Schlachtengemälde (*cap. 15, 148*), ansonsten bestimmt er sie lediglich als mehrfiguriges Bild (*cap. 321*).

In Leonardos französischer Zeit (1516–1519), erscheint noch eine weitere Facette in der Auseinandersetzung des Künstlers mit der Gattung des Historienbildes, die aber nur in dem Berliner Gemälde *Pomona und Vertumnus* seines Schülers Francesco Melzi überliefert ist.<sup>8</sup> Das neue Moment in dieser mythologischen *istoria* ist die dem griechischen Drama entlehnte Darstellung der Peripetie, dem Umschlagsmoment einer Geschichte, der das gesamte Drama offenzulegen vermag. Melzis Bild tritt in den direkten Paragone mit Ovids Versen über »Pomona und Vertumnus« in den Metamorphosen. Melzi versucht, die Überlegenheit der Malerei mit den Mitteln der Malerei zu offenbaren; Leonardo selbst hatte bisher nur theoretisch, also mit Worten, d. h. mittels Menschenwerk, die Malerei über die Dichtung erhoben.

P. H.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zu Leonardo da Vinci als Maler vgl. zuletzt Pietro C. Marani: *Leonardo da Vinci*, Mailand 1995; vgl. auch Claire J. Farago: *Leonardo's Battle of Anghiari*, in: *Art Bulletin* 76/1994, S. 301–330.
- <sup>2</sup> Vgl. *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana* (Hrsg. v. G. Manzi), Rom 1817.
- <sup>3</sup> Vgl. A. Philip Mc Mahon: *Treatise on Painting by Leonardo da Vinci*, Princeton 1956, 2 Bde., Bd. I, S. XI–XVIII; vgl. auch Kate Trautmann Steinitz: *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura. A bibliography of the printed editions. 1651–1956*, Kopenhagen 1958.
- <sup>4</sup> Zu den Originalmanuskripten vgl. Girolamo Calvi: *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista storico cronologico e biografico*, Bologna 1925; vgl. auch Giuseppina Fumagalli (Hrsg.): »Leonardo omo senza lettere«, Florenz 1938; Edward MacCurdy (Hrsg.): *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, New York 1939, 2 Bde.; Anna Maria Brizio (Hrsg.): *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Turin 1952; Augusto Marinoni (Hrsg.): *Leonardo da Vinci. Scritti letterari*, Mailand 1952 (4. Aufl. 1991); Carlo Pedretti: *Leonardo da Vinci on Painting – A lost Book (Libro A)*, Berkeley u. Los Angeles 1964; ders.: *Leonardo da Vinci: Manuscripts and Drawings from the French Period. 1517–18*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 76/1970, S. 285–318; Edmondo Solmi: *Scritti vinciani. Le fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Florenz 1976; Carlo Pedretti: *The Literary Works of Leonardo da Vinci. A Commentary*, Oxford 1977, 2 Bde.; Martin Kemp u. Margaret Walker (Hrsg.): *Leonardo da Vinci on Painting*, New Haven u. London 1989; André Chastel (Hrsg.): *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, München 1990.
- <sup>5</sup> Zum Verhältnis von Malerei und Wissenschaft vgl. Martin Kemp: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven u. London 1990; vgl. auch Kim H. Veltmann: *Studies on Leonardo da Vinci I. Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art*, München 1986.
- <sup>6</sup> Leonardo da Vinci 1882, Bd. I, S. 217 (cap. 180).
- <sup>7</sup> Vgl. ebd. Bd. I, S. 188 ff. (cap. 148) u. S. 488 (cap. 498).
- <sup>8</sup> Vgl. Peter Hohenstatt: *Francesco Melzi. Pomona und Vertumnus*, Magisterarbeit (Typoskript), Berlin 1994.

## Lodovico Dolce

### *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino (1557)*

Aretino. Tutta la somma della pittura, a mio giudicio, è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito. La invenzione è la favola o istoria, che 'l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare. Il disegno è la forma con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate et inanimate: animate, come sono gli uomini e gli animali bruti; inanimate, come i sassi, l'erbe, le piante e cose tali, benché queste ancora siano nella spezie loro animate, essendo elleno partecipi di quell'anima che è detta vegetativa, la quale le perpetua e mantiene. Ma ragionerò da pittore e non da filosofo.

Fabrini. A me parete l'uno e l'altro.

Aretino. Piacemi, se così è. E cominciando dalla invenzione, in questa dico che vi entrano molte parti, tra le quali sono le principali l'ordine e la convenevolezza. Percioché, se 'l pittore, per cagion di esempio, avrà a dipinger Cristo o San Paolo che predichi, non istà bene che lo faccia ignudo o lo vesti da soldato o da marinaio, ma bisogna ch'e' consideri un abito conveniente all'uno et all'altro; e principalmente di dare a Cristo una effigie grave, accompagnata da una amabile benignità e dolcezza, e così di far San Paolo con aspetto che a tanto apostolo si conviene, in modo che l'occhio che riguarda stimi di vedere un vero ritratto, sì del datore della salute come del vaso di elezione. Onde non senza cagione fu detto a Donatello, il quale aveva fatto un Crocefisso di legno, ch'egli aveva messo in croce un contadino; ancora che a Donatello nell'arte della scoltura si trovasse ne'tempi moderni niun pari e un solo Michelagnolo superiore. Similmente, avendo il pittore a dipinger Mosè, non dovrà fare una figura meschina, ma tutta piena di grandezza e di maestà. Di qui terrà sempre riguardo alla qualità delle persone, né meno alle nazioni, a' costumi, a' luoghi et a' tempi; talché, se depingerà un fatto d'arme di Cesare o di Alessandro Magno, non conviene che armi i soldati nel modo che si costuma oggidì, et ad altra guisa farà le armature a Macedoni, ad altra a Romani; e se gli verrà imposto carico di rappresentare una battaglia moderna, non si ricerca che la divisi all'antica. Così, volendo raffigurar Cesare, saria cosa ridicola ch'ei gli mettesse in testa uno involgio da turco o una berretta delle nostre, o pure alla viniziana. [...]

Questo è quanto alla convenevolezza. Quanto all'ordine, è mistiero che 'l pittore vada di parte in parte rassembrando il successo della istoria che ha presa a dipingere, così propriamente che i riguardanti stimino che quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti di quello che da lui è dipinto. Né ponga quello che ha ad essere inanzi, dapoi, né quello c'ha ad esser dapoi, inanzi; disponendo ordinatissimamente le cose nel modo che elle seguirono. (S. 792 ff.)

Aretino. Per quello che s'è detto appare che la invenzione vien da due parti: dalla

*istoria e dall'ingegno del pittore. Dalla istoria egli ha semplicemente la materia, e dall'ingegno, oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) energia delle figure; ma questa è parte comune col disegno. Basta a dire che in niuna parte di questa invenzione il pittore sia ocioso; e non elegga più che un numero convenevole di figure, considerando che egli le rappresenta all'occhio del riguardante, il quale, confuso dalla troppa moltitudine, s'infastidisce, né è verisimile che in un tempo gli si appresentino inanzi tante cose. [...]*

*Deve adunque il pittore procacciar non solo d'imitar, ma di superar la natura. Dico superar la natura in una parte; ché nel resto è miracoloso, non pur se vi arriva, ma quando vi si avvicina. Questo è in dimostrar col mezzo dell'arte in un corpo solo tutta quella perfezion di bellezza che la natura non suol dimostrare a pena in mille; perché non si trova un corpo umano così perfettamente bello, che non gli manchi alcuna parte. (S. 296 f.)*

Lodovico Dolce: *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. 1, Mailand u. Neapel 1971, S. 290–302 u. S. 792–833.

## **Lodovico Dolce** ***Aretino oder Dialog über Malerei (1557)***

*Aretino. Nach meiner Ansicht besteht Alles, was die Malerkunst angeht, aus drei Theilen: Erfindung, Zeichnung und Colorit. Die Erfindung ist die Fabel oder das Geschichtliche, das der Maler entweder sich selbst wählt, oder ihm als auszuführender Gegenstand von Anderen angegeben wird. Die Zeichnung ist die Form, unter welcher er diesen Vorwurf darstellt. Das Colorit bildet jene Tinten, mit welchen die Natur die verschiedenen belebten und unbelebten Sachen gemalt hat, da man auch bei ihr mit Recht sich so ausdrücken kann. Belebte, als da sind: die Menschen und die Thiere; unbelebte, wie: Steine, Gras, Pflanzen und dergleichen; obwohl auch diese in ihrer Weise belebt sind, da sie das sogenannte vegetabilische Leben besitzen, welches sie erhält und ewig befruchtet. Doch will ich hier als Maler und nicht als Philosoph reden.*

*Fabrini. Mir erscheint Ihr so gut das Eine, wie das Andere.*

*Aretino. Sehr erfreut, wenn es so ist. Beginnen wir nun mit der »Erfindung«, bezüglich welcher ich behaupte, dass viele Momente dahin gehören, worunter die Anordnung und das Angemessene den ersten Rang einnehmen. Hätte ein Maler beispielsweise einen Christus oder einen heiligen Paul, welcher predigt, darzustellen, so wäre es unangemessen, dass er sie nackt, oder als Soldaten, oder als Matrosen gekleidet malt; vielmehr müsste er ihnen eine dem Einen und dem Anderen entsprechende*

Gewandung geben; vor Allem aber dem Erlöser eine ernste und zugleich liebevoll milde, sanfte Physiognomie, sowie dem heiligen Paul ein Wesen, wie es einem so grossen Apostel zukommt, verleihen; so zwar, dass der Beschauer sich einbilden könne, ein wirkliches Ebenbild, sei es des Gebers unseres Heiles, sei es des Auserwähltesten der Erwählten, vor sich zu sehen. D'rum ward dem Donatello, der einen Gekreuzigten von Holz gemacht hatte, nicht mit Unrecht vorgeworfen, dass er einen Bauer auf's Kreuz geschlagen habe; obwohl unsere Zeit Keinen, der dem Donatello in der Bildhauerei gleichkommt, und nur einen Michel Angelo, der ihn übertrifft, aufweisen kann. Ebenso müsste ein Maler, der Moses darzustellen hätte, demselben keine armselige Gestalt, sondern eine von Grösse und Majestät erfüllte geben; vor Allem wird er auf die besonderen Eigenschaften der vorzuführenden Personen, auf die Nationalität, auf die Sitten, Gegenden und Zeitepochen Rücksicht zu nehmen haben. Denn wenn er eine Waffenthat Cäsars oder Alexander des Grossen darstellen will, so wäre es unangemessen, dass die Soldaten dabei so bewaffnet wären, wie sie es heute sind, und er wird auch den Macedoniern andere Waffen als den Römern geben. Soll er ferner eine moderne Schlacht malen, so darf er sie nicht in antiker Art componiren, so wie es lächerlich wäre, wenn er bei Darstellung eines Cäsars, diesen etwa mit einem türkischen Turban oder mit einer Kappe gleich der unseren, oder nach venetianischer Tracht ausstatten würde. [...]

So viel was die Angemessenheit betrifft. Hinsichtlich der Anordnung hat der Maler partienweise Alles, was auf den zu malenden Gegenstand sich bezieht, so zweckmässig zu sammeln, dass er den Beschauer glauben lasse, die Sache selbst könnte nicht anders beschaffen sein, als sie eben dargestellt erscheint. So stelle er nicht in den Vordergrund was rückwärts, nicht rückwärts was im Vordergrunde stehen soll, und ordne die Dinge auf das Genaueste so an, wie es in Wirklichkeit der Fall gewesen sein muss. [...] (S. 39 ff.)

Aretino. Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass die Erfindung aus zwei Quellen fliesst: aus der Geschichte und aus dem Geiste des Malers. Die Geschichte liefert ihm einfach nur das Materiale, während der Geist nebst der Anordnung und der Angemessenheit auch die Stellungen, die Mannigfaltigkeiten, und so zu sagen den Ausdruck der Figuren bestimmt, was übrigens auch ein Factor der Zeichnung ist. Es genügt hier festzustellen, dass der Maler keine der Eigenthümlichkeiten der Erfindung vernachlässigen, noch übermässig viel Gestalten aufnehmen, vielmehr bedenken soll, dass er selbe dem Auge des Beschauers vorzuführen hat, der durch allzugrosse Massen verwirrt, sich leicht verstimmen lässt. Auch verstösst es gegen alle Naturgemässheit, dass sich in einem und demselben Augenblicke so viele Dinge vor ihn hinstellen. [...]

Es muss somit der Maler bestrebt sein, nicht blos die Natur nachzuahmen, sondern dieselbe auch theilweise zu übertreffen. Ich sagte theilweise zu übertreffen, denn im



*Uebrigen ist es schon ein Wunder, wenn es gelingt, sie auch nur annäherungsweise nachzuahmen. Der Sinn meines Satzes geht dahin, dass man mittelst der Kunst in einem einzelnen Körper all' die Vollkommenheiten der Schönheit zu vereinigen wisse, welche sonst die Natur unter Tausenden von Körpern zu vertheilen pflegt. Denn es gibt keine einzelne Menschengestalt von so vollendeter Schönheit, dass sie alles Schöne in sich vereinige. (S. 49 ff.)*

Lodovico Dolce: *Aretino oder Dialog über Malerei* (hrsg. v. Rudolf Eitelberger von Edelberg), Wien 1871 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. II)

## Kommentar

Der *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* von Lodovico Dolce (1508–1568) erschien im Jahre 1557 in Venedig. Als literarisches Hauptwerk des venezianischen Schriftstellers und Übersetzers ist er ein zeittypisches Kunstgespräch in Dialogform.<sup>1</sup> Der kunstverständige Literat und Spötter Pietro Aretino, der tatsächlich zu Dolces Briefpartnern zählte, ist der Wortführer in einer Diskussion, in welcher kunsttheoretische Fragen erörtert und ausgewählte Werke der Malerei besprochen werden.

Dolces Kunsttheorie beruft sich weitgehend auf Bewährtes aus Kunstliteratur und Literaturtheorie. Hinsichtlich des Begriffes der *istoria* etwa werden Passagen von Alberti und Leonardo übernommen.<sup>2</sup> Eine weitere wichtige Quelle für Dolce ist der *Dialogo della pittura* von Paolo Pino, der bereits im Jahre 1548 in Venedig erschienen ist.<sup>3</sup>

Der Begriff der *invenzione*, bei Dolce vom *disegno* unterschieden, umfaßt einen erzählerischen Vorwurf, der vom Maler dargestellt wird.<sup>4</sup> Maler und Dichter sind deshalb eng miteinander verwandt (»quasi fratelli«). Der Maler sollte sich um literarische Bildung bemühen, da er die *invenzione* vornehmlich den Werken der Dichtung und Geschichtsschreibung entlehnt.

Von der Historie nimmt der Maler die *materia*, den erzählerischen Stoff des Bildes. Die Umsetzung des aufgenommenen Stoffes der *istoria* bleibt daraufhin dem *ingegno* des Künstlers, seinem erfinderischen Talent, überlassen. Je nach Beschaffenheit der *istoria* wird der Betrachter gerührt, in heitere oder mitleidende Stimmung versetzt. Dolce beschränkt in seinen Empfehlungen die Anzahl der Figuren im Bilde (»numero convenevole di figure«), damit das Werk dem Betrachter eine angemessene und nicht durch Überfülle gestörte Ansicht der historischen Szene bilden kann.

Besonders hoch schätzt Dolce die Kunst Raffaels, da sie den Betrachter bewegt, indem sie ihn erfreut. Bei Darstellung einer historischen Szene ist es nicht zulässig, Porträts von lebenden Persönlichkeiten und andere zeitgenössische Elemente in die *istoria* einzuführen.<sup>5</sup> Ein ausgesprochen historisches Bewußtsein beweist der Autor mit seiner Forderung, Anachronismen der Kostümierung auf Schlachtenbildern zu vermeiden.

M. T.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. dazu Mark W. Roskill: *Dolce's »Aretino« and Venetian art theory of the Cinquecento*, New York 1968, S. 8; vgl. auch Rudolf Eitelberger v. Edelberg: *Lodovico Dolce*, in: Dolce 1871, S. V–XII; Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 279 f.
- <sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 9–26; weiterführende Hinweise auf Dolces literarische Quellen finden sich in den Anmerkungen der Edition bei Barocchi 1971.
- <sup>3</sup> Vgl. Paolo Pino: *Dialogo della pittura*, Venedig 1548; auszugsweise abgedruckt bei Barocchi 1971, Bd. 1, S. 548–554 u. S. 754–767.
- <sup>4</sup> Zum *disegno* bei Dolce vgl. auch Thomas Puttfarken: *The Dispute about Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 75–99.
- <sup>5</sup> Vgl. dazu Barocchi 1971, S. 798–799.

**Giovanni Andrea Gilio**

***Degli errori de' pittori circa l'istorie (1564)***

»Come è possibile, disse M. Silvio, ch'un cieco vada per una via erta e sassosa, e non inciampi?« Ripigliando M. Pulidoro il parlare, disse: »Pare a molti d'esser salliti al suppremo grado di perfezzione, com'hanno imparato accompagnare e maneggiar colori; e non s'accorgono che fanno come quello scrittore che sa ben formar le lettere, ma non sa accozzar le sillabe né ordinare le parole.«

Disse M. Vincenzo: »Bene discorrete, e da questa ignoranza nasce il non sapere distinguere il vero dal finto e dal favoloso, il poetico da l'istorico, i tempi, i modi, l'età, i costumi e l'altre qualità convenevoli a le figure che fanno. Perché doverebbono sapere che il pittore a le volte è puro istorico, a le volte puro poeta, et a le volte è misto. Quando è puro poeta, penso che lecito gli sia dipingere tutto quello che il capriccio gli detta, con quei gesti, con quei sforzi sieno però convenevoli a la figura che egli fa: del che abbiamo l'esempio ne le loggie del Chisi, dove Raffaello dipinse la Cena degli Dii con quegli atti e sforzi che il capriccio gli mise in capo. Tal potiamo dire de le loggie del Papa, fatte già dai scolari di Raffaello da Urbino; tal del palazzo de la vigna di Papa Giulio, e di molt'altri palazzi di Roma. Del pittore istorico abbiamo l'esempio de la nova e vecchia Capella del Papa, dove si vede il nuovo e vecchio Testamento, et ultimamente il Giudizio di Michelagnolo, e di molte istorie de' Santi, che sono ne le chiese di Roma e d'altri luoghi. Del pittore misto abbiamo l'esempio ne la sala de la Cancelleria e nel palazzo de' Farnesi in Campo di Fiore, quella fatta da Giorgio [Vasari] e questo da Giacopo Salviati. In questi tre modi di pingere nissuno osserva il suo decoro, conciossia che il pittore poetico a le volte fingerà cose che non sono né possono essere, fondandosi senza altra considerazione ne' versi di Orazio:

*A' pittori e poeti fu concesso  
Equal potere e libertà, di tutto  
Quel che gli aggrada poter finger sempre.» (S. 15 f.)*

Disse M. Silvio: »Da questo aviene, Signori, che i moderni pittori, o dipingono istorie o favole o cose miste, commettono infiniti errori, e poche pitture si trovano ch'abbino la debita proporzione. Circa l'istorie, pochi sono fedeli e puri dimostratori de la verità del soggetto, et il contrario essere dovrebbe, essendo lo scrittore et il pittore in una istessa bilancia – de l'istorico parlo. Però diceva il gran dotto Gregorio Papa, la pittura non esser altro che l'istoria de l'ignorante: et in quel modo che uno, leggendo l'istoria, impara quello che in sé contiene, così l'ignorante, vedendo la pittura. Essendo dunque l'uno e l'altro di questi pareggiati in sé stessi, il medesimo giudizio faremo de l'uno che de l'altro, e che non sia meno ubligato a mostrare la pura e semplice verità il pittore col pennello, che si faccia l'istorico con la penna.« (S. 25)

*»Bene dicete, rispose M. Silvio, perché l'ordine è quello che dà la bellezza e la grazia a tutte le cose; e se ben per diversi modi si loda Iddio, non si deve per questo confondere né i tempi, né i misteri, né le persone, con pretesto ch'ogni cosa si fa a laude di Dio e ch'ogni cosa è lecita al pittore. Io più loderei che tutti gli abusi si risecassero via e l'arte si recasse ne la sua purità primiera; e si facessero, da chi sa, regole e determinazioni tali, che non fusse lecito ad ognuno fare secondo che gli detta il capriccio, ma come far si deve. Il che sarebbe nuovo, bello, dilettevole et utile per gli ignoranti, che non errassero. Molte altre cose si potrebbero dire del soggetto de l'istoria, che il prudente pittore per sé stesso potrà considerare, avvertendo però sopra ogni cosa di farlo semplice e puro, perché mescolarlo col poetico e finto altro non è che un difformare il vero et il bello, e farlo falzo e mostruoso. Però Orazio diceva:*

*Mente colui che 'l falzo e 'l vero mesce;*

*conciossia che 'l pittore storico altro non è che un traslatore, che porti l'istoria da una lingua in un'altra, e questi da la penna al pennello, da la scrittura a la pittura. E s'in questa traslazione non è fedele, s'acquista biasimo e si fa degno di riso o di sonno, come Orazio diceva. Io fo molto più ingenuo quello artefice che accomoda l'arte a la verità del soggetto, che quello che ritorce la purità del soggetto a la vaghezza de l'arte; perché molti ciò fanno con intenzione d'esserne più perfetti et ingenui stimati, e pensano di fare l'opere loro più vaghe, più leggiadre et eccellenti [...].« (S. 38 f.)*

*Rispose M. Ruggiero: »[...] Però Michelagnolo, dovendo dipingere uno articolo de la nostra fede importantissimo, doveva imitare i teologi e non i poeti, ché la teologia e la poesia si sono de diretto contrarie. Molte altre cose favolose e vane vi sono su [im Jüngsten Gericht], che non meritano considerazione. Questo è quanto io noto in questa bella e santa istoria, la quale dovrebbe esser fedele, pura, semplice, vera e pudica dipinta; sì come anco fedele, pura, semplice, vera, pudica et intiera dovrebbe esser predicata e scritta. Dovrebbe esser piena di spavento, di terrore, di meraviglia, di maniera che i riguardanti più tosto sospirassero, tremassero e si compungessero, che ridessero et in scherno e burla la recassero, e la stessero a contemplare come cosa di poco conto. Perché non ognuno vuole imparar dipingere, ma ognuno dovrebbe imparare esser buon cristiano.« (S. 86 f.)*

Giovanni Andrea Gilio: *Degli errori de' pittori circa l'istorie*, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960–1962, 3 Bde., Bd. II, S. 5–115.

## Giovanni Andrea Gilio

### *Über die Irrtümer der Maler in Hinsicht auf die Historie (1564)*

»Wie ist es möglich«, sagte Silvio, »daß ein Blinder über eine steile, steinige Straße geht und nicht stolpert?«

Polidoro ergriff wieder das Wort und sagte: »Vielen scheint es, sie hätten den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht, sobald sie gelernt haben, Farben nebeneinanderzusetzen und mit ihnen umzugehen; und sie merken nicht, daß sie es wie jener Schriftsteller machen, der die Buchstaben schön formen kann, aber weder Silben zusammensetzen kann noch Wörter ordnen.«

Vincenzo sagte: »Ihr sprecht gut; aus dieser Unwissenheit entsteht die Unfähigkeit, das Wahre vom Vorgetäuschten und Fabelhaften zu unterscheiden, das Dichterische vom Historischen, die Zeiten, die Manieren, das Alter, die Sitten und die anderen Eigenschaften, die zu den Figuren, die sie malen, gehören. Denn sie sollten wissen, daß der Maler bisweilen reiner Historiker ist, bisweilen reiner Poet, und manchmal ist er beides zusammen. Wenn er reiner Poet ist, so denke ich, daß es ihm gestattet ist, alles zu malen, was die Laune ihm diktiert; die Gesten und Bemühungen seien jedoch für die Figur, die er malt, angebracht: Wir haben davon ein Beispiel in den Loggien des Palazzo Chigi, wo Raffael das Mahl der Götter malte mit allen Gebärden und Anstrengungen, die die Laune ihm in den Kopf setzte. Dasselbe können wir von den Loggien des Papstes sagen, die bereits von den Schülern des Raffael von Urbino bemalt wurden; ebenso vom Palazzo della Vigna des Papstes Giulio und vielen anderen Palazzi Roms. Vom Maler als Historiker haben wir ein Beispiel in der neuen und in der alten Kapelle des Papstes, wo man das neue und das alte Testament und seit neuestem das Jüngste Gericht von Michelangelo sehen kann, sowie viele andere Heiligengeschichten, die sich in den Kirchen Roms und anderer Orte befinden. Für den beides vereinenden Maler gibt es ein Beispiel im Saal der Cancellaria und im Palazzo Farnese auf dem Campo di Fiore, das erstere stammt von Giorgio [Vasari], das letztere von Giacompo Salviati. In diesen drei Arten des Malens hält sich niemand an das, was ihm gebührt, so daß der Maler als Dichter bisweilen Dinge vortäuscht, die es nicht gibt und nicht geben kann, und sich dabei ohne weitere Überlegung auf die Verse des Horaz stützt:

*Eingeräumt wurde den Malern und Dichtern  
Gleiche Macht und gleiche Freiheit, um alles,  
Was ihnen beliebt, jederzeit vortäuschen zu dürfen.«*

Darauf Silvio: »Daher kommt es, meine Herren, daß die modernen Maler, die entweder Historienbilder oder Fabeln oder beides vermischt malen, unendliche Fehler begehen, und es gibt nur wenige Gemälde, die in einem gebührenden Gleichmaß



*stehen. In Hinsicht auf die Historien sind nur wenige treue und reine Darsteller der Wahrheit des Gegenstandes, und es müßte doch das Gegenteil sein, wobei es den Schriftsteller und den Maler gleichermaßen betrifft – ich spreche vom Historiker. Aber es sagte der große Papst Gregorio, daß die Malerei nichts anderes sei als das Geschichtsbuch des Unwissenden: So, wie einer, der über Geschichte liest, das lernt, was sie enthält, so geht es auch dem Unwissenden, der das Gemälde sieht. Da nun also der eine und der andere dieser beiden, die ich vergleiche, in sich gleich sind, so werden wir von dem einen wie von dem anderen dasselbe Urteil bilden. Und es sei der Maler nicht weniger verpflichtet, die reine, schlichte Wahrheit mit dem Pinsel darzustellen wie der Historiker mit der Feder.«*

*»Gut gesprochen«, antwortete Silvio, »denn die Ordnung ist es, die allen Dingen Schönheit und Anmut verleiht; und wenn man Gott auch aus ganz unterschiedlichen Gründen lobt, so darf man deshalb weder die Kirchen noch die Mysterien noch die Personen verwechseln unter dem Vorwand, daß alles zum Lobe Gottes geschähe und daß dem Maler alles erlaubt sei. Ich würde es eher begrüßen, daß alle Mißbräuche verschwänden und die Kunst zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurückfände. Darüber hinaus sollte jemand, der sich auskennt, Regeln und Bestimmungen aufstellen, so daß es nicht mehr jedem erlaubt sei, nach dem, was ihm die Laune diktiert, zu handeln, sondern so wie es sich gehört. Das wäre neu, schön, erfreulich und nützlich für die Unwissenden, damit sie nicht irren. Viele andere Dinge könnte man über den Gegenstand der Historie sagen, die der gewissenhafte Maler für sich betrachten könnte, indem er aber vor allem darauf merke, daß er sie schlicht und rein gestalte, denn, sie mit dem Dichterischen und anderem Vorgetäuschten zu vermischen, heißt nichts anderes, als das Wahre und Schöne zu verunstalten und es falsch und monströs werden zu lassen. Horaz jedoch sagte:*

*Es lügt derjenige, der das Falsche und das Wahre mischt.*

*So ist denn der Maler als Historiker nichts anderes als ein Übersetzer, der die Historie von einer Sprache in eine andere, und diese von der Feder zum Pinsel, von der Schrift zur Malerei überträgt. Und wenn es in dieser Übertragung keine Treue gibt, dann erntet man Tadel und macht sich des Auslachens und der Schläfrigkeit würdig, wie Horaz sagte. Ich halte den Maler, der die Kunst der Wahrheit des Gegenstandes anpaßt, für einfallsreicher als den, der die Reinheit des Gegenstandes für die Unbestimmtheit der Kunst verdreht. Viele tun dies nämlich, in der Absicht, dafür als vollkommener und einfallsreicher geschätzt zu werden, und sie glauben, reizvollere, anmutigere und vortrefflichere Werke zu schaffen [...].«*

*Ruggero antwortete: »[...] Aber Michelangelo, der einen äußerst wichtigen Abschnitt unseres Glaubens malen sollte, mußte ja die Theologen und nicht die Poeten nachmachen, denn Theologie und Dichtung sind ja direkte Gegensätze. Es sind viele*

*andere fabelhafte und unnütze Dinge darin [im Jüngsten Gericht], die der Betrachtung nicht wert sind. Das ist alles, was ich in dieser schönen, heiligen Geschichte bemerke, die treu, rein, schlicht, wahr und sittlich gemalt sein müßte; ebenso sollte sie treu, rein, schlicht, wahr, sittlich und als Ganzes gepredigt und aufgeschrieben sein. Sie müßte voller Schrecken, Entsetzen und Erstaunen sein, so daß die Betrachter eher stöhnen, zittern und sich betrüben, als daß sie lachen, sie mit Hohn und Spott bedenken und sie wie eine Sache von wenig Wert betrachteten. Denn nicht jeder möchte lernen zu malen, aber jeder müßte lernen, ein guter Christ zu sein.»*  
[Übersetzung von Doris Müller-Ziem]

## Kommentar

Der 1564 veröffentlichte Dialog *Degli errori de' pittori circa l'istorie* von Giovanni Andrea Gilio gilt als ein frühes Dokument der Kunstliteratur aus der Zeit der Gegenreformation. Der venezianische Kleriker, über den ansonsten kaum etwas überliefert ist, weist in seinem Traktat auf Tatbestände hin, die ihm in Historienbildern der zeitgenössischen Malerei als Fehler und Mißbräuche erschienen waren. Seine Kritik richtet sich vor allem gegen das malerische Virtuositentum des Manierismus: Die Aufmerksamkeit der Künstler, so Gilio, gelte weniger den Bildinhalten als vielmehr der Demonstration der eigenen Kunstfertigkeit.<sup>1</sup> Die daraus resultierende mangelhafte Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema führe zuletzt, argumentiert der Autor weiter, zu einer verfälschenden Wiedergabe des darzustellenden Gegenstands.

Gilios Ansatz zur Reform der Malerei ist dahin zu verstehen, daß er der Kunst ihre »purità primiera« zurückgeben will, und basiert auf der Unterscheidung zwischen dem *pittore poetico*, dem *pittore istorico* und dem *pittore misto*. Entscheidend für die Zuordnung des Malers zu einer der drei Gattungen ist das vorgesehene Bildthema. So hat er bei der Ausführung eines religiösen Themas ganz anderen Richtlinien zu folgen, als bei der Gestaltung weltlicher oder mythologischer Inhalte. Daß Gilios Interesse vor allem dem *pittore istorico* gilt, verrät schon allein die umfangreiche Abhandlung, die diesem Typus in seinem Dialog gewidmet ist. Auf dem Gebiet der kirchlichen Malerei werden in aller Ausführlichkeit Beispiele für anstößige Bildelemente aufgeführt. Vor allem Michelangelos *Jüngstes Gericht* bildet hierbei den Gegenstand heftigster Kritik.<sup>2</sup> Auch fallen die Anweisungen für den *pittore istorico* sehr viel detaillierter aus. Die thematische Gliederung der historischen Bildgegenstände dient Gilio zur Bildung einer eigenständigen Kategorie biblischer Stoffe. Während er dem Maler außerhalb der kirchlichen Kunst noch einen gewissen Freiraum bei der Umsetzung seines Themas zugestehen kann, grenzt er den Künstler bei der Ausführung religiöser Werke durch strengste Vorschriften ein.

Als Beispiele für die Malerei des *pittore poetico* führt Gilio vor allem Raffaels Darstellungen der antiken Mythologie an, etwa das »Mahl der Götter« im Palazzo Chigi und die

von dessen Schülern vollendeten Ausmalungen der Loggien des Vatikans. Den Darstellungen des *pittore poetico* räumt Gilio einen gewissen Spielraum ein, und so liegt es zum Beispiel im Ermessen des Künstlers, auf welche Weise er eine Landschaft wiedergeben möchte. Seine Freiheit besteht darüber hinaus, so Gilio unter Berufung auf antike Vorbilder, in der Auswahl alltäglicher Motive: So könne der Maler frei entscheiden, ob er – wie jene Meister – schlafende oder essende Menschen abbilde oder aber Handwerker, die verschiedensten Tätigkeiten nachgehen, und selbst die in Läden angebotene Ware findet als möglicher Darstellungsgegenstand Erwähnung.<sup>3</sup> Gilios Beschreibung des *pittore poetico* als eines »freien« Künstlers folgen indes schon bald einige Einschränkungen: Trotz des Zugeständnisses, der Maler könne seinen künstlerischen Launen in angemessener Form nachgehen, müsse das Dargestellte doch in Einklang mit der natürlichen Ordnung stehen. Zwar zeichne sich der *pittore poetico* vor allem durch die Abbildung erdichteter Dinge, der *cose finte*, aus, diese aber umfassen nur diejenigen Erscheinungen, die die Wahrheit repräsentieren oder als wahrhaftig angesehen werden können. Die dem Wahrheitsprinzip entgegenstehenden mythologischen Elemente, die *cose favolose*, duldet Gilio nur ausnahmsweise in den wenigen Fällen, in denen sie zur Schaffung eines anmutigen Gesamtwerks unerlässlich sind.<sup>4</sup>

In bezug auf den *pittore istorico* führt Gilio neben der ausführlichen Besprechung des *Jüngsten Gerichts* auch Michelangelos Deckengemälde in der Cappella Sistina und seine Fresken in der Cappella Paolina als Beispiele an.<sup>5</sup> Die Forderung nach einer – aus gegenreformatorischer Sicht – wahrheitsgetreuen Abbildung der Heiligen Schrift ist zentrales Anliegen seiner Betrachtungen. Dementsprechend grenzt Gilio aus der religiösen Malerei alle erdichteten und mythologischen Elemente aus. Einzig und allein die Darstellung »wahrer« Begebenheiten, der *cose vere*, ist gefragt. Seine Vergleiche des *pittore istorico* mit Übersetzern und Theologen verdeutlichen nur zu gut, daß er die Funktion des Historienmalers auf die wirkungsvolle Vermittlung der katholischen Lehre ausgerichtet sehen will. Wie Gilios Vorschriften zur Kirchenmalerei verdeutlichen, steht nicht allein das Belehren des *ignorante* im Zentrum des Interesses. Gerade das emotionale Durchleben der abgebildeten Handlung, wie Gilio es wünscht, betrifft gebildete wie ungebildete Betrachter. Die Darstellung des *pittore istorico* habe daher vor allem verständlich, wahrhaftig und sittsam, aber auch grausam, furchterregend und wundervoll zugleich zu sein. Um den Rezipienten emotional zur Andacht und zur Reue zu bewegen, wird bei Gilio das »Häßliche« oftmals geradezu gefordert, so zum Beispiel bei der Abbildung des gekreuzigten Christus.

Im Bereich der zum *pittore misto* gehörigen Malerei erwähnt Gilio Beispiele weltlicher Historien, etwa Vasaris Freskenzyklus mit den Taten Papst Pauls III. im Palazzo della Cancelleria und Francesco Salvatis historische Fresken im Palazzo Farnese.<sup>6</sup> Der *pittore misto* zeichne sich dadurch aus, daß er, so Gilio, wahre, erdichtete und mythologische Elemente zu einem stimmigen Gesamtwerk verbindet. Hierbei wird darauf verwiesen, daß das Mythologische derart in das Bild zu integrieren sei, daß es als wahrhaftig in Erscheinung trete. In ihrer Funktionsbestimmung ist die Kunst des *pittore misto* für die Aus-

stattung von Kardinalssälen, Papstpalästen und ähnlichen Orten vorgesehen. Ihr zentrales Thema ist die Darstellung großer Wohltäter und ihrer Handlungen, die als Vorbilder verewigt und verherrlicht werden.

Die Reformierung der Historienmalerei konzentriert sich in Gilios Kunstkritik auf den Bereich der *invenzione*. Mit der Dreiteilung in *pittore poetico*, *pittore istorico* und *pittore misto* schafft Gilio – im Interesse der Gegenreformation – ein Regelsystem, das dem Maler helfen soll, anstößige Bildelemente zu vermeiden. Die Verschärfung der Vorschriften für die christliche Malerei ist sein eigentliches Interesse. Kunst wird im Bereich der Historienmalerei vornehmlich als Medium zur Verbreitung des katholischen Glaubens verstanden. Allein der Inhalt religiöser Bilder gilt als verehrend; der Qualität der künstlerischen Ausführung kommt kaum Gewicht zu. Giovanni Andrea Gilio, der die Ausführungen zum *pittore istorico* ins Zentrum seiner Abhandlung stellt, versteht die Historienmalerei somit als einen religiösen Dienst innerhalb der christlichen Heilsgeschichte.

S. R.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. dazu Julius Schlosser: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1985, S. 378–382; zu Gilio vgl. auch Giuseppe Scavizzi: *The Controversy on Images From Calvin to Baronius*, New York u. a. 1992 (Toronto Studies in Religion, Bd. 14), S. 93 ff.
- <sup>2</sup> Michelangelos *Jüngstes Gericht* wird bereits 1557 in Dolces Dialog *L'Aretino* kritisiert; vgl. dazu Lodovico Dolce: *Dialogo della pittura, intitolato L'Aretino*, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960–1962, 3 Bde., Bd. I, S. 188 ff.
- <sup>3</sup> Zu den antiken Meistern vgl. Gilio 1960–1962, Bd. II, S. 22 ff.
- <sup>4</sup> Gilio bezieht sich hierbei auf antike Fabeln; vgl. ebd., S. 17.
- <sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 15 u. S. 28.
- <sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 15.

**Giorgio Vasari**

***Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (1568)***

*Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea. (I, S. 111)*

*Ma sopra tutto, il meglio è gl'ignudi degli uomini vivi e femine, e da quelli avere preso in memoria per lo continuo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia e l'ossa di sotto, e poi avere sicurtà per lo molto studio che senza avere i naturali inanzi si possa formare di fantasia da sé attitudini per ogni verso; così aver veduto degli uomini scorticati per sapere come stanno l'ossa sotto et i muscoli et i nervi con tutti gli ordini e termini della notomia, per potere con maggior sicurtà e più rettamente situare le membra nell'uomo e porre i muscoli nelle figure. E coloro che ciò sanno, forza è che facciano perfettamente i contorni delle figure, le quali dintornate come elle debbono mostrano buona grazia e bella maniera. Per che chi studia le pitture e sculture buone fatte con simil modo, vedendo et intendendo il vivo, è necessario che abbi fatto buona maniera nell'arte. E da ciò nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente ch'e' si viene a formare le battaglie e l'altre cose grandi dell'arte. Questa invenzione vuol in sé una convenevolezza formata di concordanza e d'obediencia, che, s'una figura si muove per salutare un'altra, non si faccia la salutata voltarsi indietro avendo a rispondere: e con questa similitudine tutto il resto. La istoria sia piena di cose variate e differenti l'una da l'altra, ma a proposito sempre di quello che si fa e che di mano in mano figura lo artefice; il quale debbe distinguere i gesti e l'attitudini, facendo le femmine con aria dolce e bella e similmente i giovani, ma i vecchi gravi sempre di aspetto, et i sacerdoti massimamente e le persone di autorità. Avvertendo però sempremai che ogni cosa corrisponda ad un tutto della opera, di maniera che quando la pittura si guarda vi si conosca una concordanza unita che dia terrore nelle furie e dolcezza negli effetti piacevoli, e rappresenti in un tratto la intenzione del pittore e non le cose che e' non pensava. Convieni adunque per questo che e' formi le figure che hanno ad esser fiere con movenzia e con gagliardia, e sfugga quelle che sono lontane da le prime con l'ombre e con i colori appoco appoco dolcemente oscuri; di maniera che l'arte sia accompagnata sempre*



*con una grazia di facilità e di pulita leggiadria di colori, e condotta l'opera a perfezzione non con uno stento di passione crudele, che gl'uomini che ciò guardano abbino a patire pena della passione che in tal opera veggono sopportata dallo artefice, ma da ralegrarsi della felicità che la sua mano abbia avuto dal cielo quella agilità che renda le cose finite con istudio e fatica sì, ma non con istento, tanto che dove elle sono poste non siano morte, ma si appresentino vive e vere a chi le considera. Guardinsi da le crudetze e cerchino che le cose che di continuo fanno non paino dipinte, ma si dimostrino vive e di rilievo fuor della opera loro. E questo è il vero disegno fondato e la vera invenzione che si conosce esser data, da chi le ha fatte, alle pitture che si conoscono e giudicano come buone. (I, S. 114 ff.)*

*Per il che volendola condurre Lionardo, cominciò un cartone alla sala del Papa, luogo in S. Maria Novella, dentrovi la storia di Niccolò Piccinino capitano del duca Filippo di Milano, nel quale disegnò un groppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga, per ciò che in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che ne' cavalli; tra' quali due intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men guerra coi denti che si faccia chi gli cavalca nel combattere detta bandiera; dove apiccato le mani un soldato, con la forza delle spalle, mentre mette il cavallo in fuga, rivolto egli con la persona, agrappato l'aste dello stendardo per sgusciarlo per forza delle mani di quattro, che due lo difendono con una mano per uno, e l'altra in aria con le spade tentano di tagliar l'aste, mentre che un soldato vecchio con un berretton rosso, gridando tiene una mano nell'asta, e con l'altra inalberato una storta mena con stizza un colpo per tagliar tutte a due le mani a coloro che con forza, digrignando i denti, tentano con fierissima attitudine di difendere la loro bandiera; oltra che in terra, fra le gambe de' cavagli, v'è due figure in iscorto, che combattendo insieme, mentre uno in terra ha sopra uno soldato, che alzato il braccio quanto può, con quella forza maggiore gli mette alla gola il pugnale per finirgli la vita, e quello altro con le gambe e con le braccia sbattuto, fa ciò che egli può per non volere la morte. Né si può esprimere il disegno che Lionardo fece negli abiti de' soldati, variatamente variati da lui; simile i cimieri e gli altri ornamenti, senza la maestria incredibile che egli mostrò nelle forme e lineamenti de' cavagli, i quali Lionardo meglio ch'altro maestro fece di bravura, di muscoli e di garbata bellezza. (IV, S. 32 f.)*

*Avvenne che, dipignendo Lionardo da Vinci, pittore rarissimo, nella Sala grande del Consiglio, come nella Vita sua è narrato, Piero Soderini, allora gonfaloniere, per la gran virtù che egli vidde in Michelagnolo, gli fece allogagione d'una parte di quella sala; onde fu cagione che egli facesse a concorrenza di Lionardo l'altra facciata, nella quale egli prese per subietto la guerra di Pisa. Per il che Michelagnolo ebbe una stanza nello Spedale de' Tintori a Santo Onofrio, e quivi cominciò un grandissimo cartone: né però volse mai che altri lo vedesse. E lo empié di ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello stante si dava a l'arme nel campo, fingendo*

*che li inimici li assalissero; e mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo chi affrettare lo armarsi per dare aiuto a' compagni, altri affibbiarsi la corazza e molti mettersi altre armi indosso, et infiniti combattendo a cavallo cominciare la zuffa. Eravi fra l'altre figure un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, e non potevano entrargli per avere le gambe umide dell'acqua, e sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini, affrettando tirava per forza una calza; et oltre che tutti i muscoli e' nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi. Eranvi tamburini ancora, e figure che, coi panni avvolti, ignudi correvano verso la baruffa; e di stravaganti attitudini si scorgeva chi ritto, chi ginocchioni, o piegato o sospeso a giacere, et in aria attaccati con iscorsi difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti, e chi sfumato con biacca lumeggiato, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione. Per il che gli artefici stupiti et ammirati restorono, vedendo l'estremità dell'arte in tal carta per Michelagnolo mostrata loro. Onde veduto sì divine figure, dicono alcuni, che le videro, di man sua e d'altri ancora non s'essere mai più veduto cosa che della divinità dell'arte nessuno alto ingegno possa arrivarla mai. E certamente è da credere, perciò che, da poi che fu finito e portato alla Sala del Papa con gran romore dell'arte e grandissima gloria di Michelagnolo, tutti coloro che su quel cartone studiarono e tal cosa disegnarono, come poi si seguì molti anni in Fiorenza per forestieri e per terrazzani, divennero persone in tale arte eccellenti, come vedemo [...]. (VI, S. 23 ff.)*

Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (hrsg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi), Florenz 1967 ff.

## **Giorgio Vasari**

### ***Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten (1568)***

*Die Zeichnung, Vater unserer drei Künste Architektur, Skulptur und Malerei, bringt, ausgehend vom Intellekt, von vielen Dingen eine universale Vorstellung hervor, gleich einer Gestalt oder Idee von allen Erscheinungen der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist; daher kennt sie nicht nur hinsichtlich der Körper von Mensch und Tier, sondern auch hinsichtlich der Pflanzen, der Bauwerke, Skulpturen und Gemälde die Proportion, in der das Ganze zu den Teilen und die einzelnen Teile untereinander sowie zum Ganzen stehen. Da diese Kenntnis aus einem bestimmten Konzept und einer bestimmten Vorstellung entsteht, so daß sich im Geist jene Sache bildet, die*

*man dann mit den Händen ausgeführt Zeichnung nennt, kann man schließen, daß diese Zeichnung nichts anderes sei als ein sichtbarer Ausdruck und eine Erklärung des Konzepts, das man in der Seele trägt, sowie dessen, was man sich im Geiste vorgestellt und als Idee eronnen hat.*

*Vor allem aber ist es das Beste, von nackten lebendigen Männern und Frauen durch ständige Übung die Muskeln des Rumpfes, des Rückens, der Beine, der Arme, der Knie und der unteren Knochen auswendig zu wissen und durch das lange Studium die Gewißheit zu haben, daß man, ohne die natürlichen Figuren vor sich zu sehen, aus der eigenen Phantasie heraus alle nur möglichen Haltungen gestalten kann. Ebenso sollte man enthäutete Menschen gesehen haben, um zu wissen, wie die Knochen darunter liegen, sowie die Muskeln und die Nerven mit allen Anordnungen und Begriffen der Anatomie, um mit größerer Sicherheit und Richtigkeit die Glieder im Menschen zu plazieren und die Muskeln in den Figuren anzulegen. Diejenigen, die dies können, müssen die Konturen der Figuren perfekt darstellen, die, wenn sie umrissen sind, wie sie es sein sollen, eine vortreffliche Anmut und schöne Manier aufweisen. Denn wer gute Gemälde und Skulpturen auf ähnliche Weise studiert, indem er das Lebendige sieht und versteht, muß einen guten Stil in der Kunst erreicht haben. Daraus entsteht die Erfindung, durch die die Figuren in Gruppen von vier, sechs, zehn oder zwanzig zur Historie zusammengesetzt werden, so daß daraus die Schlachten und anderen großen Gegenstände der Kunst gebildet werden. Diese Erfindung fordert in sich ein Gebührendes an Übereinstimmung und Fügsamkeit, damit, wenn sich eine Figur beugt, um eine andere zu grüßen, die Gegrüßte nicht so dargestellt werde, daß sie sich zurückwendet, da sie ja antworten muß: Und auf diese Art folgt der ganze Rest.*

*Die Historie mag voller wechselnder Gegenstände und die eine von der anderen verschieden sein, sie steht aber immer im Bezug zu dem, was man macht und was der Künstler nach und nach darstellt. Dieser muß Gesten und Haltungen unterscheiden und die Frauen mit lieblichem, schönem Ausdruck abbilden und ebenso die Jungen, die Alten jedoch immer mit würdevoller Miene, besonders die Priester und Mächtigen. Dabei muß man jedoch immer achtgeben, daß jedes Ding dem Ganzen des Werkes entspricht, in der Weise, daß, wenn man das Gemälde betrachtet, man eine geschlossene Übereinstimmung erkennt, die in Zornausbrüche Schrecken legt und in angenehme Eindrücke Sanftheit, und daß in einem Gesichtszug die Absicht des Künstlers sichtbar sei und nicht etwa solche Dinge, die er nicht dachte. Es gehört sich also, daß er Figuren, die stolz sein sollen, mit Bewegung und Kraft abbilde, und daß er jene, die diesen fern sind, flüchtiger darstelle mit Schatten und mit Farben, die sich ganz allmählich leicht verdunkeln; so daß die Kunst immer von einer anmutigen Leichtigkeit und einem reinen Liebreiz der Farben begleitet und das Werk zur Vollkommenheit geführt werde. Dies jedoch nicht mit dem Elend grausamer Qual, damit die Menschen, die sich das Werk ansehen, nicht unter dieser Qual, die sie den*

*Künstler darin erdulden sehen, Leid zu ertragen hätten, sondern sich über das Glück freuen, daß der Himmel seiner Hand diese Fähigkeit gegeben hat, die die Dinge wohl mit Studium und Mühe, nicht aber mit Gram vollendet hat, so daß sie an ihrem Platz nicht tot erscheinen, sondern sich dem Betrachter lebendig und wahr darstellen. Sie mögen sich vor Rohheiten hüten und danach bestrebt sein, daß die Dinge, die sie ja ständig machen, nicht gemalt scheinen, sondern sich lebendig und aus dem Werk herausragend zeigen. Das ist dann die wahre, wohlbegründete Zeichnung und echte Erfindung, von denen man weiß, daß sie den Gemälden, die man kennt und als gut beurteilt, von deren Schöpfer zugrunde gelegt wurden.*

[Übersetzung von Doris Müller-Ziem]

*Lionardo nahm den Auftrag an und begann im Saal des Papstes, in Santa Maria Novella, einen Karton mit der Geschichte des Niccolo Piccinino, Hauptmanns für Herzog Filippo von Mailand; darin entwarf er eine Reitergruppe, im Kampf um eine Standarte. Diese Arbeit ward für ausgezeichnet und ein Meisterwerk angesehen, wegen der wunderbaren Einfälle, die er bei der Darstellung jenes Gewirrs hatte. Denn man erkennt darin, wie die gleiche Wut, Zorn und Rachedurst Mensch und Tier erfüllen: zwei Pferde haben die Vorderbeine verschränkt und bekämpfen sich mit den Zähnen nicht minder, als die Reiter, die sie tragen, um die Standarte kämpfen: ein Soldat hat seine Hand darangelegt, spornt sein Roß zu raschem Lauf, sein Körper ist gewendet, und mit der Kraft seiner Schultern müht er sich den Standartenstock, den er umklammert, den Händen von vier andern gewaltsam zu entwenden; zwei von ihnen verteidigen sie, jeder hat eine Hand am Stock; die andre erhoben, versuchen sie mit dem Schwert den Schaft abzuhaue, indes ein alter Krieger mit rotem Barrett schreit und mit einer Hand die Stange umfaßt; in der andern schwingt er einen krummen Säbel und tut einen wuchtigen Hieb, um jenen beiden die Hände abzuhaue, die wiederum, gewaltsam die Zähne fletschend, in kraftvollster Haltung ihre Standarte zu verteidigen streben. Ferner sind am Boden, zwischen den Pferdefüßen, zwei verkürzte Figuren im Kampf verstrickt; einer am Boden hat einen Soldaten über sich, der den Arm so hoch erhoben hat, als er nur kann, und mit der größten Wucht ihm den Dolch an die Kehle setzt, um ihm den Todesstoß zu geben; der andre aber schlägt mit Armen und Beinen um sich und tut das Mögliche, um dem Tod zu entgehen. Es läßt sich nicht beschreiben, wie Leonardo die Trachten der Soldaten zeichnete, die er mannigfach variierte, ebenso die Helme und den andern Waffenschmuck; und zugleich bewies er unglaubliche Meisterschaft in Form und Linienführung der Pferde, die Leonardo besser, als irgend ein Meister, in der Kraft ihrer Muskeln und ihrer reizvollen Schönheit wiederzugeben wußte. (VI, S. 20 f.)*

*Wie wir schon in seinem Lebenslauf berichtet haben, malte der außerordentliche Künstler, Lionardo da Vinci, im großen Ratssaal von Florenz. Da Piero Soderini, der Gonfaloniere zu jener Zeit war, das große Können Michelagnolos erkannt hatte, so*



übertrug er auch diesem, einen Teil des Saales auszuschmücken. So trat Michelagnolo in Wettkampf mit Lionardo, dem die gegenüberliegende Wand des Saales zugewiesen war. Michelagnolo wählte als Vorwurf den Pisanischen Krieg. Man wies Michelagnolo ein Gelaß im Hospital der Färber in Sant' Onofrio an. Hier begann er einen großen Karton, den er vorläufig vor jedermann verborgen hielt. Er bedeckte diese Fläche mit nackten Männern, die die große Hitze zu einem Bad im Arnofluß verleitet hatte. Gerade in diesem Augenblick überraschte sie das Signal »Zu den Waffen« – da der Feind sie überfiel. Und nun sah man von den göttlichen Händen Michelagnolos dargestellt, wie die Soldaten eilends aus dem Wasser stiegen und wie sie möglichst schnell zu den Waffen griffen, um den Gefährten zu Hilfe zu kommen. Einige legten den Panzer an, einige hängten sich andere Waffen um und ungezählte sah man zu Pferde kämpfend die Schlacht beginnen. So erblickte man unter anderen einen alten Mann, der einen Efeukranz ums Haupt geschlungen hatte, um sich gegen die Sonne zu schützen. Er saß da und versuchte die Strümpfe anzuzuziehen, was ihm nicht gelang, weil die Beine noch zu feucht vom Bade waren. Doch, weil er den Tumult unter den Soldaten hörte, ihr Geschrei und das Gelärm der Trommeln, beeilte er sich dennoch und zog mit Gewalt an seinem Strumpf. Abgesehen davon, daß alle Muskeln und Nerven dieser Gestalt in Tätigkeit waren, sah man auch aus dem schmerzlich verzogenen Munde, was er litt und wie er sich bis in die Zehen hinein anstrengte. Dann sah man außerdem Trommler und andere Soldaten, die die nassen Gewänder umgehängt schnellstens in den Kampf eilten. Die ungewöhnlichsten Stellungen konnte man beobachten. Der eine stand, ein anderer kniete, wieder ein anderer beugte sich herab und daneben schien ein Mann gerade aus dem Liegen auffahrend in der Luft zu schweben. All dies war in den schwierigsten Verkürzungen dargestellt. Eine Reihe von Gestalten waren zu Gruppen vereinigt und in mannigfacher Weise skizziert worden. Hier sah man die Umrisse in Kohle angedeutet, daneben die einfachen Linien des Bleistiftes und wieder andere Gestalten waren mit dem leuchtenden Bleiweiß hingehaucht. Denn Michelagnolo wollte zeigen, was er von dieser Kunst verstände. So geschah es, daß die Künstler Staunen und Bewunderung packte vor der unerhörten Meisterschaft dieses Werkes. Und manche sagen von diesen Gestalten, daß weder Michelagnolo noch irgend ein anderer Künstler je etwas schuf, was dieser Schönheit zu vergleichen wäre. Und das kann man glauben. Denn als das Werk vollendet war und man es zum großen Ruhme Michelagnolos nach dem Saal des Papstes überführte, da zeigte es sich, daß alle vortreffliche Meister wurden, die an diesem Bilde lernten und danach zeichneten. Das ist Jahre hindurch von Einheimischen und Fremden in Florenz geschehen. (VII. 2, S. 312 ff.)

Giorgio Vasari: *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler* (hrsg. v. Adolf Gottschewski u. Georg Gronau), Straßburg 1904–1927, 7 Bde.



## Kommentar

Giorgio Vasari (1511–1574) war als Architekt wie als Maler ein zu seiner Zeit hochgeschätzter und vielbeschäftigter Künstler. Zu seinen Auftraggebern zählten Päpste und Fürsten; sein wohl bekanntestes Bauwerk sind die Uffizien in Florenz. Neben seiner künstlerischen Ausbildung hatte Vasari schon in seiner Heimatstadt Arezzo und bis 1527 als Höfling der Medici auch eine humanistische Erziehung genossen, so daß er – dem Ideal seiner Zeit entsprechend – als Typus des *pictor doctus* angesehen werden kann.

Bei den zuerst 1550, in zweiter Auflage 1568 erschienenen *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* handelt es sich um die erste umfassende Aufzeichnung von Lebensgeschichten berühmter Künstler. Das Werk gilt als der »monumentale Auftakt der neuzeitlichen Kunstgeschichtsschreibung«<sup>1</sup> und offenbart das Interesse an Kunst und Künstlern und den Rang, der ihnen um die Mitte des 16. Jahrhunderts zuerkannt wurde.

In einem *Proemio di tutta l'opera* äußert sich Vasari zur Frage des Paragone, des Rangstreites der künstlerischen Gattungen. Dem eigentlichen Korpus der Viten vorangestellt ist außerdem der längere Traktat *Introduzione alle tre arti del disegno* über vornehmlich rein arbeitstechnische Fragen innerhalb von Architektur, Skulptur und Malerei. Die Viten setzen mit Cimabue ein und reichen bis in die Zeit Vasaris. Der Autor hat sie in drei chronologische Abschnitte gegliedert, die er als die Phasen der Kindheit, Reife und schließlich Vollendung der nachmittelalterlichen Kunstentwicklung bezeichnet. In den drei Vorworten (Proemien) zu diesen Abschnitten zeichnet Vasari einen bis hin zu Winckelmann paradigmatischen Entwurf der Geschichte der Kunst, der die Entwicklung seit dem Trecento als ein *rinascimento* des Kunstkönnens der Antike setzt und das Mittelalter als dunklen Zeitraum des Niedergangs einer barbarischen *arte gotica* und einer *maniera greca* begreift. Die Leistungen der einzelnen Künstler werden dabei als konstitutive Schritte in die historische Entwicklung der Kunst eingeordnet und wie bei Winckelmann dem regierenden Fürsten – im Fall von Vasari dem Herzog Cosimo I. de' Medici – gewidmet, dessen Regierungszeit als Blütezeit und Vollendung aller drei Gattungen verstanden wird.

Innerhalb dieses Rahmens wird eine Gattungseinteilung der Malerei von Vasari nicht explizit formuliert. Seine Auffassung von Historienmalerei läßt sich lediglich aus dem Gebrauch des Begriffes *istoria* erschließen. Auch theoretische Aussagen zur Bilderfindung, Komposition und Funktionen von Bildern werden in den Viten selten ausdrücklich formuliert; zum Teil werden die Vorstellungen Vasaris jedoch in seinen Bildbeschreibungen erkennbar.

Grundsätzlich fordert Vasari einen möglichst vollkommenen Illusionismus der Darstellung. Zentrales Medium der Wiedergabe von Wirklichkeit ist der *disegno*, d. h. die Wiedergabe der Form durch die Linie, in der richtigen Perspektive und Proportionalität (*misura, proporzione*). Der überkommene Begriff des *disegno* wird überdies von Vasari auf den Sinn eines geistigen Entwurfes (*idea, concetto*) des Kunstwerkes erweitert. Es geht Vasari nicht eigentlich um die getreue Abbildung der Natur, sondern um deren Über-

führung in eine höhere Ästhetik. In diesem Sinne sind *iudicium* und *electio*, Urteil und Auswahl des Künstlers gefordert, d. h. die Aussonderung des Unschönen aus den Vorgaben der Wirklichkeit, sowie den Rückgriff auf bereits ästhetisch »gereinigte« Meisterwerke der Kunst. Ebenso wichtig sind die Kunstmittel, d. h. die Art und Weise der Darstellung (*maniera*). Sie soll von virtuoser Leichtigkeit (*leggiadria*) und Mühelosigkeit (*facilita*) gekennzeichnet sein, um eine unbestimmbare Qualität von Anmut (*grazia*) zu erhalten, die das letzte Ziel der Kunst darstellt.

Unter *istoria* versteht Vasari offenbar gemäß der gewachsenen Tradition eine mehrfigurige bildliche Darstellung mit erzählendem Charakter. Ein ausgesprochener Handlungszusammenhang scheint dabei jedoch nicht erforderlich zu sein; als *istoria* gilt auch etwa die Darstellung einer arkadischen Szene ohne eigentliche Handlung. Bei der Mehrzahl der von Vasari als Historie bezeichneten Bilder handelt es sich um Umsetzungen literarischer Vorlagen; das Verhältnis von Bild und Text wird jedoch nicht präzisiert. Als Themen erscheinen historische Ereignisse, biblische Geschichte, mythologische, epische oder legendenhafte Überlieferungen und auch allegorische Inhalte.

Nur die *istoria* erscheint bei Vasari in ihrer komplexen Struktur als Herausforderung der künstlerischen *invenzione*. Das Historienbild hat, analog zu den Forderungen der antiken Rhetorik und in der Tradition Albertis, den Betrachter durch Vielfalt (*copia*) und Abwechslungsreichtum (*varietà*) zu erfreuen, jedoch ohne durch eine Überfülle Verwirrung zu stiften. Fantasie und Einfallsreichtum nehmen bei Vasari einen hohen Rang ein, der in der späteren Kunstdiskussion wichtige Begriff des *capriccio* (etwa mit »ungewöhnliche Idee«, »eigenwilliger, bizarrer Einfall« zu übersetzen) findet häufig Erwähnung, jedoch meist mit der üblichen topischen Einschränkung, daß hier das *iudicium* vorrangig sei. Alle Elemente der Darstellung sollen außerdem der Forderung der Angemessenheit (*convenevolezza*) entsprechen, d. h. in Gestaltung und Verhalten in einem inneren Zusammenhang untereinander und mit der Erzählabsicht (*intenzione*) des Malers stehen.

Als ein wichtiges Moment der *narratio* innerhalb der *istoria* erscheint bei Vasari auch die Visualisierung von Gefühlen im Bild.<sup>2</sup> In der Tradition Leonardos und Albertis sieht Vasari Körperbewegungen und Mimik als Spiegel des inneren Zustandes.<sup>3</sup>

Die Viten in ihrer Gesamtheit sind hinsichtlich der Exemplarbildung für die *istoria* von größter Bedeutung, vor allem jene für Vasaris Vorstellung von einer Blütezeit der Kunst herausragenden Maler, wie Leonardo da Vinci, Raffael, Giulio Romano und Michelangelo. In ihren Lebensläufen finden sich erwartungsgemäß Beschreibungen der berühmtesten Schlachtengemälde, wie die *Anghiari-Schlacht* Leonardos (Abb. 2), in Konkurrenz zu Michelangelos *Schlacht von Cascina* (Abb. 3), sowie der Stanzen Raffaels im Vatikan. Diese Werke werden von Vasari als wegweisend für die nachfolgende Historienmalerei gepriesen, für ihre Komposition, für den Ablauf der Handlung und die Darstellung der Affekte.<sup>4</sup>

Für Vasaris eigene Auffassung dieser Gattung ist die in der eigenen Vita genannte Ausmalung der *Sala dei Cento Giorni* in der Cancellaria für Paul III. wichtig.<sup>5</sup> Das gigan-



Abb. 2

Peter Paul Rubens: *Kopie der Mittelgruppe aus Leonardos Anghiari-Schlacht*, um 1605  
(Wien, Akademie der Bildenden Künste)



Abb. 3

Aristotile da Sangallo: *Kopie nach Michelangelos Schlacht von Cascina*, 1542  
(Norfolk, Holkham Hall, Leicester Collection)

tische Unternehmen der *Sala grande* im Palazzo Vecchio in Florenz, bei dem sich Vasari wie Michelangelo für die Ausmalung der Decke bestimmte Vorrichtungen konstruieren mußte, das an *grandezza* und *varietà* alle früheren ehrgeizigen Ausstattungspläne der *Sala* übertreffen sollte, ist noch einmal als Höhepunkt der Historienmalerei zu bezeichnen und findet entsprechend Erwähnung in der Autobiographie.<sup>6</sup> Für wie bedeutend jene Historienbilder von Vasari und dem Florentiner Mäzenatentum angesehen wurden, geht aus einem eigens dafür vorgesehenen Traktat hervor, den *Ragionamenti* von 1557, in denen Vasari in Dialogform die Themen des großen Saales und der anderen umgestalteten Räume dem fragenden Fürsten Francesco de' Medici erläutert.<sup>7</sup>

U. M. H. / U. T.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 272; zu Vasari vgl. ebd., S. 272 ff.
- <sup>2</sup> Vgl. dazu Svetlana Alpers: *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23/1960, S. 190–215.
- <sup>3</sup> Vgl. Vasari 1967 ff., Bd. I, S. 116.
- <sup>4</sup> Vgl. die Vitenstellen zur *Anghiari-Schlacht* und zur *Schlacht von Cascina*; zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle, *Jüngstes Gericht*, *Sintflut*, *Opfer von Kain und Abel*, vgl. Vasari 1967 ff., Bd. VI, S. 38 ff.; zu Giulio Romanos *Sala di Costantino*, ebd., Bd. V, S. 59 ff.; zu Raffaels *Messe von Bolsena*, *Befreiung Petri* und *Vertreibung des Heliodor*, ebd., Bd. IV, S. 178–182.
- <sup>5</sup> Vgl. ebd., Bd. VI, S. 387 ff.; vgl. auch Julian Kliemann: *La Sala dei Cento Giorni*, in: *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Vasari*, Ausstellungskat. Arezzo 1981, S. 120–122.
- <sup>6</sup> Vgl. Vasari 1967 ff., Bd. VI, S. 401.
- <sup>7</sup> Vgl. *Le opere di Giorgio Vasari* (hrsg. v. Gaetano Milanesi), Firenze 1878–1885, 9 Bde., Bd. 8, S. 11–223; vgl. dazu Wolfram Prinz: *I Ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e declino delle arti*, in: *Il Vasari. Storiografo e artista. Atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte*, Florenz 1976, S. 857–866; Paola Tinagli Baxter: *Rileggendi i Ragionamenti*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di Studi* (hrsg. v. G. C. Garfagnini), Florenz 1985, S. 83–93; Julian Kliemann: *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Mailand 1993, S. 69–78; Randolph Stam u. Loren Partridge: *Three Halls of State in Italy. 1300–1600*, Oxford 1992, S. 149–212.



**Gabriele Paleotti**

***Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)***

*Il fine della pittura serà l'assomigliare la cosa rappresentata, che alcuni chiamano l'anima della pittura, perché tutte l'altre cose, come la vaghezza, varietà de' colori et altri ornamenti, sono accessorie ad essa; onde disse Aristotele nella Poetica che, di due pitture, quella che serà piena di bei colori, ma non assomiglierà, serà stimata inferiore a quella che serà formata di semplici linee et assomiglierà; e la ragione è, perché quella contiene uno accidente della pittura e questa abbraccia quello che è il fondamento e nervo di essa, che consiste nello esprimere bene quello che vogliamo imitare. [...]*

*Del fine poi di essa pittura diciamo che, sì come, quando ella si considera come pura arte, il fine suo è solamente di assomigliare, come già s'è detto; così ora, essercitandosi come operazione di uomo cristiano, acquista insieme un'altra più nobile forma e perciò passa nell'ordine delle più nobili virtù. E questo privilegio nasce dalla grandezza della legge cristiana, col mezzo della quale tutte le azioni che per altro seriano stimate meccaniche o vili, fatte con deliberazione e dirizzate con debita ragione al fine eterno, crescono subito di grado e si vestono de' meriti di virtù; né però distruggono o contradicono al prossimo fine, che era dell'arte sola, ma lo inalzano, lo aggrandiscono e gli danno perfezione. Sì che, quanto al proposito nostro, la pittura, che prima aveva per fine solo di assomigliare, ora, come atto di virtù, piglia nuova sopravveste, et oltre l'assomigliare si inalza ad un fine maggiore, mirando la eterna gloria e procurando di richiamare gli uomini dal vizio et indurli al vero culto di Dio. (S. 210 f.)*

*Leggiamo, per essemplio, che quel crudel capitano Oloferne, volendo assediare la città di Betulia e non potendo seccare il fonte che dava l'acqua alla terra, fece tagliare gli acquedotti e divertirgli altrove; così il Demonio cerca di divertire il proprio e vero uso delle immagini in altre vie storte et illecite, e però opera che un pittore, in vece di formare uno Cristo, formi uno Apolline, e lo scultore, in loco di comporre la statua di uno martire, compona una trasformazione favolosa; fa opra che le figure si dipingano ignude per lo più e molto lascivamente. Entra fino nei santi, e se la beata Maddalena o san Giovanni evangelista o un angelo si dipinge, fa che siano ornati et addobbati peggio che meretrici o istrioni; ovvero sotto coperta di una santa fa fare il ritratto della concubina; et in somma si adopera di modo, che ormai in molti luoghi la pittura e la scoltura poco servono per edificio delle anime ad onore di Dio, ma sì bene per molto incitamento alla propria dannazione, in gloria di Satana. Così solea dire un dottor grave, che il Diavolo, ove non può vincere come leone, si muta subito in dragone o serpente; cioè che, dove con la forza non prevale, adopera subito gli stratagemmi, e dove non può levarci le armi, almeno, come si è detto, ne le rintuzza o ne le ritorce contra. Vorrebbe il Diavolo torci il cibo e farne morir di fame; ma ove non può, almeno mescola il veleno e, non potendo fare che le immagini non vi siano,*



*almeno vi interpone tanti abusi, che ormai più male che bene possono fare le imagini, se non vi si provvede. Le cittadi più facilmente si perdonano per trattato che per assalto; perciò il Demonio, lasciando l'assalto, col quale voleva raprire le figure, attende al trattato di farcele corrompere et abusare. Onde, sì come i ladri balnearii più si punivano perché più commodamente poteano nuocere; così non poco minore cura deve prendersi per levare gli abusi delle imagini, quasi di quello che si prende per levar l'eresie d'intorno ad esse, come quelli che, sendo veleni ascosti, facilmente penetrano a darci la morte. Piaccia pure a Dio che nascano in ogni parte iconomachi, ma santi, i quali così gridino contro le imagini abusate e disoneste che si introducono ogni giorno, come gridavano quegli antichi ingratamente e sceleratamente contro le figure sante; e voglia Dio che, raveduti i pittori e gli scultori cristiani de' loro errori, a quella purità ritornino le loro arti, per la quale sono state introdotte. E si ricordino quanto insino ai gentili siano dispiacciuti quelli formatori di imagini, che, abusando l'arte, hanno con le loro opere dato occasione, ai giovani principalmente et a tutti gli altri, di fomentare affetti lascivi e di accrescere sempre maggiore la corruttela de' costumi loro [...]. (S. 266 f.)*

*Ora, per cominciare a discorrere intorno a questi abusi, acciò, scoperte le sordidezze che tengono diformata la bellezza delle imagini, più facilmente si possa reintegrare la purità loro, ci pare necessario pigliare principio da questo capo generale, delle cose che si possono o non possono dipingere.*

*Al che si potrebbe con una regola generale sodisfare assai commodamente: dicendosi che quelle cose, che possono essere soggetto idoneo ad uno autore per metterle in iscritto e farne libri, possono egualmente servire per materia ad un pittore o altro simile artefice per rappresentarle con figure; et allo incontro, quello che dalle leggi è proibito che non si ponga in scrittura, parimente non sarà lecito ad essere espresso da uno pittore; poichè, come più volte di sopra abbiamo detto secondo l'autorità de' santi dottori, non è altro la pittura, che certa sorte di libro muto e taciturno.*

*E però, sì come le parole, quasi messaggieri, portano per le orecchie i concetti nostri ad altri, così la pittura rappresenta per gli occhi le cose da noi significate alla mente altrui; per lo che da' Greci il medesimo nome è attribuito communemente allo scrittore et al pittore. Dunque, essendosi dal sacro Concilio Tridentino con l'Indice dei libri data buona regola per discernere quali siano i libri permessi e quali i proibiti, potrà la istessa servire per norma al conoscere quali siano le pitture da essere seguite o fuggite dal cristiano.*

*Ma perché diverse sono le classi et ordini dei libri, né tutti li non proibiti debbono però essere egualmente abbracciati, essendovene alcuni di materie inutili, altri puerili, altre favolose, altre confuse e male ordinate, e molte totalmente superflue, nelle quali un giudizioso non si metterà ad occupare lo ingegno e tempo suo, se bene non vi è pena posta dalla legge; però, potendo accadere questo similmente nella pittura, abbiamo giudicato ispediente, per utilità commune, di ponere dinnanzi agli occhi di tutti alcuni capi principali che di sotto si numeraranno, ne' quali più frequentemente*

sogliono versare le pitture, parte dannati dalle leggi, parte, se bene tolerati, non però lodati, e tra essi altri con maggiore, altri con minore biasimo; accioché, conosciuta la differenza e pregio di ciascuno, possa a chi appartenerà, lasciati li più vili et inutili soggetti, appigliarsi alli più degni, più giovevoli et onorati. (S. 267 f.)

*Le pitture non verisimili sono differenti dalle false, in quanto che le false contraddicono apertamente alla verità, queste non repugnano alle cose chiare e certe, ma a molta probabilità che occorre nel tutto o in alcuna circostanza di esso, onde si possono dire come di un grado inferiore a quelle.*

*E perché meglio si conosca la loro natura, è bene considerare che cosa noi chiamiamo verisimile, che per lo contrario s'intenderà quello che sia non verisimile.*

*Il verisimile non si può conoscere se non per notizia del vero. Il vero si piglia in più modi, come scrivono gli autori, ma noi, lasciando l'altre parti, pigliamo qui il vero prout est aequalitas signi ad rem significatam, cioè quella pittura che si conforma intieramente con quello che si vuol rappresentare; e perché ogni cosa, naturale o artificiale o morale, o di qualunque altra sorte, si presuppone fatta da certa persona et accaduta in certo tempo, certo luogo, con certa causa e certo modo, però ogni narrazione che vorrà spiegare una azione o altra cosa vera e compita non doverà pretermettere alcuna di queste circostanze. Onde il pittore, cui ufficio è d'imitare il vero, doverà precipuamente avere l'occhio a queste circostanze, con le quali sta accompagnato il corpo della verità, procurando di chiarirsi bene di tutto il contenuto et ordine del fatto e secondo quello formare il disegno suo. Ma perché tutti i successi et ordini delle cose non si fanno, et infiniti sono tralasciati dagli autori, allora, volendosi esprimere quelle cose che non sono certe, si viene al verisimile. Laonde narrazione verisimile si dirà quella, la quale spiegherà medesimamente tutte le circostanze dette di sopra, le quali accompagnano il vero [...]. (S. 364 f.)*

Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari 1960–1962, 3 Bde., Bd. II, S. 117–509.

## **Gabriele Paleotti**

### ***Abhandlung über heilige und weltliche Bilder (1582)***

*Das Ziel der Malerei wird die Ähnlichkeit mit der dargestellten Sache sein, was einige als die Seele der Malerei bezeichnen, weil alle anderen Dinge, wie die Anmut, die Farbenvielfalt und andere Zierden, ihr untergeordnet sind; daher sagt Aristoteles in der Poetik, daß von zwei Bildern dasjenige, das voll von schönen Farben ist, aber nicht ähnlich, geringer geschätzt werden wird als dasjenige, das aus einfachen Linien gebildet ist und ähnlich; und das ist so, weil jenes eine Äußerlichkeit der*

*Malerei beinhaltet und dieses ihre Grundlage und ihren Lebensnerv umfaßt, welcher eben darin besteht, daß wir das, was wir abbilden wollen, gut zum Ausdruck bringen. [...]*

*Vom Ziel dieser Malerei sagen wir sodann, daß solange sie sich als reine Malerei betrachtet, ihr einziges Ziel die Ähnlichkeit ist, wie schon gesagt worden ist; aber jetzt, da sie als Werk des christlichen Menschen ausgeübt wird, erwirbt sie sich damit zusammen eine andere, edlere Form und steigt deswegen in die Klasse der edelsten Tugenden auf. Und dieses Vorrecht erwächst aus der Größe des christlichen Gesetzes, mittels dessen alle die Handlungen, welche andernfalls für mechanisch oder niedrig erachtet würden, sofort an Rang gewinnen und sich mit den Verdiensten der Tugend kleiden, wenn sie mit freiem Entschluß gemacht und mit gebührendem Verstand auf das ewige Ziel gerichtet sind; aber weder zerstören sie noch widersprechen sie dem nächstliegenden Ziel, das das der Kunst allein war, sondern sie erhöhen es, vergrößern es und führen es zur Vollendung. So daß, was unseren Vorsatz betrifft, die Malerei, die zuerst nur die Ähnlichkeit zum Ziele hatte, jetzt als Bekenntnis der Tugend, ein neues Kleid überstreift, und sich über die Nachahmung hinaus zu einem größeren Ziel erhebt, indem sie den ewigen Ruhm anstrebt und danach trachtet, die Menschen vom Laster wegzurufen und zur wahren Verehrung Gottes zu führen.*

*Wir lesen, zum Beispiel, daß jener grausame Hauptmann Holofernes, als er die Stadt Betulia belagern wollte und die Quelle, die das Land bewässerte, nicht austrocknen konnte, die Wasserleitungen kappen und woandershin verteilen ließ; ebenso versucht der Teufel die richtige und wahre Verwendung der Bilder auf andere krumme und unzulässige Wege zu lenken, und bewirkt daher, daß ein Maler anstelle eine Christus einen Apollo gestaltet und der Bildhauer, anstatt die Statue eines Märtyrers zu bilden, eine erdichtete Verwandlung; er bewerkstelligt, daß die Figuren größtenteils nackt und überaus unzüchtig gemalt werden. Schließlich fährt er in die Heiligen, und wenn die selige Magdalena oder St. Johannes der Evangelist oder ein Engel gemalt werden, verursacht er, daß sie schlimmer als Huren oder Possenreißer geschmückt und aufgeputzt sind, oder er läßt unter dem Deckmantel einer Heiligen das Bildnis der Geliebten malen; und insgesamt bemüht er sich derart, daß heute die Malerei und Skulptur vielerorts wenig zur Erbauung der Seelen und Ehre Gottes dienlich sind, aber sehr wohl als große Verlockung zur eigenen Verdammnis, zum Ruhme Satans. So pflegte ein wichtiger Gelehrter zu sagen, daß der Teufel dort, wo er nicht wie ein Löwe siegen kann, sich sofort in einen Drachen oder eine Schlange verwandelt; das heißt, daß er da, wo er nicht durch Kraft überlegen ist, sofort seine Listen anwendet, und wo er uns die Waffen nicht abnehmen kann, wird er sie, wie gesagt, zumindest abstumpfen oder gegen uns kehren. Der Teufel möchte uns die Nahrung nehmen und Hungers sterben lassen; aber wo er das nicht vermag, mischt er wenigstens das Gift, und da er nicht bewirken kann, daß es die Bilder nicht gebe,*



*legt er wenigstens so viel Mißbräuche in sie hinein, daß die Bilder heutzutage eher schaden als guttun können, wenn man sich nicht vorsieht. Die Städte werden leichter durch Abkommen als durch Überfall verloren; deshalb läßt der Teufel den Überfall, mit welchem er die Gestalten rauben wollte, und richtet sein Augenmerk auf ein Abkommen, um uns dazu zu bringen, sie zu verderben und zu mißbrauchen.*

*So wie man also die Seeräuber schärfer bestraft hat, weil sie mehr Gelegenheit hatten, zu schaden, so darf man nicht viel weniger Sorgfalt darauf verwenden, die Mißbräuche der Bilder zu beseitigen, etwa so wie man bei dem, was man unternimmt, um die Irrlehren um sie herum aufzugeben, gegen diejenigen vorgeht, die, voll, von verborgenen Giften, uns leicht durchdringen, um uns den Tod zu geben. Gott mag es gefallen, daß überall Bilderstürmer heraufwachsen, Heilige aber, die gegen die mißbrauchten und unehrenhaften Bilder, die sich jeden Tag weiter verbreiten, so schreien, wie es einst jene Alten in undankbarer und verbrecherischer Weise gegen die heiligen Gestalten taten; und Gott will, daß, wenn die christlichen Maler und Bildhauer ihre Irrtümer eingesehen haben, ihre Künste zu der Reinheit zurückkehren, um derentwillen sie eingeführt worden sind. Und sie mögen daran denken, wie sehr sogar bei den Heiden diejenigen Bildner verabscheut wurden, die die Kunst mißbrauchten und mit ihren Werken vor allem den Jugendlichen, aber auch allen anderen, Gelegenheit gaben, unzuchtige Empfindungen zu schüren und die Verdorbenheit ihrer Sitten immer weiter treiben [...].*

*Um nun mit der Abhandlung über diese Mißbräuche anzufangen, damit durch die Enthüllung der Schändlichkeiten, die die Schönheit der Bilder entstellen, ihre Reinheit leichter wiederhergestellt werden kann, so erscheint es uns notwendig, von diesem allgemeinen Kapitel über die Dinge, die als Gegenstände für einen Autor geeignet sein können, um sie schriftlich zu fassen und Bücher daraus zu machen, gleichermaßen auch einem Maler oder ähnlichem Künstler als Stoff dienen können, um sie mit Figuren darzustellen; und dagegen wird das, was bei Verbot der Gesetze nicht in Schrift gesetzt werden darf, gleichfalls auch von einem Maler nicht ausgedrückt werden dürfen; da ja die Malerei, wie wir es nach der Autorität der heiligen Kirchenlehrten oben schon mehrmals gesagt haben, nichts anderes ist als eine Art stummes und schweigsames Buch.*

*Und deshalb, so wie die Wörter, gleichsam als Boten, unsere Gedanken zu den Ohren zu den Anderen tragen, so stellt die Malerei die von uns bezeichneten Dinge durch die Augen dem Geiste Anderer dar; weswegen von den Griechen die nämliche Bezeichnung dem Maler und dem Schriftsteller gemeinsam zugeordnet wurde. Nun also, da vom heiligen Konzil von Trient mit dem Bücherindex eine gute Vorgabe zur Unterscheidung der erlaubten und verbotenen Bücher gegeben worden ist, kann in der Folge das gleiche als Maßstab dienen, um zu erkennen, welche Bilder vom Christen zu befolgen und welche zu meiden sind.*

*Da aber die Klassen und Ordnungen der Bücher verschieden sind, müssen indessen nicht alle, die nicht verboten sind, gleichermaßen einbezogen werden, sind da doch einige von unnützem Gegenstand, andere kindisch, andere märchenhaft, noch andere verworren und schlecht geordnet, und viele vollkommen überflüssig, und mit diesen wird ein Verständiger seinen Geist und seine Zeit nicht ausfüllen wollen, auch wenn keine gesetzliche Strafe darauf gesetzt ist; aber da das in ähnlicher Weise auch in der Malerei vorkommen kann, haben wir es zum allgemeinen Nutzen als hilfreich erachtet, in der untenstehenden Aufzählung einige grundlegende Hauptunterscheidungen vor aller Augen zu stellen, in welchen die Gemälde häufiger vorzukommen pflegen, solche, die gesetzlich verboten sind, solche, die, wenn auch geduldet, so doch nicht gelobt werden können, und unter ihnen die einen mit mehr, die anderen mit weniger Tadel; damit, wenn der Unterschied und der Wert eines jeden bekannt ist, der dem es zukommt, in der Lage sein wird, die niederträchtigsten und unnütze-  
sten Gegenstände beiseite zu lassen, und sich an die würdigsten, erfreulichsten und ehrenvollsten zu halten.*

*Die unwahrscheinlichen Bilder unterscheiden sich von den falschen, insofern die falschen offensichtlich der Wahrheit widersprechen, während diese den klaren und gewissen Sachen nicht widerstreben, aber in hohem Maße der Wahrscheinlichkeit, die für das Ganze oder irgendeines seiner Umstände erforderlich ist, so daß man sagen kann, daß diese gleichsam auf einer niedrigeren Stufe stehen als jene. Und damit man ihr Wesen besser erkennen kann, ist es angebracht, das zu betrachten, was wir als wahrscheinlich bezeichnen und umgekehrt das, was man unter dem Unwahrscheinlichen versteht.*

*Das Wahrscheinliche kann man nicht anders als durch die Kenntnis des Wahren erkennen. Es gibt, wie die Autoren schreiben, mehrere Möglichkeiten, das Wahre zu erfassen; wir aber lassen die anderen Richtungen beiseite und nehmen es hier als Übereinstimmung des Zeichens mit der bezeichneten Sache, das heißt jene Malerei, die sich ganz und gar nach dem, was dargestellt werden soll, richtet; und weil alles, sei es natürlich oder künstlich oder moralisch oder zu gleich welcher Ordnung gehörig, zur Voraussetzung hat, daß es von einer bestimmten Person getan und in einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort, mit einer bestimmten Ursache und in einer bestimmten Weise vorgefallen ist, deshalb darf keine Erzählung, die eine wahre und vollkommene Handlung oder andere Begebenheit darlegen will, jenseits irgendeinen dieser Umstände beiseite lassen. Von daher wird der Maler, dessen Aufgabe es ja ist, das Wahre nachzuahmen, sein Augenmerk hauptsächlich auf diese Umstände richten, mit denen der Körper der Wahrheit einhergeht, und danach trachten, sich über den ganzen Inhalt und Ablauf des Ereignisses wohl aufzuklären und dementsprechend seine Zeichnung gestalten. Aber weil nicht alle Ereignisse und Abfolgen der Dinge bekannt sind, und unzählige von den Autoren ausgelassen wor-*



den sind, kommen wir dann, wenn man ungewisse Inhalte zum Ausdruck bringen will, zum Wahrscheinlichen. Daher wird man diejenige Erzählung als wahrscheinlich bezeichnen können, die alle oben erwähnten Begleitumstände des Wahren gleichermaßen offenlegt [...].

[Übersetzung von Felice Fey]

## Kommentar

Gabriele Paleotti (1524–1597) war von 1564 bis 1586 Erzbischof von Bologna. Ehemals selbst beteiligt an den Verhandlungen des Konzils von Trient, suchte er das religiöse Leben seiner Gemeinde den Beschlüssen des Konzils entsprechend zu reformieren.<sup>1</sup> In seinem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, erschienen 1582 in Bologna in italienischer Sprache und 1594 in lateinischer Übersetzung in Ingolstadt, vertritt Paleotti den Standpunkt der Kirche: »la intenzione nostra in questo trattato è di riformare il catolico«.<sup>2</sup>

Die theoretische Grundlage der Abhandlung bildet das Dekret von Trient über die Bilderverehrung (1563). Dabei handelt es sich um eine Begründung der religiösen Kunst als Reaktion auf die Angriffe der protestantischen Bilderstürmer. Die katholische Kirche stellte fest, daß die Verehrung religiöser Kunstwerke als Abbild des Heiligen grundsätzlich erlaubt und auch erwünscht sei: Bilder seien wertvoll als »Bibel der Armen« und Ansporn zur Frömmigkeit. Die Bischöfe hätten infolgedessen dafür zu sorgen, daß die zur Ausstattung ihrer Kirchen verwendeten Gemälde und Bildwerke weder das Dogma noch die Würde der Kirche verletzen.<sup>3</sup>

Paleottis *Discorso* ist eine Interpretation zur Ausführung dieser Bestimmungen. Es handelt sich hier also nicht, wie noch bei Gilio, um eine nur theoretische Reflexion.<sup>4</sup> Vielmehr richtet sich ein Bischof als Vertreter einer maßgeblichen Institution an die Künstler, Auftraggeber und Sammler mit der Absicht, eine theologisch begründete Kritik der Kunst zur Geltung zu bringen. Die bildende Kunst, insbesondere die religiöse Malerei, wird den Grundsätzen der Kirche entsprechend definiert, geordnet und beurteilt. Es ist Paleottis Ziel, die Entstehung einer ausdrücklich katholischen Malerei zu fördern.

Paleotti hat den *Discorso* als umfassendes Lehrbuch der religiösen Kunst angelegt. Dieser Plan kam nicht zur Verwirklichung. Erschienen sind lediglich zwei Bücher über die Definition und Funktionsbestimmung der religiösen und profanen Kunst sowie über die möglichen Mißbräuche und Irrtümer in der Malerei. Noch weiter führende Bestimmungen – über das Obszöne in der Kunst, über die richtige und falsche Darstellung der wichtigsten biblischen Gegenstände, über die Ausstattung der Kirchen – waren für drei weitere Bücher vorgesehen.

In seiner theoretischen Begründung der Bildenden Kunst verbindet Paleotti Kunst und Religion aufs engste. Nur die Christen verehren die Bilder in der richtigen Weise; und nur die christliche Kunst ist eine edle Kunst. Das Bild ist göttlichen Ursprungs und von daher

zum Dienst an der Religion bestimmt. In dieser Funktion ist der eigentliche Wert eines Bildes begründet. Religiöse und profane Kunst werden strikt voneinander getrennt. Das profane Bild ist eine Zweckentfremdung der Kunst; ihre hohen Ziele können in ihm nur teilweise und mittelbar erreicht werden. Daher ist das profane Bild grundsätzlich geringer zu schätzen als das heilige Bild.

Ein christliches Historiengemälde sollte eine korrekte und angemessene Darstellung von heiligen Personen und Ereignissen nach autorisierten schriftlichen Quellen sein. Seiner Funktion nach habe es – analog zur Predigt – dem Unterricht und der Verbreitung der christlichen Lehre zu dienen. Durch die möglichst wirklichkeitsgetreue, schlichte und zugleich ergreifende Vergegenwärtigung religiöser Ereignisse soll der Betrachter im Glauben bestärkt werden. Die wichtigsten Beurteilungskriterien sind:

1. *Verità, versimilità*. Die Darstellung religiöser Sujets muß über jeden inhaltlichen Zweifel erhaben sein. Die Malerei hat die Natur nachzuahmen, und der Künstler darf nichts erfinden. Er muß das jeweilige Ereignis so darstellen, wie es in der Bibel überliefert ist. Der Gläubige darf keinesfalls durch die Betrachtung eines Bildes zu irrigen Meinungen veranlaßt werden.
2. *Parlare aperto e chiaro*. Der Maler eines religiösen Bildes ist allen Gläubigen gleichermaßen verpflichtet. Die Darstellung soll daher schlicht, klar, allgemeinverständlich und einprägsam sein.
3. *Decorum*. Die Art und Weise der Darstellung muß der Würde der Kirche angemessen sein. Heilige sollen durch Aussehen, Kleidung und Gestik vorbildlich erscheinen. Darüber hinaus haben wichtige Personen und Ereignisse den ihrer Bedeutung entsprechenden Platz in der Mitte und im Vordergrund des Gemäldes zu erhalten.
4. *Movere l'affetto*. Das christliche Bild soll das Gemüt des gläubigen Betrachters rühren und ergreifen, um ihn so zur Verehrung und Nachahmung der dargestellten Heiligen zu bewegen.

In diesen Forderungen sind die Regeln der späteren akademischen Historienmalerei vorweggenommen. Der Begriff »Historie« selbst wird von Paleotti indessen nicht thematisiert. Eine über die Unterscheidung zwischen sakraler und profaner Kunst hinausgehende Einteilung einzelner Gattungen hat sich noch nicht herauskristallisiert. Entscheidend ist aber, daß die Funktion eines Bildes innerhalb eines übergeordneten, institutionalisierten Wertesystems zum wesentlichen Beurteilungskriterium gemacht wird. Eine Voraussetzung der Hierarchie der Gattungen ist damit gegeben.<sup>5</sup>

F. F.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zu Paleotti vgl. Marcello Beltramme: *La teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592–1605)*, in: *Storia dell'arte* 69/1990, S. 201–233.
- <sup>2</sup> Paleotti 1960–1962, S. 131.
- <sup>3</sup> Vgl. dazu Hans Jedin: *Die Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung*, in: *Theologische Quartalsschrift* CXVI/1935, S. 143–188 u. S. 404–429; vgl. auch Giuseppe Scavizzi: *The Controversy on Images From Calvin to Baronius*, New York u. a. 1992 (Toronto Studies in Religion, Bd. 14), S. 131–148.
- <sup>4</sup> Zum *Discorso* Paleottis vgl. Norbert Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988 (Kunstgeschichte, Bd. 11), S. 127 ff.
- <sup>5</sup> Weiterführende Literatur: Paolo Prodi: *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, Rom 1959; Anton W. A. Boschloo: *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Den Haag 1974, 2 Bde., Bd. I, S. 121–155.

## Raffaello Borghini

### *Il Riposo* (1584)

*Io chiamo inuentione, rispose il Vecchietto, quella historia, ò fauola, ò quell'huomo, ò Dio, che rappresenta la pittura, ò la scultura: la dispositione quella bella ordinanza, che si fa di piu figure, animali, paesi, & architetture, onde tutte le cose, che vi sono appariscono ben compartite, e con gli habiti, e ne'luoghi à lor conueneuoli ben poste, e ben ordinate: l'attitudini quegli atti, e quei gesti, che fanno le figure, ò di sedere, ò di star dritte, ò di chinarsi, ò d'alzarsi, ò d'altri, che pinsieno all'inuentione, alla persona, & al luogo diceuoli: I membri quella proportione, e misura, che hanno fra se le membra; laonde non appariscano ne troppo lunghe, ne troppo corte, ne in alcun modo storpiate: I colori, non solamente quella vaghezza, e delicatezza, che essi mostrano, quando son ben distesi, e con ragione mesticati, ma etiando la conuenienza del significato d'essi à quelle persone, & à quei luoghi, à cui si danno. Di queste cinque parti l'inuentione sola è quella, che il piu delle volte non deriuuà dall'artefice; ma l'altre quattro al giudicio di quello tutte s'appartengono: perciò le lascerò io à M. Ridolfo, e della inuentione solamente, come quella, che souente da historia, ò da poesia dipende, dirò alcuna cosa, percioche non po chi mi pare che sieno gli scultori, & i pittori, che troppa licenza prendendosi habbiano errato nell'inuentione. [...] Sì veramente, rispose il Vecchietto; e se bene mi ritorna à memoria, egli diuide il pittore in tre maniere: in pittor poetico, in pittore historico, & in pittor misto, laqual diuisione non mi dispiace; percioche, come egli vuole, quando il pittore rappresenta le cose de poeti dee da loro cauare l'inuentione, quando dipigne le historie dee osseruare la verità di quelle, e quando egli finge paesi, ò altre cose, che ne da poesia, ne da historia dipendono, onde acquista il nome di misto, può alquanto piu allargarsi [...]. (S. 52 ff.)*

*Voi hauete nel parlar vostro, rispose il Vecchietto, accennate due cose di molta importanza, cioè l'inuentione da altrui deriuante, e quella, che viene dall'artefice istesso; e di vero à me parrebbe che l'inuentione diceuole al pittore, & allo statuario, in queste due dette da voi diuidere si douesse; percioche l'inuentione, che da' poeti, ò dagli historici prendono i pittori, ò gli scultori, non douerebbe altramente esser rappresentata, che se l'habbiano i propij Autori scritta, & ordinata: quelle inuentioni poi, che da se stesso ritroua l'artefice possono per piu largo campo, secondoche à lui piace, spatiarsi. (S. 64)*

*Diremo che le pitture, e gli ornamenti della Chiesa, seguìtò il Vecchietto, sono le scritture, e le lettioni degli huomini volgari, e perciò disse San Gregorio, altro è adorare le pitture, altro per l'historia delle pitture quello che sia da adorare imprendere; percioche la pittura à gli idioti riguardanti quello mostra, che la scrittura à gli studiosi delle sacre carte insegna; conciosia che gli ignoranti nelle pitture veggano quello, che seguir deono, & in esse leggano quello, che nelle scritture non*

sanno. Queste parole ogni pittore, che sacre imagini dipigner vuole, saper non solo douerebbe; ma benissimo considerarle, e poscia considerate diligentemente osservarle. Digratia piu partitamente dichiarateci, disse il Michelozzo, quanto all'inuentione dell'histoire sacre; quel che al pittore nel volerle mettere in opera si conuenga osservare. Tre cose principalmente, replicò il Vecchietto, la prima, che egli dee l'inuentione dalla sacra scrittura deriuante semplicemente, e puramente dipignere, come gli Euangelisti, ò altri Santi Dottori della Chiesa l'hanno scritta; accioche le persone idiote, che nella pittura apparar vogliono, riceuano fedelmente nell'animo loro i santi misteri; la seconda, che con grandissima consideratione, e giudicio aggiungano l'inuention loro; conciosiacosa che non ad ogni historia stia bene l'aggiugnerlaui, anzi il piu delle volte mostri disgratia, e disconueneuolezza grande non essendo ben posta: la terza, e che sempre osseruar deono nelle lor pitture, è l'honestà, la riuerenza, e la diuotione: accioche i riguardanti in cambio di compugnersi à penitenza nel rimirare quelle, piu tosto non si commuouano a lasciui. Non vi sia graue per maggior chiarezza, soggiunse il Sirigatto, darci qualche esempio di chi habbia male, ò bene osseruato le tre cose dette da voi. Male osserate mi par che l'habbia, disse il Vecchietto, Iacopo da Puntormo nella Cappella di San Lorenzo, come che in altre sue opere sia stato valenthuomo; percioche hauendo egli dipinto Noè vscito fuor dell'arca dopo il diluuio, che fa il patto col grande Iddio, come si vede per l'arco celeste; non ha fedelmente rappresentata l'inuentione della sacra historia, e quello che vi ha messo di suo non vi può stare in alcun modo, e d'honestà, e di riuerenza non accade parlarne, anzi dishonestà grandissima vi si vede. Io credo che egli habbia fatto quei tanti corpi nudi, replicò il Sirigatto, per mostrar l'eccellenza dell'arte in varie attitudini, sicome veramente vi si scorge. Questo è l'error comune di tutti i pittori, soggiunse il Vecchietto, voler piu tosto spiegare i suoi capricci, che osseruar la sacra historia, & che hauer rispetto al santo tempio di Dio, doue la dipingono. (S. 77 ff.)

Raffaello Borghini: *Il Riposo*, Hildesheim 1969 (Nachdruck der Ausgabe Florenz 1584).

## **Raffaello Borghini**

### ***Die Einkehr (1584)***

*Als Erfindung bezeichne ich, antwortete Vecchietto, jene Historie oder Fabel, oder jenen Menschen oder Gott, die von der Malerei oder der Skulptur dargestellt werden. Als Anordnung jene schöne Ordnung, welche man von mehreren Figuren, Tieren, Landschaften und Architekturen macht, so daß alle dargestellten Dinge gut verteilt erscheinen und mit angemessenen Gewändern und an angemessenem Ort gut plazierte und angeordnet sind. Die Haltungen sind jene Gebärden und Gesten, wel-*



che die Figuren ausführen, sei es, daß sie sitzen oder stehen, sich bücken oder sich erheben, oder seien es andere, welche sie nach der Erfindung, der Person oder dem Ort malen. Die Glieder sind jene Proportion und jenes Maß, die diese untereinander haben, damit sie weder zu lang noch zu kurz noch in irgendeiner Weise entstellt erscheinen. Die Farben sind nicht nur jene Lieblichkeit und Zartheit, die sie zeigen, wenn sie gut aufgetragen und mit Verstand gemischt sind, sondern auch die Angemessenheit ihrer Bedeutung für jene Personen und Orte, denen sie gegeben sind. Von diesen fünf Bereichen ist nur die Erfindung derjenige, der meistens nicht vom Künstler selbst herrührt. Doch die anderen vier unterstehen alle seinem Urteil. Deshalb überlasse ich sie Herrn Ridolfo, und nur über die Erfindung als jene, die oftmals von der Historie oder der Dichtung abhängt, werde ich etwas sagen, denn es scheint mir, daß sich nicht wenige Bildhauer und Maler bei der Erfindung geirrt haben, indem sie sich zu viele Freiheiten genommen haben. [...] Wahrlich, antwortete Vecchietto, und wenn ich mich recht erinnere, unterscheidet er drei Arten von Malern: Den Maler als Dichter, den Maler als Historiker und den beides vermischenden Maler. Diese Unterscheidung mißfällt mir nicht, da ihm zufolge der Maler, wenn er die Dinge der Dichter darstellt, von diesen die Erfindung nehmen muß. Wenn er Historien malt, muß er deren Wahrheit beachten, und wenn er Landschaften oder andere Gegenstände erfindet, die nicht von der Dichtung oder der Historie abhängen, und er deshalb als beides vermischender Maler bezeichnet wird, dann kann er seine Fähigkeit um einiges erweitern [...].

Ihr habt in eurer Rede, antwortete Vecchietto, auf zwei Dinge von großer Wichtigkeit hingewiesen: Auf die Erfindung, die von anderen herrührt, und auf jene, die vom Künstler selber kommt. Und mir scheint in der Tat, daß die Erfindung des Malers und Bildhauers in die beiden von euch genannten Bereiche unterteilt werden müsse, da die Erfindung, die Maler oder Bildhauer von den Dichtern und Geschichtsschreibern übernehmen, nicht anders dargestellt werden sollte, als die Autoren sie aufgeschrieben und angeordnet haben. Die Erfindungen, die der Künstler selbst hervorbringt, können sich dann weiter ausbreiten, so wie es ihm gefällt.

Wir sagen, fuhr Vecchietto fort, daß die Gemälde und die Kirchenausstattungen die Schrift und die Lehrstücke der gewöhnlichen Menschen sind. Und daher sagte der Heilige Gregor, daß es etwas anderes sei, die Gemälde anzubeten, als durch die Historie auf den Gemälden das zu lernen, was anzubeten sei. Daher zeigt die Malerei den Ungebildeten, die das Gemälde betrachten, das, was die Schrift die Gelehrten der heiligen Texte lehrt. So sehen die Unwissenden in den Gemälden das, was sie zu befolgen haben, und lesen in ihnen, was sie in den Schriften nicht verstehen. Diese Worte sollte jeder Maler, der heilige Bilder malen will, nicht nur kennen, sondern besonders gut abwägen, und sie dann eifrig beachten. Bitte erklärt uns eingehender, sagte Michelozzo, was der Maler in Bezug auf die Erfindung heiliger Histo-

rien beachten muß, wenn er sie ins Werk setzen will. Drei Dinge vor allem, erwiderte Vecchietto: Erstens muß der Maler die Erfindung, die aus der Heiligen Schrift stammt, einfach und unverfälscht wiedergeben, so wie die Evangelisten oder die anderen heiligen Kirchenväter sie niedergeschrieben haben, damit die ungebildeten Menschen, die von der Malerei lernen wollen, die heiligen Mysterien in ihrer Seele gläubig empfangen. Zweitens müssen die Maler ihre eigene Erfindung mit größter Bedachtsamkeit und Urteilskraft hinzufügen, da sie nicht zu jeder Historie gut hinzugefügt werden kann, im Gegenteil tut dies meistens der Anmut und der Angemessenheit Abbruch, wenn sie nicht gut angelegt ist. Drittens müssen sie in ihren Gemälden immer die Ehrsamkeit, die Ehrerbietung und die fromme Andacht beachten, damit die Betrachter beim Anschauen der Gemälde sich nicht zu Unzüchtigkeit erregen lassen, anstatt Buße zu tun. Es wird euch nicht schwerfallen, setzte Sirigatto hinzu, wird es euch nicht schwerfallen, uns der größeren Klarheit wegen einige Beispiele von Malern anzugeben, welche die drei von euch genannten Dinge schlecht oder gut beachtet haben. Meiner Ansicht nach, sagte Vecchietto, hat Jacopo Pontormo, obgleich er in seinen anderen Werken ein tüchtiger Mann gewesen ist, diese Dinge schlecht befolgt, als er in der Kapelle von San Lorenzo Noah malte, der nach der Sintflut aus der Arche steigt und die Übereinkunft mit Gott trifft, wie man am Regenbogen sieht; die Erfindung der heiligen Historie hat er ungetreu dargestellt, und das, was er selbst hinzugefügt hat, dürfte dort keinesfalls erscheinen, so daß man von Ehrsamkeit und Ehrfurcht nicht sprechen kann, sondern im Gegenteil größte Unehreerbietung dort sieht. Ich glaube, entgegnete Sirigatto, daß er die vielen nackten Körper gemacht hat, um die Vorzüglichkeit der Kunst an verschiedenen Körperhaltungen zu zeigen, wie man sie dort wahrhaftig sehen kann. Dies ist ein allgemeiner Fehler aller Maler, fügte Vecchietto hinzu, daß sie mehr ihre bizarren Einfälle vorführen wollen, als die heilige Historie zu beachten und Respekt vor dem heiligen Tempel Gottes zu haben, in dem sie malen.

[Übersetzung von Michael Thimann u. Doris Müller-Ziem]

## Kommentar

Von der Hand des gelehrten Kunstkenners Raffaello Borghini verfaßt, wurde *Il Riposo*, ein Traktat in Gesprächsform, im Jahre 1584 in Florenz erstmals veröffentlicht.<sup>1</sup> In der Nachfolge Vasaris handelt es sich bei *Il Riposo* um die wichtigste kunsttheoretische Schrift im Florenz des späten 16. Jahrhunderts. Borghini, der wohl um 1588 gestorben ist, wendet sich jedoch nicht mehr im Sinne einer Anleitung an den bildenden Künstler sondern an den gebildeten Kunstliebhaber und Sammler.<sup>2</sup>

Zentraler Gegenstand des ersten Buches von *Il Riposo* ist der Begriff der *inventione* (Erfindung), welcher auch durch die äußere Gliederung des Werks in vier Bücher streng

von den formalen Komponenten des Kunstwerkes getrennt wird. Einer der am Kunstgespräch beteiligten Aristokraten ist Bernardo Vecchiotti, der als Poet, Philosoph und Historiker die Rede führt. Er gliedert die Malerei in die fünf Bereiche *inventione*, *dispositione*, *attitudini*, *membra* und *colori*. Die vier Begriffe, die die formale Gestaltung des Kunstwerkes betreffen, müssen sich dem Anspruch der *inventione* anpassen und unterordnen. Die *inventione* kommt in den meisten Fällen nicht vom Künstler selbst, sondern hat streng einer literarischen Vorlage zu folgen, welche das Thema seines Werkes bestimmt. Gewöhnlich entstammen die erzählerischen Themen der Mythologie und den biblischen Historien, es kann aber auch nur eine einzige Gestalt oder ein Gott dargestellt werden.

Der Begriff der *inventione* wird nochmals differenziert: Es gibt einerseits eine *inventione*, die von einer Textquelle herkommt und nicht verändert werden darf. Außerdem gibt es jene *inventione*, die der Künstler selbst hervorbringt, ohne sich an das vorgegebene Thema einer *poesia* oder *historia* halten zu müssen.<sup>3</sup> Hier kann der Maler sein Können unter Beweis stellen. Vorbildlich habe dies Michelangelo mit seinem Karton der *Schlacht von Cascina* gezeigt.<sup>4</sup> Borghini übernimmt in diesem Zusammenhang Giovanni Andrea Gilios Einteilung der Maler in *pittore poetico*, *pittore storico* und *pittore misto*.<sup>5</sup>

In ausführlichen Partien seines *Il Riposo* behandelt der Autor Bilder religiöser Thematik. Dabei läßt Borghinis Postulat absoluter Texttreue bei religiösen Historienbildern deutlich Bezüge zur Bildtheorie und Kunstauffassung der katholischen Gegenreformation erkennen, zum Teil in wörtlicher Anlehnung an Paleotti und Gilio.<sup>6</sup>

Eigenständige Bedeutung gewinnt Borghinis Schrift vor allem in den ausführlichen Beschreibungen von Bildern der Florentiner Kirchen Sta. Croce und Sta. Maria Novella, die durch Vasari und seine Mitarbeiter mit Altären und Passionsfolgen neu ausgestattet worden waren. Diese Umgestaltung darf als die wichtigste künstlerische Unternehmung im Florenz des späten 16. Jahrhunderts gelten, in welcher die didaktisch-moralische Auffassung kirchlichen Bilderschmucks ihren Ausdruck fand.<sup>7</sup> Borghini folgt der gegenreformatorischen Auffassung, daß religiöse Darstellungen als Lehren und »Schriften« für die Ungebildeten dienen. Daher muß der biblischen Textvorlage streng gefolgt werden. Eigene Hinzufügungen und Änderungen erfordern höchste Bedachtsamkeit vom Maler.

Immer müssen *honestà* (Ehrsamkeit), *riverenza* (Ehrerbietung) und *divotione* (fromme Andacht) zum Ausdruck gebracht werden, damit der Betrachter bewegt wird und Reue empfindet. Durch die Hinzufügung von weiteren Stiftern und Heiligen auf religiösen Historienbildern verletzt der Maler die Einheit von Ort, Zeit und Handlung, womit er die Wahrhaftigkeit und Glaubhaftigkeit der Bilder in Frage stellt. So habe etwa Giorgio Vasari in seiner »Auferstehung Christi« von 1565–68 (Florenz, Sta. Maria Novella) die *historia* durch die Hinzufügung von weiteren Heiligen unglaubwürdig gemacht: »In questa pittura«, läßt Borghini seinen Protagonisten urteilen, »molto mi pare alterata la sacra inuentione, perciocche quando il Signor nostro risuscitò non vi era presente alcuno degli Apostoli [...].«<sup>8</sup>

Die heute verlorenen Fresken Pontormos in S. Lorenzo zu Florenz (Abb. 4) sind nach





Abb. 4 Jacopo Pontormo: *Studie zum Christus in der Glorie für die Chorfresken in San Lorenzo*, um 1550 (Florenz, Uffizien)

Borghini besonders verwerflich.<sup>9</sup> Der Maler habe hier weder die *historia* beachtet noch die geforderte *riverenza* aufgebracht, sondern nur seine Kunstfertigkeit durch das Malen nackter Figuren unter Beweis stellen wollen. Nacktheit wird auf religiösen Bildern grundsätzlich abgelehnt.

M. T.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Elena Avanzini: *Il Riposo di Raffaello Borghini e la critica d'arte nel '500*, Mailand 1960; vgl. auch Sandra Orienti: *Su Il Riposo di Raffaello Borghini*, in: *Rivista d'arte* 27/1953, S. 221–226.
- <sup>2</sup> Vgl. Thomas Frangenberg: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990.
- <sup>3</sup> Borghini 1969, S. 76.
- <sup>4</sup> Ebd., S. 61.
- <sup>5</sup> Vgl. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano: *Due dialogi*, Camerino 1564.
- <sup>6</sup> Vgl. Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582.
- <sup>7</sup> Vgl. Marcia B. Hall: *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and Sta. Croce. 1565–1577*, Oxford 1979.
- <sup>8</sup> Borghini 1969, S. 93.
- <sup>9</sup> Pontormo malte die Patronatskapelle der Medici in S. Lorenzo zwischen 1546 und 1556 aus, bei einem Umbau wurden die Fresken 1742 zerstört; vorbereitende Zeichnungen haben sich erhalten, welche die »Sintflut« und das »Jüngste Gericht« zeigen (Florenz, Uffizien).



**Giovanni Paolo Lomazzo**

***Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura (1584)***

*E perché in questo loco cade molto a proposito un precetto di Michel Angelo, non lascerò di riferirlo semplicemente, lasciando poi l'interpretazione et intelligenza di esso al prudente lettore. Dicesi adunque che Michel Angelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena, pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata e moltiplicata per uno, doi e tre. Et in questo precetto parmi che consista tutto il secreto de la pittura, imperoché la maggior grazia e leggiadria che possa avere una figura è che mostri di moversi, il che chiamano i pittori furia de la figura. (S. 29)*

*Nelle istorie de i rapimenti si ha principalmente da mostrare ne i rapitori la forza e l'insolenza, accompagnata da un certo desiderio amoroso della cosa che si rapisce, et ancora da un cotal furore et impeto; per il che vengono ad apparere in viso terribili e presti al rapire. Ma ne i rapiti si ha da esprimere il pianto, la paura, il dolore, lo spavento, la difesa et i prieghi per mitigar l'insolente [...]. (S. 310)*

*Et in queste composizioni sempre resterà estremamente lodato colui che mostrerà alcuno in atto che ti guardi piangendo, come che ti voglia dire la causa del suo dolore e muoverti a participar della doglia sua, mentre che alla cosa per cui si piange e si addolora gli altri guardano in atti tutti mesti e convenienti all'offizio loro. Però da questi spettacoli hanno da essere lungi cose allegre, come fanciulli che scherzino et uomini che ridano; e quelli che non sono a parte del pianto mostrino tuttavia un certo tremore e meraviglia del caso, stando perciò rimessi dal ridere, ancora che per altro contenti di vedere quelle doglie e tribulazioni: come sarebbe a dire ne i Giudei mentre che hanno Cristo conficcato e levato in croce, et in quelli altri soldati che gl'innocenti fanciulli occidono, mentre che veggono le povere madri piangendo dibattersi e stracciarsi le vesti, le chiome e le misere carni per eccesso di dolore. Per ciò che si ha da pensare che uno, vedendo tali spettacoli tragici, benché non partecipi di quelle afflizioni e dolori, più presto però sta sopra di sé, con sembiante tristo e maninconico et anco in certo modo spaventato, che possa ridere; che tale affetto generano ne gli animi nostri così fatti casi, come pruova ciascun di noi mentre che vede alcuno morire, ovvero uccidere un suo nemico. Però tutte queste cose si hanno a tutte l'ore da investigare sottilmente con l'esempio della natura e con l'ornamento de l'arte. (S. 317 f.)*

*E di certo impossibile cosa è che alcuno possa esprimere col penello, parlando della più soda parte che sia nella pittura, per manco oscurità, invenzione alcuna, se non sa la forma esteriore di ciò che ha ritrovato. E di qui n'avviene ch'errandosi per non sapere il principio, molti, come ho detto, pratici, sono restati al fine della opera loro in vergogna; per ciò che è meno apprezzato nella pittura da savi quello che si*

*vede, che quello che sotto si gli nasconde come splendore velato da belli colori, in quella guisa che nei poemi i versi sono letti da noi con diletto più per i concetti e per la sostanza nascosta, che per quella armoniosa legatura di parole ch'esteriormente risente all'orecchio. Si che benissimo vediamo quanto il sapere la forma esteriore di ciascuna cosa sia non pur utile, ma necessario nella pittura. (S. 459 f.)*

*Avendo il pittore a rappresentare le istorie di tutte le parti del mondo e di tutte le età, chi non vede ch'egli ha da procedere con infinito riguardo, per rappresentarle decentemente, con le circostanze che gli si convengono rispetto alle maniere e costumi di quel paese e di quel età, in cui successe l'istoria che rappresenta? (S. 561)*

Gian Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in: ders.: *Scritti sulle arti* (hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi), Florenz 1973–1975, 2.Bde. (Raccolta Pisana di saggi e studi, Bd. 33 u. 34), Bd. 2, S. 7–589.

## **Giovanni Paolo Lomazzo**

### ***Traktat über die Kunst der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur (1584)***

*Da an diesem Ort vieles über eine Vorschrift Michelangelos geäußert wird, werde ich es nicht unterlassen, diese schlicht zu referieren, und die Interpretation und Klugheit der Vorschrift dann dem gewissenhaften Leser überlassen. Man sagt also, daß Michelangelo einmal folgende Anweisung dem Maler Marco da Siena, seinem Schüler, gab, daß er nämlich eine Figur immer pyramidal und ein-, zwei- oder dreimal um sich selbst – einer Schlange gleich – gedreht malen müsse. Und in dieser Vorschrift scheint mir das ganze Geheimnis der Malerei zu liegen, da die größte Anmut und der größte Liebreiz, die eine Figur haben kann, darin liegen, daß sie Bewegung zeigt, was die Maler die Erregtheit einer Figur nennen.*

*In den Historienbildern mit Raubdarstellungen muß man in den Entführern vor allem ihre Kraft und Anmaßung zeigen, begleitet von einer gewissen verliebten Begierde gegenüber der Sache, die sie rauben, sowie von starker Raserei und starkem Ungestüm; daher erscheinen die Gesichter schrecklich und voll eiliger Bereitschaft zum Raub. In den Entführten jedoch muß man das Weinen, die Angst, den Schmerz, den Schrecken, die Abwehr und die Bitten, um den Unverschämten zu besänftigen, zum Ausdruck bringen [...].*

*In diesen Kompositionen wird immer derjenige äußerst gelobt werden, der jemanden zeigt, wie er den Betrachter weinend anschaut, als ob er ihm den Grund seines*

Schmerzes mitteilen und ihn dazu bewegen wolle, an seinem Leid teilzunehmen, während die Sache, wegen der man weint und leidet, von den anderen mit ganz traurigen und ihrer Aufgabe entsprechenden Gesten betrachtet wird. Von diesem Schauspiel müssen jedoch fröhliche Dinge fern bleiben, wie scherzende Kinder oder lachende Männer; und diejenigen, die nicht an dem Weinen teilhaben, sollen dennoch eine gewisse Erregung und Erstaunen über die Angelegenheit zeigen, und deswegen vom Lachen weit entfernt sein, obwohl sie übrigens zufrieden sind, diese Leiden und diese Drangsal zu sehen: Als ob man von den Juden spräche, während sie Christus durchbohrten und ans Kreuz hoben, oder von den anderen Soldaten, die die unschuldigen Kinder ermorden, während sie die armen Mütter weinen und sich winden sehen, sich die Kleider zerreißen, die Haare raufen und das arme Fleisch schinden sehen wegen des maßlosen Schmerzes. Daher muß man denken, daß jemand, der solch tragisches Schauspiel sieht, sehr bald, obwohl er nicht an diesen Trübnissen und Schmerzen teilhat, außer sich ist, mit trauriger, melancholischer und in gewisser Weise auch erschreckter Miene, daß er lachen könnte; denn ein solches Gefühl bringt so geartete Fälle in unseren Seelen hervor, wie jeder von uns erfährt, der jemanden sterben oder seinen Feind umbringen sieht. Aber all diese Dinge muß man jederzeit scharfsinnig anhand des Beispiels der Natur und der Zierde der Kunst untersuchen.

Es ist sicher ein unmögliches Ding, daß jemand mit dem Pinsel, um vom schwierigsten Teil der Malerei zu sprechen, durch weniger Unwissenheit, irgendeine Erfindung ausdrücken könne, wenn er nicht die äußere Form dessen kennt, was er gefunden hat. Daher kommt es, wie ich schon sagte, daß viele Ausübende, die sich irrten, weil sie das Prinzip nicht kannten, am Ende ihres Werkes in Schmach verblieben. So wie von klugen Menschen in der Malerei das, was man sieht, weniger geschätzt wird als das, was sich darunter verbirgt, wie ein Glanz, der durch schöne Farben verhüllt ist, so finden wir in Gedichten beim Lesen der Verse mehr Vergnügen an den verborgenen Ideen und Inhalten als an der harmonischen Verbindung von Wörtern, die man äußerlich mit dem Ohr wahrnimmt. So erkennt man nun ganz deutlich, wie sehr es in der Malerei nicht nur nützlich ist, die äußere Form einer jeden Sache zu kennen, sondern auch notwendig.

Der Maler muß die Historien aller Teile der Welt und aller Epochen darstellen, und wer sieht da nicht, daß er mit unendlicher Umsicht vorgehen muß, um sie angemessen und den Umständen entsprechend darzustellen, die bezüglich der Sitten und Gebräuche des jeweiligen Landes und der jeweiligen Epoche herrschen, in denen die abgebildete Historie sich abspielte?

[Übersetzung von Doris Müller-Ziem]

## Kommentar

Der Mailänder Maler Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600) widmete sich nach seiner Erblindung mit dreiunddreißig Jahren ausschließlich der auch schon vorher von ihm ausgeübten schriftstellerischen Tätigkeit. Neben Gedichten veröffentlichte er kunsttheoretische Schriften. 1584 erschien der *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, dem 1591 die Schrift *Idea del tempio della pittura* folgte, die in weiten Teilen die Ausführungen des *Trattato* zusammenfaßte, jedoch stärker von neuplatonischen Vorstellungen durchdrungen war.<sup>1</sup> Lomazzos Aussagen zur *istoria* waren den bereits bestehenden Traditionen sowie den Vorgaben der Gegenreformation verpflichtet, orientierten sich aber auch, wie seine gesamte Kunsttheorie, an neuplatonischem Gedankengut. Die Einflüsse der Planeten (»corpi superiori«), der Elemente und Temperamente erfassen nach Lomazzo alle inneren und äußeren Bewegungen des Menschen.

*Dell'istoria di pittura* ist das siebente Buch des *Trattato* überschrieben. Da der Begriff der *istoria* engstens mit Dichtungs- und Geschichtskennntnis verbunden war, diente dieser Teil des Traktats als eine Art Handbuch der *forme*, d. h. vor allem der Ikonographie, aber auch der Anatomie, Kostümkunde oder Architekturgeschichte.

Zwischen den Zeilen des *Trattato* wird deutlich, daß die theologische, mythologische, astrologische und poetische Bildung des Historienmalers auch für komplizierte *concetti* und überhöhte, moralische Aussagen der Bilder als notwendig erachtet wird; gleichwohl überläßt es Lomazzo dem Maler, das Thema zu präzisieren und es gemäß der Verschiedenartigkeit der Aufgabe auszuwählen und der notwendigen *verosimilitudo* zu unterwerfen.<sup>2</sup> Kaum ein Traktat ist in dieser Hinsicht so ausführlich, selbst die Metaphorik der Bibel wird von Lomazzo in einzelnen Zitaten vorgeführt, um den Maler so auf die bildhafte Sprache und die in ihr enthaltenen möglichen Attribute aufmerksam zu machen.

Wie bei Alberti, finden sich in den Kapiteln zur *composizione* zentrale Aussagen zum Historienbild. Hier trifft Lomazzo auch die ungewöhnliche Unterteilung in *composizione di principali istorie* und der *composizioni di meno principali istorie*. Bei den *principali istorie* unterscheidet Lomazzo Schlachten- und Kriegsbilder, Schiffsschlachten, Raubdarstellungen, Gastmähler, Stadteinnahmen, Apokalypsen, Bilder zur Ausstattung von Kirchen, aber auch Liebesgeschichten und heitere Themen und anderes mehr. Gleichsam vorausweisend auf Poussins *Tod des Germanicus* liest sich die Theorie zu den *spettacoli tragici*, die unter den *composizione di mestizia* aufgeführt ist. Ähnlich wie Alberti, der die *Opferung der Iphigenie* des antiken Malers Timanthes nannte, um die verschiedenen Abstufungen eines einzigen schwierigen Affektes, der Trauer, als vorbildlich für den Maler anzugeben, empfiehlt Lomazzo »Stufe für Stufe« den Ausdruck psychischen Schmerzes auf die Anwesenden zu verteilen. Der Autor handelt die ganze Palette der Affekte – von grausamen (*furia e crudeltà grandissima*) bis zu denen des Erstaunens und des Mitleids – in den oben genannten Kompositionseinteilungen thematisch ab und widmet ihr ein eigenes Kapitel.<sup>3</sup> Um seine Absichten deutlich zu machen, beruft sich Lomazzo in diesem

Zusammenhang – ganz in der Tradition des Horazschen *ut pictura poesis* stehend – auf antike und zeitgenössische Schriftsteller wie Homer, Vergil, Ovid, Ariost und Tasso.

Bei den *composizioni meno principali*, unterscheidet Lomazzo Darstellungen von antiken Spielen, Triumphzüge, Trophäen, Gebäude, Friese oder Tierbilder. Bei allen *istorie* ist der Kern der Handlung, der Grund für die *moti* der Figuren, vom Maler besonders deutlich zu gestalten. Dieser Ausdruck vereint bei Lomazzo die Begriffe *movimento del corpo* und *movimento dell'animo*, wie sie von Alberti verwendet wurden.

Berühmt und für die Geschichte der Kunst folgenreich waren Lomazzos grundlegenden, von Michelangelo übernommenen Äußerungen zur geschlängelten Linie. Das »ganze Geheimnis der Malerei« sei in der *figura serpentinata* enthalten, da nur in ihr die größtmögliche Anmut und Leichtigkeit erreicht werde.<sup>4</sup> Die wegweisenden Äußerungen wurden bis zum 18. Jahrhundert, etwa bei Hogarths *Line of Beauty*, zum Inbegriff von *varietas* und Schönheit der Figur, der Figurengruppen und der *istoria*. G. G. R. / U. M. H.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. dazu ausführlich Roberto Ciardis Einleitung, in: Lomazzo 1973–1975, Bd. 1, S. VII ff.; zum *Trattato* vgl. auch Gerald Ackerman: *Lomazzo's Treatise on Painting*, in: *Art Bulletin* 49/1967, S. 317–327; zu Lomazzo vgl. auch Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstgeschichte*, Berlin 1985, S. 55; Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 298 ff.
- <sup>2</sup> Lomazzo umschreibt die *verosimilitudo* zum Teil mit *simile al vero*, dort, wo es den *sentimente dell'istoria* zu wahren gilt, d. h. eine Art Modus der gewählten Gattung beizubehalten, den er mit *grave* und *buono* umschreibt, vgl. Lomazzo 1973–1975, Bd. 2, S. 242 f.; im Zusammenhang mit Grotesken benutzt er den Begriff *verisimilitudo naturale*; vgl. ebd., S. 369.
- <sup>3</sup> Vgl. Lomazzo 1973–1975, Bd. 2, S. 420.
- <sup>4</sup> Vgl. David Summers: *Maniera and Movement: The Figura Serpentinata*, in: *Art Quarterly* 35/1972, S. 269–301.



## Karel van Mander

### *Den Grondt der Edel vry Schilder-const (1604)*

*Oock d'History / daer veel aen is ghelegghen // Haer Beelden behoeven te zijn verscheyden / In stellinghen / bootsen / werckelijck plegen // Ghestalt / natuere / wesen / en ghenegghen / En soo wy vande seven wegghen seyden // Soo sullen eenighe bootsen met beyden Beenen voorwaert / naer ons uyt staen / oft schryden // Ander met troeng'en licham van ter zyden.*

*Eenighe van achter sullen de hielen // Toonen / eenighe sitten / ligghen / cruyppen / Op climmen / dalen / opstaen / neder knielen // Somtijds eenighe bootsen / ofse vielen / Als te passe comt / oft heymelijck sluypen // Eenigh' om hooghe sien / lenen oft stuypen / T'behoefte wel datmen ghemenghelt maeckte // Onder een ghecleet / half ghecleedt / en naeckte.*

*Veel Ordineerders op een dingh oock gissen // Daer ick mede niet teghen en wil dringhen / Te weten / dat sy sullen den ghewissen // Gantschen Scopus hunner gheschiedenissen / Als besloten in een Circels beringhen // Op dat alsoo een deel bootsen bevinghen d'History / die als t' Centre punct in 't midden // Blijft staend' / als Beelt / dat veel aensien oft bidden. (S. 102 ff.)*

*En dat door groote perfecty bevonden // In hun Beelden / die schier levende roeren / Schijnende bouwen op Poeetsche gronden // Die Comedy oft Tragedy bestonden. Met weynich Personnagen uyt te voeren // Oft volghen Varro, die het groot rumoeren Van veel Gasten ter taf'len niet en sochte // Als hy heerlijck maeltijdt te houden plochte. (S. 106)*

*Dan sommigh' Historien wel eensamer // Als ander vereysschen te zijn bysonder / Oock zijnder om ordineren bequamer // daer men mach doen ghelijck den Cramer / die zijn goet ten tooghe stelt schoon te wonder // Op hooghe borden / ter zijden en onder / Soo maecktmen d'History beschouwers eenich // Op heuvels / boomen / oft op trappen steenich. (S. 108)*

*De heerlijcke Beelden sullen uytsteken // In hoocheyt staend' oft sittende gheresen / Boven die ander; en die hun aenspreken // Vernedert / bewijzen ghehoorsaem treken / Ter verworperlijcker plaets'en verknesen // Soo voorts al ons personnagen / tot desen Sy ghestelt zijn sullen aen alle canten // Hun acten doen / als fijn Comedianten.*

*Soo sulcke gracelijck doen al hun saken // In gaen / staen / strijden / vryden / spelen / danssen / Verschrickt / verwondert / den droevighen maken // Hantdadich bewijzen den sin der spraken: Summa / al der affecten continancen // Actituden, Reflexen, wederglancen / Wat onser Const belangt / al t'eender masse // Moet in d'History ghebracht zijn te passe. (S.108 ff.)*

*Nu behoefde wel / dat wy niet en heelden // Maer dat wij neerstelijck ginghen doorgronden / Der Historien sin wel uyt te beelden // Blijvende nochtans in ons vryheyts weelden / Niet als Andromed' aen de roots ghebonden: // Want de Schilders / nae Horaty oorconden / In alles wat sy bestaen oft vermeten // Hebben ghelijcke macht met den Poeeten. (S. 112)*

Karel van Mander: *Das Lehrgedicht. Text, Übersetzung und Kommentar* (hrsg. v. Rudolf Hoecker), Den Haag 1916 (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, Bd. VIII).

## **Karel van Mander**

### ***Die Grundlage der edlen und freien Malerkunst (1604)***

*Es liegt viel daran, dass auch in der Historie die Figuren verschieden sind, sowohl in der Stellung, äusseren Erscheinung und Tätigkeit in Gestalt, Natur, Wesen und Neigungen, und wie wir von den sieben Bewegungsarten sprachen, so sollen einige Figuren mit der Vorderseite uns zugewendet stehen oder herausschreiten, andere wieder mit dem Gesicht und Körper von der Seite zu sehen sein.*

*Einige sollen von hinten die Fersen zeigen, einige sitzen, liegen, kriechen, klettern, sich niedersetzen, aufstehen oder niederknien, einige Figuren sollen zu fallen scheinen, wenn es gerade so passt, oder heimlich herumschleichen, einige nach oben sehen, sich anlehnen, oder sich bücken. Auch passt es gut, wenn man unter Gekleidete Halbgekleidete und Nackte mischt.*

*Viele Maler achten in der Komposition besonders auch auf ein Ding, dem ich hiermit nicht entgegen arbeiten will, d. h. sie schliessen den bestimmten ganzen Skopus ihrer Historie in einen Kreis ein, so dass also ein Teil Figuren, die die Historie darstellen, als Zentrum in der Mitte stehen bleiben wie ein Bild, das viele ansehen und anbeten. (S. 103 ff.)*

*Und damit grosse Vollkommenheit in ihren Figuren, die sich wie lebendig zu rühren scheinen, gefunden wird, pflegen sie auf Grundlagen der Dichter zu bauen, die Komödien oder Tragödien mit wenigen Figuren zu dichten pflegen, oder sie folgen Varro, der den grossen Lärm von vielen Gästen an der Tafel nicht suchte, wenn er eine grossartige Mahlzeit einzunehmen pflegte. (S. 107)*

*Wiederum müssen einige Historien einsamer sein als andere. Auch ist es zum Komponieren besser, wenn man wie der Krämer handelt, der seine Ware hoch auf hohe Bretter, zur Seite und unten zum Bewundern hinstellt, und genau so einige Beobachter der Historie auf Hügel, Bäume oder steinerne Treppen hinstellt. (S. 109)*

*Die herrlichsten Figuren sollen hervorragen, entweder hoch stehend oder über die andern erhoben sitzend, und die, die sie ansprechen, müssen sich demütigen und sich gehorsam erweisen und auf gewöhnlichen Plätzen sich grämen und so fort; und so müssen alle unsere Figuren, nachdem sie in Beziehung auf erstere an allen Seiten aufgestellt sind, ihre Bewegungen wie feine Schauspieler ausführen.*

*Und sie sollen auch ihre Arbeit anmutig tun, sei es im Gehen, Stehen, Kämpfen, Freien, Spielen, Tanzen, seien sie erschreckt, verwundert oder traurig; deutlich sollen sie den Sinn ihres Tuns ausdrücken. Summa, die Beherrschung der Affekte, Stellungen, Reflexe und Spiegelungen, kurz alles, was zu unserer Kunst gehört, muss in der Historie angebracht sein. (S. 109 ff.)*

*Nun erübrigt noch, damit wir nicht stehen bleiben, ernsthaft daran zu gehen, den Sinn unserer Historie wohl auszubilden; dabei bleiben wir übrigens in unserer vollen Freiheit und sind nicht wie Andromeda an einen Felsen gekettet. Denn die Maler haben, nach Horazens Aussage, in allem, was sie beginnen und vornehmen, das gleiche Recht wie die Dichter. (S. 113)*

Karel van Mander: *Das Lehrgedicht. Text, Übersetzung und Kommentar* (hrsg. v. Rudolf Hoecker), Den Haag 1916 (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, Bd. VIII).

## **Kommentar**

Karel van Mander (1548–1606), niederländischer Maler und Kunsthistoriograph, verfaßte nach seiner Ausbildung zunächst Theaterstücke mit biblischen Themen und Schwänke, zu denen er auch die Bühnenausstattung entwarf. Während seiner Italienreise in den siebziger Jahren, die er auch anderen Künstlern eindringlich empfahl, machte er sich mit der zeitgenössischen italienischen Kunst und Kunsttheorie vertraut. Seit seiner Rückkehr im Jahre 1583 in Haarlem ansässig, gehörte van Mander, zusammen mit Hendrick Goltzius und Cornelis Cornelisz, zu den bedeutendsten Vertretern der sogenannten Haarlemer Akademie. Seine Kenntnis kunsttheoretischer Schriften antiker und italienischer Verfasser und seine praktischen Erfahrungen als Lehrer sind in sein größtes und einflußreichstes Werk, das *Schilder-Boeck*, eingeflossen. 1604 in erster Auflage in Alkmaar und 1616 bis 1618 posthum in zweiter Auflage in Amsterdam erschienen, wurde es im Holland des 17. Jahrhunderts zum einflußreichsten Werk über Malerei, das italienische Kunsttheorie und Vitenliteratur im niederländischen Sprachraum verbreitete und zur Grundlage aller folgenden Kunsttraktate machte. Ohne die Vorbildlichkeit Italiens anzuzweifeln, hat van Mander jedoch in den Viten zeitgenössischer Meister selbstbewußt auf die Eigenständigkeit der niederländischen und besonders der Haarlemer Malerei hingewiesen.

Das *Schilder-Boeck* besteht aus sechs Büchern, einem didaktisch-philosophischen Gedicht über die Malerei für junge Künstler und gebildete Dilettanten (*Den Grondt der Edel vry Schilder-const*), drei Büchern mit Viten antiker, italienischer, niederländischer und deutscher Maler, sowie zwei Büchern über die Auslegung der Metamorphosen Ovids (*Uytleggingh op den Metamorphosis*) und einer ikonologischen Symbollehre für die Darstellung von allegorischen Figuren und antiken Göttern (*Van de Uytbeeldinge der Figuren*).

Das sogenannte Lehrgedicht oder *Die Grundlage der edlen und freien Malerkunst, worin ihre Gestalt, ihre Art und ihr Wesen der lernbegierigen Jugend in verschiedenen Teilen in Form eines Gedichtes vorgetragen wird* umfaßt vierzehn Kapitel.<sup>1</sup> Das fünfte Kapitel handelt von der Komposition und der Erfindung der Historien (*Van der Ordinanty ende Inveny der Historien*).<sup>2</sup> Eine Historie ist für van Mander zunächst grundsätzlich eine Darstellung mit menschlichen Figuren. Auch Personifikationen von Tugenden nennt er Historien. Alle historischen, auch zeitgenössischen Begebenheiten mit politischer oder militärischer Bedeutung, Götter, antike Helden, biblische und christliche Inhalte gehören für van Mander zur Gattung des Geschichtsbildes.

Grundlage zur malerischen Darstellung einer Historie ist für ihn die *gheschickte gheregheltheyt*, die von der Vernunft bestimmte Bildordnung, die gleichzeitig Abbild der Weltordnung sei. Kunst strebe immer nach Vollendung und müsse darum letztlich Harmonie erreichen. Mit anderen Worten: Kunst bilde zwar das Leben ab, aber sie verbessere und überhöhe ihre Sujets. Derjenige, der Historien male, strebe nach dem höchsten in der Kunst. Die Historienmalerei ist demnach die nobelste Gattung. Sie bedeutet und verlangt den Gipfel malerischer Perfektion.<sup>3</sup> Konnte oder wollte man die Vollkommenheit in *beelden en historien* nicht erreichen, so blieben als niedrigere und leichtere Aufgaben der Malerei die Tier- und Küchenstücke, Stilleben, Landschaften, Architekturstücke, Perspektiven und – als letzte Kategorie – Bildnisse nach dem Leben. Zwar mußten Kunstwerke je nach ihrem Anbringungsort inhaltlich und wohl auch technisch unterschiedliche Bedürfnisse erfüllen. Würdigstes Thema waren jedoch immer die Figuren der Historien. Die Vielfältigkeit ihrer Bewegungen und der Ausdruck der Affekte und ihres Gesichtsausdrucks seien dabei das höchste Ziel der Malerei. Die Darstellung von Figuren bewertete er dabei höher als das Malen einer Landschaft. Van Mander kämpfte dabei gegen die Vorstellung der Italiener, daß sie die besseren Figuren und Historien, die Niederländer dagegen die besseren Landschaften malten.

Um eine Historie inhaltlich verständlich wiederzugeben, empfahl van Mander, sie in verschiedene, nach Bedeutung unterschiedliche Gruppen zu ordnen und die Hauptszene räumlich in der Mitte anzuordnen. Weiterhin empfahl er, eine Figur einzufügen, die durch Gesten auf das Hauptgeschehen des Bildes hinweise. Es ist zu Recht bemerkt worden, daß er hier an die zeitgenössischen flämischen Historienbilder mit ihren vielen kleinen Figuren zu denken schien.<sup>4</sup> Indem er zwischen »reichhaltigen« und »einsamen« Historien (*Historien copiose en eensaeme*) unterschied, empfahl er, überladene Bilder zu vermeiden und lieber mit wenigen Figuren zu überzeugen.

Das *Schilder-Boeck* und insbesondere das Lehrgedicht halten keine erschöpfende Definition des Historienbildes bereit. Wahrscheinlich aber konnte der Verfasser davon ausgehen, daß seine Leserschaft ihn dennoch verstand. Denn er wandte sich nicht an den unbefruchteten Laien, sondern an den vorgebildeten jungen Maler, der bereits Grundregeln beherrschte, und weiterhin an ein gebildetes Publikum, das er mit den Topoi der antiken und italienischen Kunstliteratur vertraut machen wollte.<sup>5</sup> Insofern trug auch seine Abhandlung über die Historienmalerei als höchster Bildgattung im Zusammenhang mit den Ausführungen des Lehrgedichts zu einer »Professionalisierung« des Berufsstandes der Maler und zur Bildung ihrer Auftraggeber bei. Van Manders *Schilder-Boeck* blieb für lange Zeit, gerade auch durch seine Ovid-Kommentare, für das Selbstverständnis und die künstlerische Praxis der holländischen Künstler die entscheidenden Quelle. B. G.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. hierzu vor allem: Karel van Mander: *Den grondt der edel vry schilder-const* (hrsg. u. kommentiert von Hessel Miedema), Utrecht 1973; vgl. auch den Reprint der Erstausgabe: Carel van Mander: *Het Schilder-Boeck [...]*, Utrecht 1969 (Nachdruck der Ausgabe Haarlem 1604).
- <sup>2</sup> Vgl. Van Mander 1916, S. 94–133.
- <sup>3</sup> Über den Paragone der Kunstgattungen vgl. Hessel Miedema: *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan den Rijn 1981, S. 202 ff.
- <sup>4</sup> Vgl. Rudolf Hoecker: *Kommentar*, in: Van Mander 1916, S. 313–446, S. 338.
- <sup>5</sup> Vgl. hierzu Hessel Miedema: *Karel van Mander: did he write art literature?*, in: *Simiolus* 22/1993–1994, S. 58–64, S. 60; vgl. auch Walter Simon Melion: *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's »Schilder-boeck«*, Chicago 1991.



Nicolas Poussin

*A Monsieur de Chantelou (1647)*

*Si le tableau de Moïse trouvé dans les eaux du Nil, que possède Monsieur Pointel, vous a donné dans l'amour, est-ce un témoignage pour cela que je l'aie fait avec plus d'amour que les vôtres? Voyez vous pas bien que c'est la nature du sujet qui est cause de cet effet, et votre disposition, et que les sujets que je vous traite doivent être représentés par une autre manière. C'est en cela que consiste tout l'artifice de la peinture. Pardonnez à ma liberté si je dis que vous vous êtes montré précipiteux dans le jugement que vous avez fait de mes ouvrages. Le bien juger est très difficile, si l'on n'a en cet art grande théorie et pratique jointes ensemble. Nos appétits n'en doivent pas juger seulement, mais la raison.*

*C'est pourquoi je vous veux avertir d'une chose d'importance, qui vous fera connaître ce qu'il faut observer en la représentation des sujets qui se dépeignent.*

*Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses, trouvèrent plusieurs modes par le moyen desquels ils ont produit de merveilleux effets.*

*Cette parole »mode« signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous astreint à ne passer pas outre, nous faisant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, et, partant, telle médiocrité et modération n'est autre qu'une certaine manière ou ordre déterminé et ferme, dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son être.*

*Étant les modes des anciens une composition de plusieurs choses mises ensemble, de leur variété naissait une certaine différence de mode par laquelle l'on pouvait comprendre que chacun d'eux retenait en soi je ne sais quoi de varié, principalement quand toutes les choses, qui entraient au composé, étaient mises ensembles proportionnellement, d'où procédait une puissance d'introduire l'âme des regardants à diverses passions. De là vint que les sages anciens attribuèrent à chacun sa propriété des effets qu'ils voyaient naître d'eux. Pour cette cause ils appelèrent le mode dorique stable, grave et sévère, et lui appliquaient matières graves, sévères et pleines de sapience.*

*Et, passant de là aux choses plaisantes et joyeuses, ils usaient le mode phrygien pour avoir ses modulations plus menues qu'aucun autre mode, et son aspect plus aigu. Ces deux manières, et nulle autre, furent louées et approuvées de Platon et Aristote, estimant les autres inutiles, ils estimèrent ce mode véhément, furieux, très sévère, et qui rend les personnes étonnées.*

*J'espère devant qu'il soit un an, dépeindre un sujet avec ce mode phrygien. Les sujets de guerres épouvantables s'accommodent à cette manière.*

*Il voulurent encore que le mode lydien s'accommodât aux choses lamentables parce qu'il n'a pas la modestie du dorien ni la sévérité du phrygien.*

*L'hypolydien contient en soi une certaine suavité et douceur, qui remplit l'âme des*

*regardants de joie. Il s'accommode aux matières divines, gloire et paradis. Les Anciens inventèrent l'ionique avec lequel ils représentaient danses, bacchanales et fêtes, pour être de nature joconde.*

*Les bons poètes ont usé d'une grande diligence et d'un merveilleux artifice pour accommoder aux vers les paroles et disposer les pieds suivant la convenance du parler. Comme Virgile a observé partout son poème, parce qu'à toutes ses trois sortes de parler, il accommode le propre son du vers avec tel artifice que proprement il semble qu'il mette devant les yeux avec le son des paroles les choses desquelles il traite, de sorte que, où il parle d'amour, l'on voit qu'il a artificieusement choisi aucunes paroles douces, plaisantes et grandement gracieuses à ouïr; de là, où il a chanté un fait d'armes ou décrit une bataille navale ou une fortune de mer, il a choisi des paroles dures, âpres et déplaisantes, de manière qu'en les oyant ou prononçant, elles donnent de l'épouvantement, de sorte que si je vous avais fait un tableau où une telle manière fût observée, vous vous imagineriez que je ne vous aimerais pas. (S. 123 ff.)*

Nicolas Poussin: *Lettres et propos sur l'art* (hrsg. v. Anthony Blunt), Paris 1964, S. 121–125.

## **Nicolas Poussin**

### ***Brief an Paul Fréart de Chantelou (1647)***

*Wenn das Bild von der »Auffindung Mosis im Nil«, das sich in Monsieur Pointels Besitz befindet, Ihre Liebe erweckt hat, kann das keinesfalls als Beweis dafür gelten, daß ich es mit mehr Liebe gemalt habe als Ihre Bilder. Sehen Sie nicht, daß die Art des Gegenstandes die Wirkung bedingt ebenso wie Ihre eigene Stimmung und daß die Gegenstände, die ich für Sie gestalte, in anderer Weise dargestellt werden müssen. Darin eben besteht ja die Kunst der Malerei. Verzeihen Sie meinen Freimut, wenn ich Ihnen sage, daß Ihr Urteil über meine Werke sehr voreilig war. Richtig urteilen ist sehr schwer, wenn man in dieser Kunst nicht große Theorie und Praxis verbindet. Wir dürfen nicht in erster Linie nach unseren Wünschen urteilen, sondern nach der Vernunft.*

*Deshalb will ich Sie mit einer wichtigen Tatsache bekanntmachen, aus der Sie erkennen, was es in der malerischen Darstellung zu beachten gilt.*

*Unsere wackeren alten Griechen, die Erfinder alles Schönen, fanden verschiedene Modi, mit deren Hilfe sie wunderbare Wirkungen erzielten.*

*Dieses Wort Modus bedeutet eigentlich Grund-Tonart oder Maß und Form, deren wir uns bei einer Schöpfung bedienen, die uns vor Überschreitungen bewahrt, indem sie uns zwingt, gewissermaßen alles auf ein mittleres Maß und zu Mäßigung abzustimmen, und dabei ist solches Mittelmaß, solche Mäßigung nichts anderes als*

*eine besondere Art oder eine bestimmte feste Ordnung, bei deren Anwendung der Gegenstand sein Wesen bewahrt.*

*Da die Modi der Alten sich auf die Gesamtkomposition verschiedener Gegenstände bezogen, erwuchs aus deren Verschiedenheit ein gewisser Modusunterschied, durch den man begriff, daß jeder von ihnen irgendeine besondere Eigenart in sich barg, besonders wenn die zusammengestellten Gegenstände in den richtigen Proportionen zueinander standen; daraus erwuchs die Macht, in der Seele des Beschauers Leidenschaften zu wecken. Daher haben die Weisen bei den Alten jedem Modus die Eigenschaften zugeschrieben, die sie durch ihn angeregt sahen. So nannten sie den dorischen Modus stetig, ernst und streng und benutzten ihn für ernste, strenge und von der Weisheit durchdrungene Stoffe.*

*Gingen sie dagegen zu angenehmen und lustigen Dingen über, dann wählten sie den phrygischen Modus, um seine viel kleineren Modulationen zu haben und seinen weit schärferen Charakter. Plato und Aristoteles lobten diese beiden Modi und keine anderen; und während sie alle anderen für unnötig hielten, erklärten sie diesen für feurig, gewaltig, sehr streng und die Menschen verblüffend.*

*Ich hoffe, Ihnen vor Ablauf eines Jahres einen Gegenstand in diesem phrygischen Modus zu schaffen. Für diesen Modus eignen sich schreckliche Kriegsszenen besonders gut.*

*Sie verlangten außerdem, daß der lydische Modus für Klagethemen verwendet werde, da er weder die Verhaltenheit des dorischen noch die Strenge des phrygischen hat.*

*Der hypolydische enthält noch eine gewisse Zartheit und Weichheit, die die Seele der Beschauer mit Freude erfüllen. Er paßt zu göttlichen Sujets: Verklärung und Paradies.*

*Die Alten erfanden den ionischen, indem sie Tänze, Bacchanalien und Feste darstellten, weil er lustiger Natur war.*

*Die guten Dichter haben großen Fleiß und wunderbare Kunst darauf verwandt, Worte in Verse zu setzen und die Versfüße dem Sprachgebrauch anzupassen. Vergil hat sie in seinem Epos genau eingehalten, denn er hat den Ton seines Verses jeweils so kunstvoll der Sprechweise angepaßt, daß man nach dem Wortklang meint, die dargestellten Dinge selbst vor Augen zu haben, so daß er, wenn er von Liebe spricht, kunstvoll gewählte, zarte, angenehme, höchst anmutige Worte hören läßt, und wo er von Waffentaten singt oder eine Seeschlacht oder ein Unglück auf See beschreibt, wählt er harte, düstere und unerfreuliche Worte, so daß sie beim Hören oder Aussprechen Schrecken hervorrufen, und wenn ich Ihnen ein Bild nach solcher Art gemalt hätte, dann würden Sie annehmen, ich liebe Sie nicht.*

Nicolas Poussin: Brief an Paul Fréart de Chantelou [Auszug], zit. nach Jan Bialostocki: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und*

zum Nachleben des »Modusbriefes« von Nicolas Poussin, in: ders.: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966 (Fundus-Bücher, Bd. 18), S. 9–35, S. 18 ff.

## Kommentar

Der sogenannte Modusbrief, den Nicolas Poussin am 24. November 1647 an den in Paris lebenden Paul Fréart de Chantelou sandte, ist einer der zentralen kunsttheoretischen Texte des 17. Jahrhunderts, auch wenn sich die Forschung über seinen Stellenwert nicht einig ist. Poussin reagierte darin auf ein nicht erhaltenes Schreiben seines Auftraggebers Chantelou, für den er gerade an der Serie der *Sakramente* arbeitete. Der Sammler und Freund des Künstlers hatte sich darüber beklagt, daß das soeben erhaltene fünfte Bild der Serie nicht so schön sei wie die *Auffindung des Moses*, die Poussin wenig zuvor für den Pariser Sammler Jean Pointel angefertigt hatte.<sup>1</sup> Und in der Tat unterscheiden sich beide Gemälde deutlich. Die *Auffindung des Moses* ist bewegt, zeigt sich eher von einer fröhlichen, sinnlichen Seite, wogegen die *Ordination* einen feierlichen, strengen Charakter besitzt, statisch wirkt. Dort stehen die Akteure in ähnlicher Haltung aufrecht nebeneinander, die Nuancen beschränken sich auf die Mimik und Gestik. Es wird der Intellekt des Betrachters angesprochen. Bei der *Auffindung des Moses* hingegen sind die Figuren in einer großen Vielfalt gezeigt, sie wirken spielerisch, das Gemälde wendet sich vor allem an die Sinne. Chantelous Argument war wirkungsästhetischer Natur. Das Bild für Pointel habe ihn mit mehr Liebe erfüllt als das für ihn bestimmte Gemälde. Der Sammler schloß daraus, daß das Bild für Pointel daher auch mit mehr Liebe gemalt worden sei. Der Überlegung kann eine gewisse Originalität, ja Modernität nicht abgesprochen werden, verbindet sie doch den psychischen Zustand des Künstlers während der Arbeit mit den Empfindungen des Betrachters bei der Rezeption. Dieser Gedanke, der Überlegungen zum Thema eines Kunstwerkes völlig unberücksichtigt läßt, war angesichts von Poussins Renommee so unbegründet nicht, galt dieser doch als ein Künstler, der ausschließlich seinen eigenen Interessen folgte, sich nicht durch Wünsche seiner Auftraggeber beeinflussen ließ und sich manchmal selbst die Themenwahl vorbehielt. Chantelou sah ein Bild Poussins also zuerst als Ausdruck des Künstlers, der sich darin offenbarte.

Der Maler hielt diesen Vorstellungen die Bedeutung des Themas entgegen. Der Charakter eines Themas müsse auch in der künstlerischen Form seinen Niederschlag finden. Der Stimmungslage einer Geschichte müsse die Stimmungslage ihrer Darstellung entsprechen. Poussin griff zu diesem Zweck auf den Begriff des Modus zurück.<sup>2</sup> Der dorische Modus solle angewendet werden bei »matières graves sévères et plaine de sapiense«, der phrygische Modus eigne sich für »choses plaisantes et joieuses«, der lydische Modus für »choses lamentables«, der hypolydische Modus besitze »suavité et douceur« und der ionische Modus biete sich schließlich für »danses bacchanalles et festes« an. Um seine Argu-



mentation zu unterstreichen, verwies Poussin auf die Literatur, auf Vergil, der allein schon mit Hilfe der Tonlage seiner Wörter den Charakter der Dinge deutlich gemacht habe, die er beschrieb. Aber auch in anderen Künsten waren die Modi von Bedeutung, in der Rhetorik, in der Architektur, die zum Teil mit denselben Begriffen arbeitete, und besonders in der Musik. Hier hatte sich Poussin die Anregung für seine Argumentation geholt, denn als unmittelbare Vorlage diente ihm das musiktheoretische Werk von Gioseffo Zarlino, *Istituzioni harmoniche*, das erstmals 1553 in Venedig erschienen war.<sup>3</sup> Daraus kopierte er über weite Strecken wörtlich die einzelnen Passagen. Dies geschah aber zum Teil recht nachlässig, so ließ er Abschnitte aus und kümmerte sich nicht um einen stimmigen Anschluß.<sup>4</sup>

Nun hat gerade diese Tatsache an der Ernsthaftigkeit von Poussins theoretischen Bemühungen Zweifel aufkommen lassen. Poussin habe lediglich auf die Moduslehre zurückgegriffen, da er gegenüber seinem Auftraggeber in Argumentationsnot geraten sei,<sup>5</sup> auf jeden Fall dürfe man nicht von einer ausgearbeiteten Theorie ausgehen. Andere betonten hingegen die zentrale Bedeutung der Überlegungen für Poussins Werk und suchten darin nach Belegen.<sup>6</sup> Auch wenn der schlüssige Nachweis einer konsequenten Anwendung der Moduslehre im Œuvre Poussins nicht gelingen will, so scheinen die Überlegungen doch in einzelnen Gemälden ihren Niederschlag gefunden zu haben. So unterscheiden sich die beiden Bilder, an denen sich die Diskussion festmachte, deutlich, ihr Modus ist aber nicht eindeutig zu bestimmen. Zudem äußerte sich der Künstler an anderer Stelle zu dem Thema. So bemerkte er in einem um 1637 verfaßten Brief an seinen Malerkollegen und Freund Jacques Stella zu dem für Louis Phélipaux de la Vrillière gemalten *Camillus*, es sei in einer ernsten Manier gemalt, was dem heroischen Thema entspreche, wogegen das Sujet des für Stella angefertigten *Pan und Syrinx* lieblich sei.<sup>7</sup> Zehn Jahre später sollte er lediglich den Begriff der Manier durch denjenigen des Modus ersetzen. Ein weiteres Indiz weist darauf hin, daß Poussin sich ernsthaft mit diesen Gedanken beschäftigte. So verwies Charles Le Brun 1668 im Zusammenhang mit Poussins *Eliezer und Rebecca* auf entsprechende Überlegungen Poussins, auch André Félibien äußerte sich in einer langen Passage im Vorwort der von ihm herausgegebenen *Conférences* (1668) dazu. Beide scheinen ihre Informationen jedoch nicht aus dem Brief an Chantelou geschöpft zu haben, sondern vermutlich aus Gesprächen, die sie mit dem Künstler in Rom in den vierziger Jahren geführt hatten.<sup>8</sup> So kann wohl davon ausgegangen werden, daß sich Poussin über einen längeren Zeitraum mit der Frage der modalen Gestaltung von Gemälden beschäftigte, ohne daß diese Gedanken jedoch bereits zu einer schlüssigen, anwendbaren Theorie ausgereift gewesen wären.

Ihre Wirkung zeitigten die theoretischen Überlegungen zum Modus erst nach dem Ableben des Künstlers. In der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* wurden sie seit 1667 im Rahmen der Bemühungen um eine französische Kunsttheorie diskutiert.<sup>9</sup> Veröffentlicht wurde der Brief in seinen wesentlichen Passagen erstmals 1685 von André Félibien im vierten Band seiner *Entretiens*.<sup>10</sup> T. K.



## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Die (zweite) Serie der *Sakramente* befindet sich heute als Leihgabe des Duke of Sutherland in der National Gallery in Edinburgh, die *Auffindung des Moses* im Louvre in Paris.
- <sup>2</sup> Zum Begriff des »Modus« und zu seiner Unterscheidung vom Stilbegriff siehe Jan Bialostocki: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des »Modusbriefes« von Nicolas Poussin*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24/1961, S. 128–141; wiederabgedruckt in: ders.: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 9–35 [Neuausgabe Köln 1981].
- <sup>3</sup> Dies hat Anthony Blunt herausgefunden. Die Ergebnisse seiner Forschungen wurden veröffentlicht von Paul Alfassa: *L'origine de la lettre de Poussin sur les modes d'après un travail récent*, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1933, S. 125–143. Das Werk Zarlinos erschien in mehreren Auflagen.
- <sup>4</sup> So stiftete er bei dem phrygischen Modus durch eine verkürzte Wiedergabe der Vorlage Verwirrung; das, was bei Zarlino als unterschiedliche, einander widersprechende und sich ausschließende Interpretationen dieses Modus zweier Autoren vorgestellt wurde, erscheint bei Poussin als zwei gleichermaßen gültige Varianten; vgl. ebd., S. 135 f.
- <sup>5</sup> So besonders Denis Mahon: *Poussiana. Afterthoughts Arising from the Exhibition*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 60/1962, S. 1–138, S. 125.
- <sup>6</sup> Vgl. etwa Nicolas Poussin, Ausstellungskat. Musée du Louvre, Paris 1960, S. 260 f.; vgl., auch Wilhelm Messerer: *Die »Modi« im Werk von Poussin*, in: *Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, München u. Berlin 1972, S. 335–356; eine Zusammenfassung der Diskussion bei Jennifer Montagu: *The Theory of the Musical Modes in the Académie de Peinture et de Sculpture*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55/1992, S. 233–248, S. 234 f.
- <sup>7</sup> Vgl. André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Bd. 4, Paris 1685, S. 263 f. (Huitième entretien); auch in Nicolas Poussin: *Correspondances*, (hrsg. v. Ch. Jouanny), Paris 1911 (*Archives de l'art français*, Bd. 5), Nr. 2, S. 4.
- <sup>8</sup> Vgl. Montagu 1992, S. 236 ff.
- <sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 233 ff.
- <sup>10</sup> Vgl. Félibien 1685, S. 295–297.

## Francisco Pacheco

### *Arte de la pintura (1649)*

*Para tratar del fin de la pintura (como habemos propuesto) es necesario valernos de una división usada de los doctores, que sirve a la claridad deste intento; dicen que uno es el fin de la obra y otro el del operante. Y, siguiendo esta doctrina, digo que uno es el del pintor y otro el de la pintura. El fin del pintor, como solo artífice, será con el medio de su arte ganar hacienda, fama o crédito, hacer a otro placer o servicio, o labrar por su pasatiempo, o por otros respetos semejantes. El fin de la pintura (en comun) será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque la hace que parezca viva; de manera que la hermosura y variedad de colores y otros ornatos son cosas accesorias. De donde dixo Aristóteles que de dos pinturas, una adornada de belleza de colorido y no muy semejante, y otra formada de líneas simples, pero muy parecida a la verdad, aquélla será inferior y ésta aventajada; porque aquélla contiene los accidentes y ésta abraza el fundamento y la sustancia, que consiste en representar y exprimir, mediante el buen debuxo, con perfección lo que se quiere imitar. Pero considerando el fin del pintor como de artífice cristiano (que es con quien hablamos), pueden tener dos objetos o fines: el uno principal y el otro secundario o conseqüente. Este, menos importante, será exercitar su arte por la ganancia y opinión o por otros respetos (que ya dixé arriba), pero regulados con las debidas circunstancias de la persona lugar, tiempo y modo; de tal manera, que por ninguna parte se le pueda argüir que exercita reprehensiblemente esta facultad, ni obra contra el supremo fin. El más principal será, por medio de el estudio y fatiga desta profesión, estando en gracia, alcanzar la bienaventuranza; porque el cristiano, criado para cosas altas, no se contenta en sus operaciones con mirar tan baxamente, atendiendo sólo al premio de los hombres y comodidad temporal, antes, levantando los ojos al cielo, se propone otre fin mucho mayor y más excelente, librado en cosas eternas [...]. (I, S. 212 f.)*

*Y si del fin de la pintura (considerada sólo como arte) decíamos que es asemejarse a la cosa que pretende imitar con propiedad, ahora añadimos que, exercitándose como obra de varón cristiano, adquiere otra más noble forma, y por ella pasa al órden supremo de las virtudes. Y este privilegio nace de la grandeza de la ley de Dios: por cuyo medio todas las acciones (que por otro serían tenidas por viles) hechas con deliberación y enderezadas al fin eterno, se acrecientan y adornan de merecimientos de virtud. Y no por esto se destruye o contradice el fin de la arte sola, antes se ensalza y engrandece y recibe nueva perfección. Así que, hablando a nuestro propósito, la pintura, que tenía por fin solo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste; y demás de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor. (I, S. 214 f.)*

*Y así no es maravilla que la ley cristiana, valiéndose del mismo medio (pero con fin divino y sacrosanto) haya admitido el uso de las sagradas imágenes, para honrar al verdadero Dios en sus santos y, con este medio, estender más su infinito poder, misericordia, justicia y sabiduría, y difundir por todos los confines de la tierra la gloria y majestad de su nombre.*

*Decimos también que sirven a nosotros mismos, porque pretendiendo nuestro señor Dios ser adorado de cada uno con alma y cuerpo, ayudan las imágenes, como cosa del culto exterior, a protestar la reverencia que tenemos en nuestro afecto interior, dedicándola a Dios, como oblación y especie de sacrificio; con lo cual damos testimonio de las obligaciones que le tenemos de sujeción, obediencia y esperanza eterna; y el no medido gozo que vive en nosotros de ver a su Divina Majestad representada por la pintura, delante de nuestros ojos a todas horas, como a padre y señor nuestro.*

*1. Ayudan, otrosí, maravillosamente a la utilidad y edificación del próximo; porque si queremos mirar las tres suertes de bienes tratadas de los sabios: lo deleitoso, lo útil, lo honesto, los contienen todos universalmente; pues los conseguimos por medio de las imágenes santas. Viéndose por experiencia que cuanto a deleitar, ninguna cosa, comunmente hablando, agrada así nuestros ojos, dándoles recreación suavisima, cuanto las cosas de pintura acabadas con perfección, como se ha dicho y parece de este insigne lugar del Petrarca: »El deleite que causa una tabla bien pintada, si nos rigiéramos por razón, nos había de levantar al amor celestial, enseñándonos su origen divino. Porque ¿quién hay que apetezca el pequeño arroyo, y aborresca la fuente de donde nace?«*

*2. Cuanto a lo útil, dexando las infinitas comodidades que traen las deformidades que cubren, apacientando maravillosamente los sentidos; dexando el esplendor y belleza que recibe todo lugar de su ornamento; pues no hay ninguno, por baxo o vil que sea, que adornado dellas no quede dignamente ilustrado; y dexando aparte la conservación de la antigüedad, pues muchas cosas estarían ya olvidadas sin su representación; y dexando la utilidad universal (referida) que traen al pueblo, sirviendo de libros y, finalmente, dexando otras muchas cosas, pasaremos a los bienes honestos.*

*3. No se puede cabalmente declarar el fruto que de las imágenes se recibe: amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas; produciendo juntamente en nuestros ánimos los mayores y más eficaces efectos que se pueden sentir de alguna cosa en el mundo; representándose a nuestros ojos y, a la par, imprimiendo en nuestro corazón actos heroicos y magnánimos, ora de paciencia, ora de justicia, ora de castidad, mansedumbre, misericordia y desprecio del mundo. De tal manera que, en un instante, causa en nosotros deseo de la virtud, aborrecimiento del vicio, que son los caminos principales que conducen a la bienaventuranza.*

*Además de lo que se ha dicho, hay otro efecto derivado de las cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico; el cual, a guisa del orador, se*

*encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión. Pues para mayor claridad, segun han escrito los doctos del' arte oratoria, se ha de hacer diferencia entre el oficio y el fin de un orador. Llamo oficio todos aquellos medios que se obran para conseguir el fin; y fin, aquello que es su principal y último intento. Y así como el oficio del orador es hablar convenientemente y a propósito, así el fin será el persuadir lo que pretende. El cual fin no está en su mano, si bien lo están los medios proporcionados a este fin. Como ni el médico es poderoso a sanar el enfermo, que es el fin de la medicina, aunque lo sera para curarle científicamente; así el pintor, cuanto a la parte en que conviene con el orador, tendrá obligación a formar la pintura de suerte que consiga el fin que se pretende con las sagradas imágenes; aunque el efecto falte algunas veces. Vean los pintores deste tiempo a lo que están obligados; mas, ¿cuántos son capaces de entender estos mis documentos? ¡oh lástima sin esperanza de reparo! Este fin, si bien es uno siempre en persuadir serálo segun los varios sugetos que les vienen a las manos: a exemplo del orador que, teniendo obligación de persuadir al auditorio, y traerlo a su opinión, esta persuasión, empero, será encaminada ora a la guerra, ora a la paz, o al castigar, o al absolver, o premiar, o cosas semejantes; por lo cual el fin del pintor respeto desto podrá ser vario, según la diversidad de las cosas que representa. Mas, hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios; porque siendo las imágenes cosa tocante a la religión, y conveniendo a esta virtud que se rinda a Dios el debido culto, se sigue que el oficio de ellas sea mover los hombres a su obediencia y sujeción. Si bien pueden con ésto concurrir otros fines particulares; como son inducir los hombres a penitencia, a padecer son alegría, a la caridad, o al desprecio del mundo, o a otras virtudes, que son todos medios para unir los hombres con Dios, que es el fin altísimo que se pretende con la pintura de las sagradas imágenes, de qué, a mi ver, se ha hablado bastantemente.*

*Ahora convendrá decir algo de su fruto, y de la estima y aprecio que dellas hace la Iglesia católica: con autoridad de la Escritura, de los concilios y santos.*

*La parte no sólo propia pero más principal a que se encamina la pintura, es a mover el ánimo de quien la mira; y tanto mayor alabanza le da, cuanto más noble es el efecto. (I, S. 215 ff.)*

Francisco Pacheco: *Arte de la pintura* (hrsg. v. F. J. Sánchez Cantón), Madrid 1956, 2 Bde.



## Francisco Pacheco

### *Die Kunst der Malerei (1649)*

*Wenn wir über das Ziel der Malerei sprechen wollen (wie wir vorgeschlagen haben), ist es nötig, auf eine Unterscheidung zurückzugreifen, die von den Kirchenlehrern gemacht wurde und die der Verdeutlichung unseres Vorhabens dient: Sie sagten, ein Ziel sei das Ziel des Werkes und ein anderes das des Ausführenden. Und ich sage nun, indem ich dieser Doktrin folge, ein Ziel ist das des Malers und ein anderes das der Malerei. Das Ziel des Malers, nur als Künstler betrachtet, ist es, mit Hilfe der Kunst seinen Unterhalt zu verdienen, zu Ruhm und Ehren zu gelangen, anderen Freude zu bereiten, in jemandes Diensten zu stehen oder zu seinem eigenen Zeitvertreib oder aus anderen ähnlichen Gründen schöpferisch tätig zu sein. Das Ziel der Malerei (ganz allgemein betrachtet) ist es, einen Gegenstand darzustellen, indem sie ihn mit größtmöglicher Vollendung und Meisterschaft nachzuahmen sucht, was einige als die Seele der Malerei bezeichnet haben, weil dadurch bewirkt wird, daß der dargestellte Gegenstand lebendig erscheint; so gesehen sind die Schönheit und die Vielfalt der Farben und anderer Zierat nur nebensächliche Dinge. Deshalb sagte schon Aristoteles, daß von zwei Gemälden, von denen das eine in schönen Farben schwelgt, aber wenig Ähnlichkeit aufweist, und das andere mit einfachen Linien gemalt ist, aber der Wahrheit sehr nahe kommt, das eine minderwertig und das andere vorzüglich sei, da jenes nur Akzidentien zum Inhalt habe, während dieses das Fundament und die Substanz einschließe, die darin bestehe, das, was nachgeahmt werden soll, mittels einer guten Zeichnung vollendet darzustellen und auszudrücken. Aber wenn wir es als das eigentliche Ziel eines Malers betrachten, ein christlicher Künstler zu sein (und von diesem sprechen wir hier), so muß er stets zwei Ziele oder Absichten verfolgen: Das eine ist sein hauptsächliches Ziel, das andere ein zweitrangiges oder sich daraus ergebendes Ziel. Dieses weniger wichtige Ziel ist es, seine Kunst auszuüben, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen oder zu Ruhm zu gelangen oder aus anderen Gründen (die ich schon weiter oben anführte), aber immer kontrolliert durch die gebührenden Umstände der Person, des Ortes, der Zeit und der Lebensart, so daß man ihm von keiner Seite vorwerfen kann, er übe seine Kunst in verwerflicher Weise aus oder verstoße gegen das höchste Ziel. Sein hauptsächliches Ziel aber ist es, durch das Studium und die Mühen dieses Berufes, im Stande der Gnade, die ewige Seligkeit zu erlangen; denn ein Christ, geschaffen um Hohes zu vollbringen, wird sich bei seinem Tun nicht damit zufrieden geben, nur auf die niederen Dinge zu schauen und nur dem Ruhme des Menschen und dem irdischen Glück zu dienen, sondern er wird, die Augen gen Himmel gerichtet, ein viel höheres und erhabeneres Ziel verfolgen, das in den ewigen Dingen begründet ist [...].*

*Und wenn wir sagten, daß es das Ziel der Malerei (nur als Kunst betrachtet) sei, dem*



*Gegenstand, den sie mit Meisterschaft nachzuahmen sucht, ähnlich zu sein, fügen wir nun hinzu, daß sie, wenn sie das Werk eines christlichen Künstlers ist, eine andere, edlere Gestalt annimmt, durch die sie zur höchsten Rangstufe der Tugenden aufsteigt. Dieses Privileg erwächst aus der Erhabenheit der Göttlichen Gesetze: Durch sie werden alle Handlungen (die sonst als niedrig erachtet würden), wenn sie mit Überlegung ausgeführt und auf das ewige Ziel gerichtet sind, erhöht und mit den Verdiensten der Tugend geziert. Dadurch wird das Ziel der Kunst als solcher weder zerstört noch in Frage gestellt, es gewinnt vielmehr an Wertschätzung und Größe und erhält eine neue Vollkommenheit. So bekommt also, in unserem Sinne gesprochen, die Malerei, die allein das Ziel hatte, dem Nachgeahmten ähnlich zu sein, nunmehr, als ein Akt der Tugend, ein neues und prächtiges Gewand; denn neben der Ähnlichkeit verfolgt sie jetzt ein höheres Ziel, indem sie den Blick auf den ewigen Ruhm richtet; und indem sie versucht, die Menschen von ihren Lastern abzubringen, führt sie sie zur wahren Anbetung Gottes des Allmächtigen Vaters hin.*

*Und so nimmt es nicht wunder, daß die christlichen Gesetze, die sich desselben Mittels (aber mit einem göttlichen und heiligen Ziel) bedienen, den Gebrauch von religiösen Bildern zugelassen haben, um den wahren Gott in seinen Heiligen zu ehren und dadurch seine unendliche Macht, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit und Weisheit zu verkünden und über alle Grenzen der Erde hinweg den Ruhm und die Majestät seines Namens zu verbreiten.*

*Wir sagten ebenfalls, daß sie auch für uns selbst von Nutzen sind, weil, da Gott der Herr von uns allen mit Körper und Seele angebetet werden will, sie uns als Gegenstände der äußeren Verehrung helfen, ihm die Ehrerbietung zu erweisen, die wir in unserem Inneren hegen, und sie ihm als eine Spende, als eine Art Opfergabe darzubringen und damit ein Zeugnis abzulegen für unsere Verpflichtung ihm gegenüber zur Unterwerfung, zum Gehorsam und zur ewigen Hoffnung. Und nicht zuletzt die unendliche Freude, die in uns ist, Gott in seiner Majestät auf einem Gemälde dargestellt zu sehen und ihn allezeit vor Augen zu haben als unseren Vater und unseren Herrn.*

*1. Sie tragen ferner in wunderbarer Weise zum Nutzen und zur Erbauung unseres Nächsten bei, denn wenn wir auf die drei Güter schauen wollen, die von den Weisen das Ergötzliche, das Nützliche, und das Wahre genannt worden sind, so sind sie in ihnen allumfassend enthalten; wir erlangen sie also über die christlichen Bilder. Was das Ergötzliche betrifft, so wissen wir aus Erfahrung, daß kein Ding, ganz allgemein gesprochen, unsere Augen so sehr erfreut, ihnen süßeste Zerstreuung gewährt, wie die Dinge der Malerei, die mit Vollendung gemalt worden sind, so wie es auch schon bei Petrarca in seiner berühmten Stelle geschrieben steht: »Das Ergötzen, das ein gut gemaltes Bild in uns bewirkt, wird uns, wenn wir uns von der Vernunft leiten lassen, zur himmlischen Liebe hinführen, weil es uns seinen göttlichen*

Ursprung aufzeigt. Denn wer könnte sich an einem Bächlein erfreuen und gleichzeitig die Quelle verabscheuen, aus der es entspringt?«

2. Was das Nützliche angeht, so lassen wir die unzähligen Annehmlichkeiten beiseite, die sie bringen, die Verformungen, die sie überdecken und somit die Sinne in wunderbarer Weise erfreuen; lassen wir den Glanz und die Schönheit beiseite, die jeder Ort durch ihren Schmuck erhält, denn es gibt keinen Ort, so niedrig und elend er auch sein mag, der durch sie nicht eine würdevolle Ausstattung erhielte; lassen wir die Bewahrung des Altertums beiseite, denn viele Dinge wären, hätte man sie nicht abgebildet, längst vergessen; lassen wir die universelle Nützlichkeit für das Volk beiseite, dem sie als Bücher dienen; lassen wir alle die anderen Dinge beiseite, um uns endlich den wahren Gütern zuzuwenden.

3. Es ist müßig, all den Gewinn, den uns die Bilder bringen, aufzuzählen: Sie schärfen unseren Verstand, sie stärken unseren Willen, sie frisken unser Gedächtnis für die göttlichen Dinge auf; sie bewirken, alles in allem, in unseren Seelen die edelsten und stärksten Gefühle, die man für die Dinge dieser Welt haben kann, indem sie uns die heldenhaften und großmütigen Taten, sei es der Geduld, sei es der Keuschheit, der Sanftmut, der Barmherzigkeit, der Verachtung der Welt vor Augen führen und sie gleichzeitig in unsere Herzen einprägen, so daß sie in uns, in einem einzigen Augenblick, den Wunsch nach Tugend und den Wunsch nach Verabscheuung des Lasters entstehen lassen, den beiden wichtigen Wegen, um die ewige Seligkeit zu erlangen. Außer dem bereits Gesagten gibt es eine weitere Wirkung, die von den christlichen Gemälden ausgeht, eine Wirkung, die von äußerster Wichtigkeit ist und mit dem Ziel des katholischen Malers zu tun hat, der sich wie ein Prediger auf den Weg macht, um das Volk zu überzeugen und es, mittels der Malerei, dahin zu bringen, sich einer Sache zuzuwenden, die der Religion dienlich ist. Dabei muß, um der größeren Klarheit willen, zwischen dem Handwerk und dem Ziel eines Redners unterschieden werden, so wie es auch die Gelehrten der Rhetorik beschrieben haben. Ich nenne Handwerk alle jenen Mittel, die ein Redner benützt, um das Ziel zu erreichen, und das Ziel, was seine hauptsächliche und letzte Absicht ist. Und so wie es das Handwerk des Redners ist, wirkungsvoll und im Sinne der Sache zu sprechen, so ist es sein Ziel, seine Zuhörer von dem, was er anstrebt, zu überzeugen. Ob er dieses Ziel erreicht, liegt nicht in seiner Hand, wohl aber besitzt er die Mittel, die dazu dienen, dieses Ziel zu erreichen. So wie ein Arzt nicht die Macht besitzt, einen Kranken zu heilen, was ja das eigentliche Ziel der Medizin ist, aber trotzdem fähig ist, ihn wissenschaftlich zu behandeln, so hat ein Maler, was den Bereich angeht, den er mit einem Redner gemein hat, die Verpflichtung, die Malerei so zu gestalten, daß er das Ziel erreicht, das mit den christlichen Bildern angestrebt wird, selbst wenn die gewünschte Wirkung manchmal ausbleiben sollte. Ach, könnten doch die Maler unserer heutigen Zeit erkennen, wozu sie verpflichtet sind! Aber wieviele unter ihnen sind überhaupt fähig, diese meine Ausführung zu verstehen? Oh, was für ein jammervoller Zustand,

*ohne die geringste Hoffnung auf Besserung! Dieses Ziel, wenngleich es immer darin besteht zu überzeugen, wird jedoch von den Themen abhängen, die sie zu bearbeiten haben: So wie ein Redner die Verpflichtung hat, die Zuhörer zu überzeugen und sie zu seiner Meinung hinzuführen, einmal für den Krieg eintreten wird, ein andermal für den Frieden oder die Strafe oder die Begnadigung oder die Belohnung oder Ähnliches, so kann auch das Ziel des Malers unterschiedlich sein und von der Verschiedenartigkeit der Dinge abhängen, die er darstellt. Aber wenn wir von den christlichen Bildern sprechen, muß es, nach meiner Auffassung, immer das Wichtigste sein, die Menschen zur Frömmigkeit zu überzeugen und sie zu Gott hinzuführen; denn, da die Bilder die Religion zum Thema haben und da die Aufgabe dieser Tugend darin besteht, Gott die ihm gemäße Verehrung zuteil werden zu lassen, muß die Aufgabe der Bilder darin bestehen, die Menschen zum Gehorsam und zur Unterwerfung zu bewegen. Dennoch können damit auch andere Ziele einhergehen, wie zum Beispiel, die Menschen zur Buße zu bewegen, zum freudigen Erleiden, zur Wohltätigkeit, zur Verachtung der irdischen Dinge oder zu anderen Tugenden, die alle Mittel sind, um die Menschen mit Gott zu vereinen, dem höchsten Ziel, das mit der Malerei der religiösen Bilder erreicht werden soll und wozu, wie ich denke, nun genug gesagt worden ist.*

*Jetzt ist es an der Zeit, etwas über den Gewinn zu sagen, den die katholische Kirche aus den religiösen Bildern zieht, und über die Wertschätzung und Hochachtung, die sie ihnen, gestützt auf die Autorität der Heiligen Schrift, der Konzile und der Heiligen, bekundet.*

*Die eigentliche und zugleich wichtigste Rolle der Malerei ist, die Seele desjenigen, der sie betrachtet, zu bewegen, und umso größeres Lob gebührt ihr, je edler die Wirkung ist.*

[Übersetzung von Jutta Seeger]

## **Kommentar**

Der in Sevilla tätige spanische Maler Francisco Pacheco (1564–1654) war von seinem Onkel in einen Kreis von Dichtern und Schriftstellern eingeführt worden. Später übernahm Pacheco die Leitung dieser Gemeinschaft, die man fälschlich als eine Akademie bezeichnet hat. Die gelehrten Gespräche förderten seine theoretischen Interessen, die sich in dem bedeutendsten Kunsttraktat Spaniens, *Arte de la pintura*, niederschlugen, der 1649 in Sevilla erstmals veröffentlicht wurde.<sup>1</sup> Dieses umfangreiche Werk bezeugt Pachecos genaue Kenntnis der antiken Schriftsteller, vor allem aber der Kunstdliteratur Italiens, an die er sich oft eng anlehnte. Im Zentrum seiner Kunstauffassung steht die religiöse Malerei als die höchste Aufgabe des Künstlers. Pacheco folgte den Traktaten der gegenreformatorischen Autoren und vertrat die Position von Paleotti und anderen nachtridentinischen Autoren.<sup>2</sup>

In seinem Traktat wird jedoch mit noch größerer Schärfe die Auffassung vertreten, daß der Künstler ganz in den Dienst der Kirche zu treten habe. Nur die christliche Malerei erhebe sich über die reine Naturnachahmung, denn sie habe ein höheres Ziel. Sie sei ein Akt der Tugend, da sie die Menschen vom Laster abhalten und zur wahren Verehrung Gottes leiten könne. Pacheco greift die schon bei Aristoteles als Ziele der Kunst genannten Begriffe *deleitoso*, *útil* und *honesto* auf und führt aus, daß sie alle in christlichen Bildern enthalten seien und dort in ihrer Wirkung noch übertroffen würden. Selbst malerische Ungeschicklichkeiten würden bei religiösen Darstellungen die nützliche Wirkung auf die Sinne nicht beeinträchtigen. Der Maler müsse die Lehre des Christentums in seinen Werken unmittelbar und für jeden verständlich zum Ausdruck bringen. Gerade denen, die keine Bücher lesen könnten, sollten die Bilder als lebhafte Beispiele vorbildlichen christlichen Verhaltens vor Augen stehen.

Der, wie Pacheco sagt, katholische Maler soll die Rolle eines Predigers übernehmen, der mit Hilfe der Kunst das Volk zum Christentum bekehrt. Dieses Ziel kann er nur erreichen, wenn er sich der Mittel der Rhetorik bedient. Auch in diesem Punkt erweist der Autor seine Kenntnis der italienischen Kunstliteratur des Cinquecento. Ausführlich stellte Pacheco dar, daß der Künstler die einfache Lesbarkeit seiner Werke durch die richtige Wahl des Themas und einen konzentrierten Bildaufbau zu gewährleisten habe. Der Betrachter könne nur so von der Wahrheit der dargestellten Szene überzeugt werden.

In Pachecos Traktat finden sich ausführliche und ganz konkrete Empfehlungen einer katholischen christlichen Ikonographie, wobei die besonders in Spanien verehrte *Immaculata* hervorgehoben wird. Pachecos Traktat konnte für die spanischen Maler in solchen Passagen geradezu als thematischer Bildvorwurf genutzt werden.

Von anderen Bildgattungen ist bei Pacheco nur wenig die Rede. Sein Traktat entsprach der strengen spanischen Gegenreformation, und es ist daher nicht erstaunlich, daß der Maler und Theoretiker für die Inquisition in Sevilla das Amt eines Inspektors bei der Überwachung der Künste ausübte. Dem Historienbild wurde in Pachecos Kunsttraktat, der oft den Eindruck einer lehrhaften Anweisung vermittelt, eine entscheidende religiöse, ja, durch die enge Bindung von Staat und Kirche, politische und gesellschaftliche Aufgabe zugewiesen. Neben dieser Funktion der Malerei wurde den Künstlern nur wenig Freiraum für andere Bildgattungen gelassen.

B. G.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Julius Schlosser: *La letteratura artistica*, Florenz u. Wien 1964, S. 505, S. 619, S. 640 u. S. 643; eine englische Übersetzung dieser Textstelle findet sich in: Robert Enggass u. Jonathan Brown (Hrsg.): *Italian and Spanish Art 1600–1750. Sources and Documents*, Evanston 1970, S. 180 ff.
- <sup>2</sup> Zu Pachecos *Arte de la pintura* vgl. auch Karin Hellwig: *Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Spanien im 17. Jahrhundert*, Phil. Diss., Freie Universität Berlin 1995, S. 180 ff. (mit weiterführender Literatur).



## André Félibien

### *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1668)*

*La representation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes, ou en mêlant des couleurs est considerée comme un travail mécanique; c'est pourquoi comme dans cet Art il y a differens Ouvriers qui s'appliquent à differens sujets; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles & les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas & de plus commun, & s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des païsages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que des choses mortes & sans mouvement; & comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paroître comme vivante la figure d'un homme, & de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point; néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la representation de plusieurs ensemble; il faut traiter l'histoire & la fable; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poëtes; & montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & les mysteres les plus relevez. L'on appelle un grand Peintre celui qui s'acquitte bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse & la grandeur de cet Art. (S. 309 ff.)*

*Ce qu'on appelle dans un Tableau, l'Histoire ou la Fable, est une imitation de quelque action qui s'est passée, ou qui a pû se passer entre plusieurs personnes; mais il faut prendre garde que dans un Tableau il n'y peut avoir qu'un seul sujet; & bien qu'il soit rempli d'un grand nombre de figures, il faut que toutes aient rapport à la principale, ainsi qu'on fait voir dans la sixième Conference sur le Tableau de la Mêne.*

*Cependant comme dans les pieces de théâtre la fable n'est pas dans sa perfection, si elle n'a un commencement, un milieu, & une fin pour faire comprendre tout le sujet de la piece; l'on peut aussi dans de grands Ouvrages de Peinture pour instruire mieux ceux qui le verront, en disposer les figures & toute l'ordonnance, de telle sorte qu'on puisse juger de ce qui aura même précédé l'action que l'on represente; c'est ce que Mr. Poussin a fait dans son Tableau de la Mêne, où l'on voit des marques de la faim que le peuple Juif avoit soufferte avant qu'il eut reçu ce secours du Ciel. (S. 312 f.)*

*Ce qui est le plus important à la perfection de la Fable ou de l'Histoire, sont les diverses expressions de joye ou de douleur, & toutes les autres passions convenables*



aux personnes qu'on figure, & c'est ce qui rend si admirable ce beau Tableau de Raphaël dont il est parlé dans la quatrième Conference. A quoi l'on peut encore ajoûter la variété des airs de tête & des attitudes. Car ce sont toutes ces belles parties qui touchent davantage ceux qui considerent un Tableau, & qui en les portant avec plaisir dans une parfaite connoissance du sujet que l'on traite, les font entrer dans les mêmes sentimens de joye ou d'admiration que souffrent les personnes qui sont représentées. C'est ce que l'on a montré dans la sixième Conference, où l'on fait voir qu'il y a dans le Tableau de Mr. Poussin des groupes qui servent à l'instruction de l'histoire, & à faire connoître dans les Israélites le changement de leur fortune lors que de la misere ils passent à un meilleur état.

Ce n'est pas encore assez pour la perfection d'un ouvrage, il faut qu'il y ait des marques particulieres qui fassent connoître les principales figures & les plus singulieres actions comme dans ce Tableau de la Mâne, on discerne Moyse entre tous les autres, tant par le lieu où il est placé, par sa mine, par les vêtemens, & par un air qui donne une idée de ce qu'on en a ouï dire, que par les actions de ceux qui sont autour de lui. [...] Il faut donc que les expressions des figures particulieres qui ne sont que pour accompagner la principale soient simples, naturelles, judicieuses, & qui aient un rapport honnête à la figure qui sert comme de corps à l'ouvrage dont les autres sont comme les membres. (S. 315 ff.)

Il [Charles le Brun] montra d'abord que Monsieur Poussin a rendu toutes ses figures si propres à son sujet, qu'il n'y en a pas une dont l'action n'ait rapport à l'état où étoit alors le peuple Juif, qui au milieu du Desert se trouvoit dans une extrême nécessité, & dans une langueur épouvantable, mais qui dans ce moment se vit soulagé par le secours du Ciel, de sorte que les uns semblent souffrir sans connoître encore l'assistance qui leur est envoyée; & les autres qui sont les premieres à en ressentir les effets sont dans des actions differentes. [...]

Comme ce grand Peintre ne dispoisoit pas ses figures pour remplir seulement l'espace de son Tableau, mais qu'il faisoit si bien qu'elles sembloient toutes se mouvoir, soit par des actions du corps, soit par des mouvemens de l'ame. [...] Outre toutes ces belles expressions, il fit considerer encore comment Mr Poussin a bien vêtu ses figures; & c'est en quoi l'on peut dire qu'il a toujours excellé. Les habits qu'il leur donne sont des habits effectifs, & qui les couvrent entierement; ne faisant pas comme d'autres Peintres qui les jettent au hazard, ou qui ne cachent le corps qu'avec des lambeaux qui n'ont aucune forme de vêtement. Dans les Tableaux de ce grand Maître, il n'en est pas de même; comme il n'y a point de figure qui n'ait un corps sous ses habits, il n'y a point aussi d'habits qui ne soit propre à ce corps, & qui ne le couvre bien. Mais il y a encore cela de plus, qu'il ne fait pas seulement des habits pour cacher la nudité, & n'en prend pas de toutes sortes de modes & de tout Païs; il a trop de soin de la bien-séance, & sçait de quelle sorte il faut garder cette partie du Costume, non moins nécessaire dans les Tableaux d'Histoires que dans les Poèmes. [...]

Il y eut quelqu'un qui dit, qu'il y avoit dans ce Tableau tant de choses dignes d'être

*admirées, & qui le rendoient recommandable, qu'on ne pouvoit lui faire aucun tort quelque chose qu'on cherchât à y reprendre. Qu'aussi on ne devoit pas croire que ce fût pour en diminuer l'estime, s'il s'avançoit de dire, qu'il lui sembloit que Monsieur Poussin ayant été si exact à ne vouloir rien omettre de toutes les circonstances nécessaires dans la composition d'une Histoire; il n'a pas néanmoins fait dans ce Tableau une Image assez ressemblante à ce qui se passa au Desert, lorsque Dieu y fit tomber la Mane; puisqu'il l'a représentée comme si c'eut été de jour & à la vûe des Israélites, ce qui est contre le texte de l'Ecriture, qui porte, qu'ils la trouvoient le matin répandue aux environs du camp comme une rosée qu'ils alloient ramasser. De plus, qu'il trouvoit que cette grande nécessité & cette extrême misere qu'il a marquée par cette femme qui est contrainte de tetter sa propre fille, ne convient pas au tems de l'action qu'il figure, puisque quand la Mane tomba dans le Desert, le peuple avoit déjà été secouru par les cailles, qui avoient été suffisantes pour apaiser la plus grande famine, & pour les tirer d'une nécessité aussi pressante qu'est celle que le Peintre fait voir. [...]*

*A cela Monsieur le Brun repartit qu'il n'en est pas de la Peinture comme de l'Histoire. Qu'un Historien se fait entendre par un arrangement de paroles, & une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire, & represente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le Peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là; il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidens qui aient précédé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verroient son Ouvrage ne seroient pas mieux instruits, que si cet Historien au lieu de raconter tout le sujet de son Histoire se contentoit d'en dire seulement la fin. [...]*

*Quelqu'un ajoûta à ce que Monsieur le Brun venoit de dire, que si par les regles du Théâtre il est permis aux Poètes de joindre ensemble plusieurs événemens arrivez en divers tems pour en faire une seule action, pourvû qu'il n'y ait rien qui se contrarie, & que la vrai-semblance y soit exactement observée. Il est encore bien plus juste que les Peintres prennent cette licence, puisque sans cela leurs Ouvrages demeureroient privez de ce qui en rend la composition plus admirable, & fait connoître davantage la beauté du génie de leur Auteur. Que dans cette rencontre l'on ne pouvoit pas accuser Monsieur Poussin d'avoir mis dans son Tableau aucune chose qui empêche l'unité d'action, & qui ne soit vrai-semblable, n'y ayant rien qui ne concoure à représenter un même sujet. Quoiqu'il n'ait pas entierement suivi le texte de l'Ecriture Sainte, l'on ne peut pas dire pour cela qu'il se soit trop éloigné de la verité de l'Histoire. (S. 412 ff.)*

André Félibien: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, in: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Farnborough 1967 (Nachdruck der Ausgabe Trévoux 1725), Bd. V, S. 290-466.

**André Félibien**

***Die Zusammenkünfte der Königlichen Akademie der Malerei  
und Bildhauerei (1668)***

*Die Wiedergabe eines Körpers, die durch einfache Linienführung oder durch Farbmischung erfolgt, wird als mechanischer Vorgang begriffen; und da es in dieser Kunst unterschiedliche Handwerker gibt, die für verschiedene Themen zuständig sind, so ist es verständlich, daß sie, je mehr sie sich mit den schwierigsten und edelsten Dingen beschäftigen, aus dem Niedrigsten und Gewöhnlichsten heraustreten und sich durch eine hervorragendere Arbeit gleichsam in den Adelsstand erheben. So steht der, der vollkommene Landschaften schafft, höher als ein anderer, der nur auf Früchte, Blumen oder Muscheln spezialisiert ist. Derjenige, der lebende Tiere malt, ist schätzenswerter als die, die nur Dinge ohne Leben und Bewegung darstellen; und da die menschliche Figur das vollkommenste Werk Gottes auf Erden ist, ist es auch sicher, daß der, der als Nachahmer Gottes menschliche Figuren malt, die anderen weit überragt. Aber obwohl es nicht leicht ist, die Figur eines Menschen lebendig erscheinen zu lassen und den Anschein von Bewegung zu vermitteln, wo es keine gibt, ist ein Maler, der nur Porträts malt, noch nicht zu höchster Perfektion in der Kunst gelangt und kann nicht die Ehre beanspruchen, die man den Gelehrteren erweist. Dazu muß man nicht nur eine einzige Figur, sondern mehrere zusammen darstellen; man muß die Geschichte und die Fabel behandeln; man muß, wie die Historiker, große Taten oder, wie die Dichter, gefällige Themen wiedergeben; und, noch höher hinaufstrebend, muß man durch allegorische Kompositionen die Tugenden der großen Menschen und die erhabensten Geheimnisse unter dem Schleier der Fabel zu verhüllen wissen. Man nennt den einen großen Maler, der derartige Aufgaben gut bewältigt. Genau darin besteht die Kraft, der Edelmut und die Größe dieser Kunst.*

*Was man in einem Bild die Geschichte oder die Fabel nennt, ist die Nachahmung einer Handlung, die sich zwischen mehreren Personen ereignet hat oder die sich ereignen könnte; man muß aber darauf achten, daß es in einem Bild nur ein einziges Thema geben kann; und obwohl es mit einer großen Anzahl von Figuren bedeckt ist, müssen alle einen Bezug zu der Hauptfigur haben, wie in der sechsten Zusammenkunft über das Bild der Mannaese dargelegt wird.*

*Trotzdem ist die Fabel etwa eines Theaterstücks nicht vollkommen, wenn sie keinen Anfang, keine Mitte und kein Ende hat, um das ganze Thema des Stücks begreiflich zu machen; in großen Gemälden kann man – zur besseren Veranschaulichung für die Betrachter – die Figuren und die ganze Anordnung auch so verteilen, daß es möglich wird, sich das vorzustellen, was der dargestellten Handlung vorausgegangen sein muß; genau das hat Herr Poussin in seinem Bild der Mannaese getan, auf*

*dem man die Spuren des Hungers sieht, den das jüdische Volk gelitten hat, bevor es die Hilfe vom Himmel erfuhr.*

*Was zur Vervollkommenheit der Fabel oder der Geschichte am wichtigsten ist, sind die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten von Freude oder Schmerz und aller anderen, den dargestellten Personen angemessenen Leidenschaften, und genau das ist so bewundernswert an diesem schönen Bild Raffaels, von dem in der vierten Zusammenkunft die Rede ist. Hier ist desweiteren die Verschiedenartigkeit des Gesichtsausdrucks und des Verhaltens zu erwähnen. Denn gerade diese schönen Bildteile rühren die Betrachter und versetzen sie in dieselben Gefühle von Freude oder Bewunderung, von denen die dargestellten Personen selbst durchdrungen sind, indem sie sie über das Vergnügen zur vollkommenen Kenntnis des betreffenden Themas führen. Das ist Gegenstand des sechsten Gesprächs, in dem dargelegt wird, daß es auf Poussins Bild Gruppen gibt, die Kenntnis über die Geschichte vermitteln und über die man vom Wechsel im Schicksal der Israeliten erfährt, der sie aus dem Elend in eine bessere Lage führt.*

*Das reicht noch nicht zur Vollkommenheit eines Werkes, müssen doch zugleich besondere Hinweise vorhanden sein, anhand derer man die Hauptfiguren und jede noch so eigentümliche Handlung erkennt, wie in dem Bild der Mannalese, wo man Moses von allen anderen durch den Ort unterscheidet, an dem er sich befindet, durch seinen Gesichtsausdruck, durch seine Kleider und durch eine äußere Erscheinung, die in der Vorstellung dem entspricht, was man über sie gehört hat, aber auch durch das Verhalten derer, die ihn umgeben. [...] Der Ausdruck der einzelnen Figuren, von denen die Hauptfigur nur begleitet wird, muß demnach einfach, natürlich und sinnvoll sein; alle Figuren sollen in einem überzeugenden Zusammenhang mit der Figur stehen, die im Bild als Körper dient, zu dem sich die anderen wie Glieder fügen.*

*Er [Charles Le Brun] legte zunächst dar, daß Herr Poussin bei der Wiedergabe aller seiner Figuren dem Thema so gut gerecht geworden sei, daß nicht eine unter ihnen sei, deren Handlungsweise keinen Bezug zu der damaligen Lage des jüdischen Volkes hätte, das sich mitten in der Wüste in äußerster Notlage und entsetzlicher Erschöpfung befindet, dem aber in jenem Moment durch die Rettung des Himmels geholfen wird, so daß die einen noch zu leiden scheinen, ohne bereits von der Hilfe zu wissen, die ihnen gesandt wird, während die übrigen, die als erste ihre Wirkung spüren, sich anders verhalten. [...]*

*Er zeigte, wie dieser große Künstler seine Figuren nicht einfach angeordnet habe, um seine Bildfläche zu füllen, sondern so geschickt vorgegangen sei, daß sie sich alle zu bewegen scheinen, sei es durch körperliches Verhalten, sei es durch seelische Regungen. [...] Neben seinen Erläuterungen zu all diesen schönen Ausdrucksformen wies er noch darauf hin, wie gut Herr Poussin seine Figuren bekleidet habe; und daß man sagen könne, er hätte gerade darin immer besonders gegläntzt. Die*



*Gewänder, die er ihnen gegeben habe, seien tatsächliche Kleidungsstücke, die sie vollständig bedecken; er arbeite nicht wie andere Maler, die sie flüchtig entwerfen, oder die den Körper nur in Fetzen hüllen, die in der Form nicht das geringste mit einem Kleidungsstück zu tun haben. Mit den Bildern dieses großen Meisters verhalte es sich ganz anders; da es keine Figur gäbe, die nicht einen Körper unter ihrer Kleidung hätte, gäbe es auch kein Kleidungsstück, das nicht zu diesem Körper gehörte und ihn nicht gut bedeckte. Darüber hinaus erfülle die Kleidung bei ihm aber nicht nur die Funktion, die Nacktheit zu verbergen, auch vermische er nicht alle Arten von Moden des ganzen Landes; dafür Sorge er sich zu sehr um die Schicklichkeit, und er wisse, auf welche Weise man diesen Teil des Angemessenen hüten müsse, der in Historienbildern nicht weniger notwendig sei als in Gedichten. [...]*

*Ein anderer äußerte, daß in diesem Bild so viel Bewunderungswürdiges und Empfehlenswertes sei, daß man ihm nicht schaden könne, auf welche Weise auch immer man es zu tadeln versuche. Auch solle man nicht etwa glauben, daß es ihm darum zu tun sei, dessen Wertschätzung zu verringern, wenn er vorbringe, daß es ihm scheine, Herr Poussin hätte deshalb alles so sorgfältig angelegt, um nichts von all den notwendigen Umständen in der Komposition einer Historie auszulassen; er habe dennoch in seinem Gemälde kein Bild geschaffen, das dem ausreichend ähnele, was sich in der Wüste ereignet habe, als Gott dort Manna habe regnen lassen; denn er habe es so dargestellt, als ob es bei Tag und vor den Augen der Israeliten geschehen sei, was gegen den Text der Heiligen Schrift verstoße, der überliefere, daß sie es am Morgen, als sie es einsammeln gingen, rings um ihr Lager herum wie den Tau ausgebreitet gefunden hätten. Außerdem sei er der Meinung, daß diese große Notlage und dieses äußerste Elend, das er durch die Frau angedeutet habe, die gezwungen sei, an der Brust ihrer eigenen Tochter zu trinken, nicht zu der Zeit der veranschaulichten Handlung passe, da dem Volk, als das Manna in die Wüste gefallen, schon durch Wachteln geholfen worden sei, die ausgereicht hätten, um den größten Hunger zu stillen und sie aus einer so dringlichen Notlage zu befreien, wie sie der Maler vor Augen führe. [...]*

*Dem entgegnete Herr Le Brun, mit der Malerei verhalte es sich nicht wie mit der Geschichte. Ein Historiker äußere sich durch die Zusammenstellung von Worten und durch eine Folge von Reden, die das Bild der Dinge so forme, wie er es vermitteln wolle, und die nach und nach die ihm wohlgefällige Handlung wiedergebe. Für den Maler hingegen, der nur einen Moment zur Verfügung habe, in dem er die darzustellende Sache fassen müsse; um zu zeigen, was sich in diesem Moment ereignet habe, sei es manchmal notwendig, daß er viele vorausgegangene Vorgänge zusammenfüge, um so das vorgestellte Thema begreiflich zu machen, denn sonst erführen die Betrachter nicht mehr aus seinem Werk, als wenn der Historiker, anstatt das ganze Thema seiner Handlung zu erzählen, sich allein mit dem Ende begnügte. [...] Jemand fügte den Ausführungen von Herrn Le Brun hinzu, daß es schließlich auch*



den Dichtern nach den Regeln des Theaters erlaubt sei, mehrere Ereignisse zusammenzufügen, die zu verschiedenen Zeiten geschehen seien, um daraus eine einzige Handlung zu machen, vorausgesetzt, daß sich nichts widerspreche, und daß die Wahrscheinlichkeit genau befolgt werde. Um so berechtigter sei es, wenn die Maler diese Freiheit für sich in Anspruch nähmen, da ihre Werke sonst dessen beraubt wären, was ihre Komposition bewundernswerter erscheinen und zudem die Schönheit des Genies ihres Urhebers erkennen lasse. Bei diesem Zusammentreffen könne man Herrn Poussin nicht den Vorwurf machen, etwas in sein Bild eingebracht zu haben, das die Einheit der Handlung verhindere, und das als unwahrscheinlich erscheine; es gebe dort nichts, das nicht dazu beitrage, ein einziges Thema darzustellen. Obwohl er nicht ganz dem Text der Heiligen Schrift gefolgt sei, könne man doch nicht sagen, er habe sich zu sehr von der Wahrheit der Geschichte entfernt.  
[Übersetzung von Tanja Baensch]

## Kommentar

André Félibien (1619–1695) war seit 1666 Historiograph der *Bâtiments du Roi* Ludwigs XIV.<sup>1</sup> Neben seinem Hauptwerk, den *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, die 1666 bis 1688 erschienen, verfaßte Félibien zahlreiche Werke zur Architektur und zur Kunstgeschichte, so vor allem die Niederschrift der 1667 an der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* abgehaltenen *Conférences*, des wohl bedeutendsten Quellentextes zur französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts.

Den erstmals 1668 veröffentlichten *Conférences* ist ein Vorwort vorangestellt, in dem Félibien die theoretischen Ergebnisse der sieben akademischen Sitzungen zusammenfaßt und kommentierte. Ziel dieser öffentlichen Versammlungen war es, durch die Analyse von Kunstwerken großer Meister Regeln für die Ausübung von Kunst aufzustellen. Mit der Absicht, den Wissenschaftscharakter der Kunst hervorzuheben, wurde an das Bestreben einer Nobilitierung der Künste angeknüpft, das bereits 1648 zur Gründung der Akademie geführt hatte.<sup>2</sup> Zur Abgrenzung der Malerei von den »mechanischen« Künsten, dem zunftgebundenen Handwerk, beschreibt Félibien den Entstehungsprozeß eines Kunstwerks als einen Vorgang, bei dem Theorie und Praxis streng getrennt seien, und betont immer wieder die Bedeutung von Komposition und Ideenfindung. Der Künstler solle, so Félibien, sein Werk nach den Regeln der Akademie im Geiste konzipieren. Zu dieser Fähigkeit verhilft ihm sein »Genie«, das im Künstler von Natur her angelegt sei.<sup>3</sup> Der praktische Anteil am künstlerischen Prozeß dient allein der Ausführung des zuvor im Geiste konzipierten Werks und umfaßt die konkrete Anordnung der Bildelemente auf der Leinwand, die Zeichnung sowie die Farbgebung.

Schon die Auswahl der in den *Conférences* besprochenen Werke zeigt, daß das

vornehmliche Interesse der gelehrten Akademiemitglieder der Historienmalerei galt.<sup>4</sup> Ihr hoher Stellenwert kommt überdies in der von Félibien erstmals ausdrücklich festgeschriebenen Gattungshierarchie der Malerei zum Ausdruck, die aus der Rangordnung der Bildgegenstände resultiert. Da der Historienmaler die schwierigsten und würdevollsten Themen verbildlicht, muß er gelehrter sein als alle anderen Maler. Unumgänglich ist für Félibien daher das Studium literarischer Vorlagen. Indem sie große und gefällige Handlungen zum Thema hat und die Tugenden großer Menschen in ihren Kompositionen darstellt, steht die Historienmalerei an oberster Stelle in der Rangfolge der klassischen Bildaufgaben.<sup>5</sup> Félibien unterscheidet zwischen geschichtlichen, mythologischen und allegorischen Darstellungen und weist dem Bildtypus der Allegorie den höchsten Rang an, so daß auch innerhalb der Gattung der Historienmalerei eine hierarchische Struktur angedeutet wird.

Weil die menschliche Gestalt das vollkommenste Werk Gottes auf Erden sei, folgt das Porträt, als die Darstellung der unbewegten Einzelfigur, auf zweiter Rangstufe in der Hierarchie der Bildgegenstände. Die Landschaftsmalerei wiederum, so Félibien, stehe über der Stillebenmalerei, da sie lebendige Gegenstände abbilde. Bezeichnenderweise ignoriert Félibien das Genre als Bildaufgabe im Gattungsgefüge vollständig und weist auf diese Gattung lediglich in Form einer kritischen Stellungnahme zur niederländischen Malerei hin.<sup>6</sup>

Die in den *Conférences* erarbeiteten akademischen Regeln sollen unmittelbar auf den Entwurf von Historienbildern angewendet werden. Mit dem Hinweis, die Inhalte dieser Gemälde umfaßten alle weiteren Bildgegenstände, wird der bedeutende Rang der Gattung erklärt. In seinem Vorwort definiert Félibien das Historienbild als die Nachahmung einer realen oder einer möglichen Handlung zwischen mehreren Personen. Der Maler habe sich bei der Gestaltung seines Bildes auf ein Thema zu beschränken und die Hauptfiguren und deren Handlungen hervorzuheben. Begleitende Figuren hingegen sollten einfach und natürlich gestaltet sein und – vor allem – auf das Hauptgeschehen Bezug nehmen. Es sei ratsam, wie der Autor am Beispiel von Poussins *Mannalese* erläutert (Abb. 5), im Bild auf das der dargestellten Handlung vorausgegangene Geschehen hinzuweisen, um den Betrachter umfassender über den historischen Vorwurf zu unterrichten.<sup>7</sup> Damit er die dargestellte Handlung, aber auch die künstlerische Leistung selbst, wertschätzen kann, ist das Historienbild mit einer schönen Figurendarstellung und einer würdevollen Ausschmückung zu versehen, die einem Werk Größe und Erhabenheit verleihe. Der Maler solle zudem darauf achten, daß alle Einzelheiten, wie etwa die Bewegung der Figuren, in ebenso angemessener Form verbildlicht werden wie es das Thema nahelegt.

Besondere Aufmerksamkeit muß der Künstler auf die genaue Beobachtung dessen richten, was der Darstellung der einzelnen Bildfigur angemessen und schicklich ist, auf ihre Gestik, Mimik und Bekleidung. Félibien faßt diesen Aspekt in den Begriff des *Costume*, der französischen Entsprechung dessen, was in der italienischen Kunsttheorie als *convenevolezza* bezeichnet wurde. So muß die Figur in dem ihr zukommenden Alter, in der ihrer Herkunft entsprechenden Physiognomie und Bekleidungsweise erscheinen. Als



Abb. 5

Nicolas Poussin: *Mannalese*, 1639 (Paris, Musée du Louvre)

überaus wichtige Forderung erörtert Félibien zudem die Darstellung unterschiedlicher Gefühle, wie Freude, Angst oder Trauer. Der Ausdruck der Leidenschaften rührt den Betrachter und bewirkt so seine Anteilnahme an den dargestellten Figuren und ihren Handlungen, womit letztlich die moralische und erzieherische Aufgabe dieser Gattung erfüllt werden soll.

Mit den in den *Conférences* aufgestellten Regeln begründete die *Académie Royale* eine französische Kunst doktrin, deren Voraussetzungen allerdings in der italienischen Kunsttheorie zu finden sind. Die ausdrückliche Formulierung einer hierarchischen Rangstufung der Bildgattungen war jedoch erst in einem absolutistischen Herrschaftssystem möglich, wie es sich im Frankreich des 17. Jahrhunderts ausbildete.

S. R.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zu Leben und Werk André Félibiens vgl. Jaques Thuillier: *Pour André Félibien*, in: *XVIIe Siècle. Histoire et théorie de l'art au XVIIe Siècle* 138/1983, S. 67–95.
- <sup>2</sup> Vgl. Thomas Kirchner: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, S. 10 ff.
- <sup>3</sup> Vgl. etwa Félibien 1967, S. 23 f.
- <sup>4</sup> Folgende Werke wurden in den Konferenzen des Jahres 1667 behandelt: Raffael: *Der Hl. Michael tötet den Dämon*, 1502 (Paris, Louvre); Tizian: *Grablegung Christi*, um 1530 (Paris, Louvre); Hagesander, Polydoros u. Athanodoros: *Laokoongruppe*, um 50 v. Chr. (Rom, Vatikan); Raffael: *Die Hl. Familie mit Johannes dem Täufer, der Hl. Elisabeth und zwei Engeln*, 1518 (Paris, Louvre); Veronese: *Die Jünger in Emmaus*, 1560 (Paris, Louvre); Poussin: *Die Mannalese*, 1639, *Die Blindenheilung*, 1650 (Paris, Louvre).
- <sup>5</sup> Zur Bedeutung der *grandes actions* vgl. Manfred Boos: *Französische Kunstliteratur 1648 und 1669. Das Gesuch des Martin de Charmois (1648) und Félibiens Vorwort zu seiner Conférences-Ausgabe (1669)*, München 1966, S. 69 ff.
- <sup>6</sup> Vgl. Félibien 1967, S. 318.
- <sup>7</sup> Vgl. Max Imdahl: *Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins »Mannalese«*, in: Fritz Nies u. Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985, S. 137–166.

## Giovan Pietro Bellori

### *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni (1672)*

*Dobbiamo di più considerare che essendo la pittura rappresentazione d'umana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli essempli de gli affetti, che cadono sotto esse azioni, nel modo che 'l poeta conserva l'idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso e del pianto, del timore e dell'ardire. Li quali moti deono molto più restare impressi nell'animo dell'artefice con la continua contemplazione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano dal naturale, se prima non li averà formati nella fantasia; ed a questo è necessaria grandissima attenzione; poichè mai si veggono li moti dell'anima, se non per transito e per alcuni subiti momenti. Siché intraprendendo il pittore e lo scultore ad imitare le operazioni dell'animo, che derivano dalle passioni, non può vederle dal modello che si pone avanti, non ritenendo esso alcun affetto; che anzi languisce con lo spirito e con le membra nell'atto in cui si volge, e si ferma ad arbitrio altrui. È però necessario formarsene un'immagine su la natura, osservando le commozioni umane, ed accompagnando li moti del corpo con li moti dell'animo; in modo che gli uni da gli altri dipendino vicendevolmente. (S. 20)*

*Però li pittori sono necessitati servirsi spesso dell'anacronismo, o riduzione d'azioni e di tempi varii in un punto ed in una occhiata dell'istoria o della favola, per far intendere col muto colore in uno istante quello che è facile al poeta con la narrazione, ed in tal modo certamente l'artefice diviene inventore e si fa proprie l'invenzioni altrui, accrescendo e diminuendo, con lode grandissima. (S. 55)*

*Il Santo Apostolo spogliato ignudo e disteso sopra un ceppo o banca di legno, solleva le spalle sopra le braccia legate indietro, rivolgendo la faccia al cielo. Uno de' manigoldi gli lega li piedi con la fune, e nel tirare i nodi appunta il ginocchio al legno e si curva con forza e risentimenti dell'ignudo, che si affatica, finto in un uomo vecchio, calvo e senza barba. Espresse avanti il vigore e l'impeto del compagno, che non aspettando vibra in alto i flagelli per colpirlo su le spalle; la qual figura espone il dosso ignudo, e muovendosi con furia si volge e si spinge con le braccia alle percosse, e slunga indietro il piede. Dal lato opposto vicino il Santo si sentono le minacce d'un soldato armato, e di veduta in profilo, il quale acerbamente distorce le ciglia adirato, e minacciandolo incontro alza il dito della mano destra, e conferma lo sdegno mostrandogli con la sinistra il laccio. Di fianco a costui s'interrompe alla vista un altro carnefice, che ritenendo una mano alle braccia del Santo per finire di legarlo, e mancandogli la fune, si volge con l'altra ad un giovine il quale porta un mazzo di funi su la spalla, ma egli astratto nel rimirare la costanza del Santo Apostolo si arresta e non bada al carnefice, che con fatica verso di lui stende la mano nel prendere un laccio. Supera ogni concetto il Santo medesimo, che rivolte le luci e lo spirito al cielo, e colmo di speranza e di grazia divina, non ode le minacce né sente*



*le percosse, intrepido a i tormenti. Finse da piedi alcuni del popolo che si inoltrano per vedere, e facendosi avanti si raddoppia l'azione, rispinti indietro da un sergente che distende fra di loro il braccio, ove piegandosi alcune teste ansiose di vedere non manca loro punto né la vista né la vita. Appresso il sergente si avvanza una donna intenta allo spettacolo, la quale sospende una mano, e con l'altra accoglie ed assicura due fanciulle che spaventate a lei ricorrono e si stringono al seno. In piano distante vi è l'imperatore a sedere sopra il sugesto di marmo, apparendovi due littori con altre figure ed altre molte più picciole sopra un muro fra le colonne d'un portico concorse allo spettacolo.*

*Poiché questa istoria con l'altra di Guido [Reni] ad un tempo fu scoperta, concorse ciascuno a vederle come un duello di due eccellentissimi artefici, nel quale combattevano non Apelle e Protogene di una linea, ma Guido e Domenico di tutta la pittura. Volgevasi nondimeno gli occhi di tutti a Guido per la gentilezza e leggiadria del pennello, accomodato subito a piacere, ed il quale sodisfaceva più molto che tante maravigliose parti di Domenico. Ma Annibale [Caracci] fra li varii discorsi altrui disse che egli aveva imparato a giudicare queste due opere da una vecchiarella, la quale riguardando la Flagellazione di Santo Andrea dipinta da Domenico, additava e diceva ad una fanciulla da essa guidata per mano: »Vedi quel manigoldo con quanta furia inalza i flagelli? Vedi quell'altro, che minaccia rabbiosamente il Santo col dito, e colui che con tanta forza stringe i nodi de' piedi? vedi il Santo stesso con quanta fede rimira il cielo?« Cosí detto sospirò la vecchiarella divota, e voltatasi dall'altra parte riguardò la pittura di Guido e si partí senza dir nulla. Con questo esempio insegnò Annibale in che cosa consista la perfezione delle opere di pittura, e quanto sopra gli altri Domenico prevasse nell'azione e ne gli affetti che principalmente debbono attendersi in quest'arte. (S. 318 f.)*

*Dipingendo in Santo Andrea della Valle, sollecitato da' Padri a fornir la tribuna, ed essendo trascorso un mese che non vi era andato, rispose che ogni giorno vi aveva dipinto; e soggiungendo li Padri in che modo, per non essere mai venuto a darvi una pennellata, replicò Domenico: »Io vi ho operato del continuo con la mente, con la quale dipingo.« Occultava egli questi suoi studii, né da alcuno si lasciava vedere nell'operare, e se pure alle volte v'introduceva qualche amico differiva per allora le cose importanti e si tratteneva in altre di minore momento. Non poteva capire come certi conducono l'opere gravissime ciarlando in conversazione: il che è contrasegno di pratica, e non di applicazione d'intelletto; ed aggiungeva che nelle azioni della pittura bisogna non solo contemplare e riconoscere gli affetti, ma sentirli ancora in se stesso, fare e patire le medesime cose che si rappresentano; onde alle volte udivasi ragionare da sé solo e mandar voci di duolo e d'allegrezza, secondo l'affezioni espresse. Per la qual cagione era consueto ritirarsi per non essere udito né veduto, ed avvertiva di non manifestarsi né meno a' discepoli o a' suoi di casa, per avere altre volte dato sospetto di pazzia, ed essendogli incontrati accidenti per li quali di vergognarsi gli era avvenuto. Et è memorabile quello gli incontrò col maestro nella*

sua giovinezza, quando, essendo andato Annibale a trovarlo a San Gregorio in tempo che dipingeva il Martirio di Santo Andrea, e trovando aperto, lo vidde all'improvviso adirato e minacciante con parole di sdegno; Annibale si ritirò indietro ed aspettò fintanto si accorse che Domenico intendeva a quel soldato che minaccia il Santo col dito; non poté ritenersi allora e si avvicinò ad abbracciarlo, dicendogli: »Domenico, oggi da te imparo.« (S. 359)

Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (hrsg. v. Evelina Borea), Turin 1976.

## **Giovan Pietro Bellori**

### ***Das Leben der modernen Maler, Bildhauer und Architekten (1672)***

*Wir müssen außerdem in Betracht ziehen, daß, da ja die Malerei die Darstellung der menschlichen Handlung ist, der Maler auch die Vorbilder der Affekte, die unter diese Handlungen fallen, im Sinn behalten muß, in gleicher Weise wie der Dichter die Idee des Zornes, der Furcht, des traurigen, des Fröhlichen, und so auch des Lachens, und des Weinens, und der Kühnheit. Diese Gemütsbewegungen müssen umso mehr im Geiste des Künstlers eingepreßt bleiben, zusammen mit der Betrachtung der Natur, da es ja unmöglich ist, daß er sie mit der Hand von der Natur abzeichne, wenn er sie nicht zuvor schon in der Phantasie gebildet hat; und dafür ist die größte Aufmerksamkeit nötig; denn die Bewegungen der Seele sieht man niemals, wenn nicht vorübergehend und für einige flüchtige Augenblicke. Denn wenn der Maler und der Bildhauer es unternehmen, die Handlungen des Geistes, die von den Leidenschaften herrühren, nachzuahmen, so kann er sie nicht am Modell sehen, welches vor ihm steht, ohne irgendeine Gemütsbewegung zu behalten; welches überdies an Geist und Gliedern ermüdet in einer Stellung, in der es sich nach dem Ermessen eines Anderen wendet und stillsteht. Es ist aber notwendig, sich daran eine Vorstellung von der Natur zu bilden, indem man die menschlichen Regungen beobachtet, und die Bewegungen des Geistes den Bewegungen des Körpers beigesellt; und zwar so, daß jeweils die einen von den anderen abhängen.*

*Aber die Maler sind genötigt, sich oft des Anachronismus zu bedienen, oder der Verdichtung verschiedener Handlungen und Zeiten auf einen Punkt, und auf einen Augenblick der Geschichte oder des Märchens, um mit der stummen Farbe in einem Moment verständlich zu machen, was dem Dichter mit der Erzählung leichtfällt, und auf diese Weise wird der Künstler gewiß zum Erfinder, und er macht sich mit höchster Anerkennung die Erfindungen anderer zu eigen, wobei er sie vermehrt und vermindert.*

*Der heilige Apostel, nackt ausgezogen und ausgestreckt über einem Block oder einer*

*Bank aus Holz, erhebt die Schultern über die nach hinten gebundenen Arme und wendet das Gesicht zum Himmel. Einer der Schurken bindet ihm mit dem Seil die Beine zusammen, und während er die Fesseln zerrt, stemmt er das Knie auf das Holz und krümmt sich mit Heftigkeit und Groll über den Nackten, an dem er sich abmüht; er ist dargestellt als ein alter Mann, kahl und ohne Bart. Nach vorne zu drückt er die Kraft und den Ungestüm des Gefährten aus, der nicht warten kann und die Geißeln in die Höhe schwingt, um ihn auf die Schultern zu schlagen; diese Figur zeigt den Rücken nackt, und da sie sich mit Heftigkeit bewegt, wendet sie sich und holt mit den Armen zu den Schlägen aus und streckt den Fuß nach hinten.*

*Von der gegenüberliegenden Seite neben dem Heiligen hört man die Drohungen eines bewaffneten Soldaten, in Profilansicht gegeben, welcher in bitterem Zorn die Brauen verzieht, und, ihn bedrohend, den Finger der rechten Hand erhebt, und er bekräftigt seine Verachtung, indem er ihm mit der Linken die Schlinge zeigt. Neben diesem Mann schiebt sich ein anderer Henker in den Blick, der eine Hand an den Armen des Heiligen zurückhält, um dessen Fesselung zu vollenden, und sich, da ihm das Seil ausgegangen ist, mit der anderen Hand zu einem Jungen wendet, der ein Bündel von Seilen auf der Schulter trägt; aber dieser ist abgelenkt durch die Betrachtung der Standhaftigkeit des heiligen Apostels, und gibt auf den Henker nicht acht, der ihm gegenüber nicht müde wird und die Hand ausstreckt, um eine Schlinge zu nehmen. Der Heilige selbst übersteigt alle Begriffe, wie er die Augenlichter und den Geist zum Himmel hin wendet, und übervoll von Hoffnung und göttlicher Gnade die Drohungen nicht haßt noch die Schläge fühlt, unerschüttert durch die Qualen. Zu den Füßen erdachte er einige Leute aus dem Volk, die sich zum Zusehen vordrängen, und indem sie nach vorne treten, verdoppelt sich die Handlung. Sie werden zurückgedrängt von einem Offizier, welcher zwischen ihnen den Arm ausstreckt, wobei sich – voller Angst, nicht genug zu sehen – einige Köpfe vorbeugen, so daß ihnen nichts entgeht. Neben dem Offizier tritt eine Frau heran, die auf das Schauspiel gespannt ist; sie hebt die Hand, mit der anderen nimmt und beruhigt sie zwei kleine Mädchen, die erschreckt zu ihr zurücklaufen und sich an die Brust drücken. Im Hintergrund sitzt der Kaiser auf dem marmornen Richterstuhl, und es erscheinen dort zwei Liktoren mit anderen Figuren, und, viel winziger, noch andere, die auf einer Mauer zwischen den Säulen einer Halle zu dem Schauspiel zusammengelaufen sind.*

*Da dieses Geschichtsbild mit dem anderen von Guido [Reni] zugleich enthüllt wurde, liefen alle zusammen, um sie als ein Duell zweier hervorragender Künstler zu sehen, in welchem nicht Apelles und Protogenes um eine Linie, sondern Guido und Domenico [Domenichino] um die ganze Malerei kämpften. Es wandten sich nichtsdestoweniger aller Augen zu Guido wegen der Liebenswürdigkeit und Leichtigkeit des Pinsels, dazu angetan, sofort zu gefallen, und dieser befriedigte viel mehr, als so viele wunderbare Partien von Domenico. Aber unter den verschiedenen Unterhaltungen der anderen sagte Annibale [Carracci], daß er diese beiden Werke zu beur-*

teilen gelernt hätte durch eine Alte, die bei der Betrachtung der von Domenico gemalten Geißelung des Heiligen Andreas mit dem Finger darauf zeigte, und zu einem kleinen Mädchen, das sie an der Hand führte, sagte: siehst du diesen Schurken, mit welcher Wut er die Geißeln emporschwingt? Siehst du diesen anderen, der zornig dem Heiligen mit dem Finger droht, und den, der mit soviel Gewalt die Fesseln an den Füßen zusammen schnürt? Siehst du den Heiligen selbst, mit wieviel Glauben er zum Himmel aufschaut? Mit diesen Worten seufzte die fromme Alte, und als sie sich zur anderen Seite gewandt hatte, betrachtete sie das Gemälde des Guido, und ging, ohne etwas zu sagen. Mit diesem Beispiel lehrte Annibale, worin die Vollendung der Werke der Malerei besteht, und wie sehr Domenico in der Handlung, und in den Affekten, die in dieser Kunst vor allem zu erwarten sind, den anderen überlegen sei.

Als er in St. Andrea della Valle malte, wurde er von den Padres bedrängt, die Tribüne auszusmücken; und da ein Monat verstrichen war, in dem er nicht dorthin gegangen war, antwortete er, daß er jeden Tag daran gemalt hätte. Als die Padres weiterfragten, wie das sein könne, da er doch nie gekommen sei, um einen Strich zu malen, entgegnete Domenico: »Ich habe dort ununterbrochen mit dem Geiste gearbeitet; damit male ich.« Er hielt diese seine Studien verborgen, und ließ sich bei ihrer Ausführung von niemandem zusehen, und wenn er doch bisweilen irgendeinen Freund bei sich eintreten ließ, verschob er solange die wichtigen Dinge und hielt sich mit anderen von geringerer Bedeutung auf. Er konnte nicht verstehen, wie gewisse Leute die gewichtigsten Werke ausführen, während sie sich unterhalten: dies ist ein Merkmal der Praxis, und nicht der Ausübung des Intellekts; und er fügte hinzu, daß es für die Handlung des Bildes nicht allein vonnöten ist, die Affekte zu betrachten und zu erkennen, sondern daß man sie auch in sich selbst fühlen muß, daß man eben die Dinge, die man darstellt, tun und empfinden muß; daher hörte man ihn bisweilen für sich allein Reden führen und Worte des Schmerzes oder der Fröhlichkeit aussprechen, je nach den Gefühlen, die er ausdrückte. Deswegen pflegte er sich zurückzuziehen, um weder gehört noch gesehen zu werden, und er achtete darauf, sich nicht einmal seinen Schülern oder Hausgenossen bemerkbar zu machen, weil er andernfalls den Verdacht des Wahnsinns auf sich gezogen hätte, und es waren ihm Fälle vorgekommen, für welche er sich geschämt hatte. Und es ist bemerkenswert, was ihm in seiner Jugend mit dem Meister geschah; Annibale [Carracci] war nach S. Gregorio zu Besuch gekommen, als er dort gerade am Martyrium des Heiligen Andreas malte, und da er alles offen fand, sah er ihn plötzlich, aufgebracht und mit Worten der Entrüstung drohend; Annibale zog sich zurück und wartete, bis er bemerkte, daß Domenico jenen Soldaten meinte, der dem Heiligen mit dem Finger droht; nun konnte er sich nicht mehr zurückhalten, und er kam heran, um ihn zu umarmen, und sagte ihm dabei: »Domenico, heute lerne ich von dir.«

[Übersetzung von Felice Fey]



## Kommentar

Giovanni Pietro Bellori (1603–1686) war einer der einflußreichsten Kunstgelehrten in Rom. Nach einer Ausbildung zum Maler in der Werkstatt des Domenichino wurde er Archäologe, Bibliothekar und Kunsttheoretiker. Bellori besaß außerdem eine bedeutende Kunstsammlung und war mit Künstlern wie Nicolas Poussin und Alessandro Algardi befreundet. Hatte Bellori auch zahlreiche Beschreibungen antiker Kunstwerke verfaßt, so sind die *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* sein kunsttheoretisches Hauptwerk.

Als Künstlerbiograph und Kunstkritiker steht Bellori in der Tradition Vasaris. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger beschränkt er seine Auswahl jedoch auf eine geringe Anzahl von herausragenden Künstlern, deren Werk er als beispielhaft für die Kunst seiner Epoche ansieht.<sup>1</sup> Auf Anraten Poussins, so Bellori in der Einleitung zu seinem Werk, habe er sich für eine Form der Kunstkritik entschieden, bei der das einzelne Kunstwerk ausführlich beschrieben werde.<sup>2</sup>

Den Lebensbeschreibungen vorangestellt ist eine kurze Abhandlung über die geistigen Grundlagen der Kunst, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto. Scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*, in der Bellori einen klassizistischen Standpunkt vertritt: Naturnachahmung und Einfallsreichtum sind wichtige Grundbedingungen aber nicht der letzte Zweck der Kunst.<sup>3</sup> Die wahre Bestimmung der Kunst, so wie sie in der griechischen Antike erkannt und verwirklicht worden ist, liegt darin, die höheren, ewigen, wahren und schönen Ideen der vergänglichen Welt sichtbar zu machen.<sup>4</sup> Damit adelt Bellori die Kunst; sie ist mehr als nur ein Handwerk, und sie richtet sich nicht nur an die Sinne sondern auch an den Geist des Menschen. Die höchste Fähigkeit des Künstlers ist es, das Wesen seines Gegenstandes zu erfassen und in vollkommener, allgemeingültiger Form zum Ausdruck zu bringen. Die Kunst erfordert daher sowohl vom Künstler als auch vom Publikum ein hohes Maß an Bildung, Konzentration und Abstraktionsvermögen.

Bellori verdeutlicht dieses Kunstideal vor allem am Beispiel der Historienmalerei: Die *istoria* mit Themen aus Religion und Geschichte, bzw. die *favola* aus dem Bereich der Mythologie sind die höchsten und schwierigsten Aufgaben des Malers. Gerade das Historienbild ist vergeistigte Natur, denn seine Geschichten lassen sich nicht nach der unmittelbaren Anschauung darstellen. Der Maler muß den Gegenstand durch sein Vorstellungsvermögen erfassen und das Bild im Geiste entwerfen, bevor er es malen kann.

Die geschichtliche oder literarische Vorgabe soll dabei nicht illustriert, sondern mit eben den Gestaltungsmitteln erzählt werden, die nur dem Bild eigen sind. In der Einheit von Ort und Zeit muß die Geschichte zur dramatischen Szene verdichtet werden. Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, das Handeln und Leiden der dargestellten Personen in Ausdruck und Gestik unmittelbar verständlich zu machen und den Betrachter die dargestellten Affekte gleichsam selbst durchleben zu lassen. Empfindet Bellori die Sprachlosigkeit der Malerei als einen Mangel, so kann die handelnde Person in einem Gemälde doch durch Gebärden zum Sprechen gebracht werden.





Abb. 6

Domenichino: *Geißelung des Heiligen Andreas*, um 1609 (Rom, S. Gregorio Magno)

Historische Treue ist daher für die adäquate Wiedergabe eines Ereignisses zwar notwendig, aber nicht hinreichend. Ein gelungenes Historienbild zeichnet sich darüber hinaus durch die Lebendigkeit seiner Darstellung aus, wie Bellori am Beispiel der *Geißelung des Heiligen Andreas* von Domenichino (1581–1641) deutlich macht (Abb. 6). Dessen Darstellung der Legende ist glaubwürdig, denn der Maler hat das Geschehen nachempfunden. Das Historienbild gestaltet die Gemütsbewegungen der Protagonisten so, daß sie auch vom Betrachter nachvollzogen werden können, wie Bellori in der Geschichte der frommen Alten (»Vecchiarella-Anekdote«) schildert, die einem Mädchen die Eindringlichkeit der Affektdarstellung in Domenichinos Gemälde vor Augen führt und sie auf die Wut und den Zorn der Geißelnden aufmerksam macht. Durch den Gegensatz zu einem Gemälde Guido Renis, das die alte Frau stumm betrachtet, erfährt der Maler Annibale Caracci, so schließt die Anekdote, worin die »perfezzione delle opere di pittura« bestehen, nämlich in der überzeugenden Gestaltung der *affetti*, die im Historienbild von entscheidender Bedeutung sind.<sup>5</sup>

Als Kunstkritiker stellte sich Bellori den vorherrschenden Tendenzen innerhalb der Malerei der eigenen Epoche entgegen und urteilte, daß die Manieristen ebenso wie Caravaggio und seine Schüler von falschen künstlerischen Voraussetzungen ausgingen.

Nach Raffael hätten nur wenige Maler das Wesen der Kunst erkannt und es vermocht, die ideale Schönheit der Antike zu erneuern. Für die vollkommene Historienmalerei aber steht Domenichino, der Schüler Annibale Caraccis und Lehrer Poussins. *F. F.*

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Bellori setzt den Beginn der »modernen« Kunst bei Annibale Caracci an; Gegenstand seiner *Vite* sind des weiteren Agostino Caracci, Michelangelo da Caravaggio, Alessandro Algardi, Domenico Fontana, Domenico Zampieri, Federico Barocci, Francesco Fiammingo, Giovanni Lanfranco, Anthonis van Dyck, Peter Paul Rubens und Nicolas Poussin; für einen (unveröffentlichten) zweiten Band waren noch Guido Reni und Francesco Albani vorgesehen.
- <sup>2</sup> Vgl. Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 112–154, besonders S. 148 f.; vgl. auch Giovanna Perini: *L'arte di descrivere. La tecnica dell' ecfrasi in Malavasia e Bellori*, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* 3/1989, S. 175–206; Oskar Bätschmann: *Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen*, in: Gottfried Böhm u. Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 279–319.
- <sup>3</sup> Eine ausführliche Analyse der Ideenlehre Belloris findet sich in: Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 5. Aufl. 1985, S. 57–63; vgl. auch Julius von Schlosser: *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, S. 415 ff. u. S. 449 f.; Anna Pallucchini: *Per una situazione storica di Giovan Pietro Bellori*, in: *Storia dell' arte* 12/1971, S. 285–297.
- <sup>4</sup> Vgl. Elizabeth Cropper: »*La più bella antichità che sappiate desiderare*«: *History and Style in Giovan Pietro Bellori's »Lives«*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 145–174.
- <sup>5</sup> Vgl. dazu Felix Thürlemann: *Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der »vecchiarella«-Anekdote*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21/1986, S. 136–155.

## Samuel van Hoogstraten

### *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst (1678)*

*Watmen in het uitbeelden van eenige geschiedenis heeft waer te nemen? Waer uit niet alleen geleert zal worden, wat tot een Historie, of bekende daed word vereischt; maer zelfs ook meest al wat eenich byzonder deel der konste betreft.*

*Den Schildergeest nu ontwaekt, en tot het begrip der Historyen bequaem, wort zwanger van rijke gedachten, en bereyt zich vast, om uit eygene vindingen eenige voorvallen, of opgegevene Historyen, haren eisch te geeven. Maer ik wil, eer hy uitspat, hem noch met deze drie bekenkingen intoomen, en aen mijne wetten binden. Eerstelijk zoo moetmen zich vast aen de waarheyt, of waerschijnelijkheyt houden, en niets anders uitbeelden, als dat is, of ten minsten zijn kan. Om dat, gelijk Junius spelt, de konstige werken den aenschouwers zoo wel tot onderwijs, als tot vermaek behoorden te dienen; en, gelijk Lucianus zegt, dat het voordeel alleen uit de waarheyt plach t' ontsaen.*

*Maer gy zult mooglijk met Pilatus vragen, wat de waarheyt is? En te meer, dewijl de Schilderkonst toelaet allerley verdichtselen en fabulen op 't Tafereel te vertoonen. Ik antwoorde, dat een Schilder best zal doen, zich aen de meest aengenome gevoelens der Historyschrijvers en Poëten te houden. [...]*

*Ten tweeden zoo moetmen bescheidenheit en voorzichtigheyt gebruiken, zoo ten aanzien van 't geene gy uitbeelt, als ten opzicht van de plaetse, daer uw werk zal gestelt worden. Kalvyn zegt, dat de Martelaeren niet betaemelijk van weezen geschildert worden: En datmen in de Bordeelen en Hoerhuizen schaemtelijker en matiglijker versierde vrouwen, dan maegdebeelden in de Kerken vint. Daerom laetse toch, vervolgt hy, haere beelden een weynig schaemtelijker maeken.*

*Gy en moet in geen Schilderye brengen 't geene niet behoorlijk is gezien te worden; en veele zaken zult gy voor den oogen verbergen, die d' omstandicheden genoeg zullen te kennen geeven. Medea vermoorde haere kinders voor den volke niet [...]. D'Aeloude Romeinen, zegt Seneka, hielden uit de plechtlijkheden hunner offerhanden, daer de vrouwen meede omgingen, alle manspersoonen: ja hielden ook de Schilderyen aller mannelijke dieren bedeckt. Zoodanich een Romein vondmen noch ten tijden van Michel Agnolo, welke dreef, dat hy de schaemte in 't groote Oordeel had te kort gedaen, en dat zoo veel onbedekte naekten de gewyde Kapel, daerze stonden, onteerden: maer hy verworf niet anders, als dat hy schaemteloos in de Hel wiert geschildert. Kerken en openbare plaetsen moetmen met nutter Schilderyen voorzien. [...]*

*Ten derden zoo past u 't gemoed te verheffen, en den geest met een doorluchtige hoogstaetlikheit aen te doen. Schilder my geen Saul, die, terwijl hy zijn voeten bedekt, een lap uit zijn kleet verliest; of iets dat te laeg is. (S. 93 ff.)*

*Ik stelde wel eer in onze Schilderschool aen Furnerius, die namaels in zijn lantschappen zeer aerdich was, deeze vraeg voor: Waer uit datmen zoude weeten en kennen, of een Historie wel was uitgebeelt? Hy antwoorde: Uit kennis van de geschiedenis. Dit antwoord is kort en goet, maer onbequaem om tot een rechtsnoer te dienen. Want hier staet wederom te vragen: Wat de kennis eener geschiedenis in zich begrijpt? Hier op antwoorde ik: Datmen voornamentlijk op drie dingen te letten heeft, waer van het eerste is, de personaedjen, die ontrent de geschiedenis bezick zijn, te kennen; want daer is groot verschil in Sokrates, Seneka, en Kato, die met onontroerde gemoeden de dood te gemoet gingen; tegens Adonias, of Nero, die haer ongaerne ontvingen.*

*Ten tweeden moeten de daed der Historie wel deurgonden, en aen wie het doen of lijden meest belangt: want de moeders, in Salomons eerste rechtsgewijs, wierden niet op eenerley wijze door zin uitspraak getroffen, en den uit voerder van 't vonnis most meer dreigen, dan toeslaen. Ten derden moeten op tijd, plaets, en omstandicheyt acht geven; want Judith versloeg Holofernes by nacht, en niet by daeg, gelijk ik 't wel geschildert gezien heb. Ook ons eerste ouders wierden in geen koude Woestijn, maer in het vermakelijk Paradijs van de slange misleyt. (S. 95 f.)*

*Van 't ordineeren in 't gemeen.*

*[...] Al wat de konst stuk voor stuk vertoont, is een nabootsing van natuerlijke dingen, maer het by een schikken en ordineeren komt uit den geest des konstenaers hervor, die de deelen, die voorgegeven zijn, eerst in zijne inbeelding verwardelijk bevat, tot dat hyze tot een geheel vormt, en zoo te zamen schikt, datze als een beelt maken: en dikwils een menichte beelden eender Historie zoodanich schikt, dat 'er geen de minste te veel noch te weynich in schijnt te zijn. En dit noemtmen met recht een waerneming der Simmetrie, Analogie, en Harmonie. Ten is niet genoeg, dat een Schilder zijn beelden op ryen nevens malkander stelt, gelijk men hier in Hollant op de Schuttersdoelen al te veel zien kan. De rechte meesters brengen te weeg, dat haer geheele werk eenweezich is, gelijk Clio uit Horatius leert:*

*Breng yder werkstuk, zoo 't behoort,*

*Slechts enkel en eenweezich voort.*

*Rembrant heeft dit in zijn stuk op den Doele tot Amsterdam zeer wel, maer na veeler gevoelen al te veel, waergenomen, maekende meer werks van het groote beelt zijner verkiezing, als van de byzondere afbeeltsels, die hem waren aenbesteet. Echter zal dat zelve werk, hoe berispelijk, na mijn gevoelen al zijn meedestrevs verdueren, zijnde zoo schilderachtich van gedachten, zoo zwierich van sprong, en zoo krachtich, dat, nae zommiger gevoelen, al d' andere stukken daer als kaertebblaren nevens staen. Schoon ik wel gewilt hadde, dat hy 'er meer lichts in ontsieken had. (S. 174 f.)*

*Samuel van Hoogstraten: Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst [...], Rotterdam 1678.*



## **Samuel van Hoogstraten**

### ***Einführung in die Hohe Schule der Malkunst (1678)***

*Was man beim Darstellen von mancherlei Geschichte beachten muß. Woraus nicht nur gelernt werden soll, was zu einer Historie oder bekanntem Ereignis erforderlich ist, sondern auch allgemein, was einen besonderen Teil der Kunst betrifft.*

*Nun, da der Malgeist erwacht und zum Verständnis der Historien bereit ist, geht er schwanger mit reichen Gedanken und schickt sich an, mancherlei Ereignisse oder in Auftrag gegebene Historien aus eigener Überlegung so zu behandeln, wie sie es erfordern. Ehe er allzu frei seine eigenen Wege geht, will ich ihn jedoch mit diesen drei Überlegungen zügeln und an meine Gesetze binden. Erstens muß man sich fest an die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit halten und nichts anderes darstellen, als was ist oder zumindest sein kann. Weil, wie Junius sagt, die kunstreichen Werke dem Betrachter sowohl zur Belehrung als auch zum Vergnügen dienen sollten; und, wie Lucianus sagt, weil der Nutzen allein aus der Wahrheit zu entstehen pflegt.*

*Aber Ihr sollt möglichst mit Pilatus fragen, was die Wahrheit ist? Und dies umso mehr, als die Malkunst es erlaubt, allerlei Erdichtungen und Fabeln auf dem Bild zu zeigen. Ich antworte, daß ein Maler sich am besten an die allgemein angenommenen Gefühle der Historienschreiber und Poeten halten soll [...].*

*Zum zweiten müssen Zurückhaltung und Vorsicht angewendet werden, sowohl angesichts dessen, was Ihr darstellt, als in Hinsicht auf den Ort, an dem Euer Werk aufgestellt werden soll. Calvin sagt, daß Märtyrer nicht in angemessener Weise gemalt werden: Und daß man in Bordellen und Hurenhäusern Frauen findet, die schamhafter sind und weniger aufgeputzt, als Bilder der Jungfrau in den Kirchen. Deshalb sollten doch, fährt er fort, deren Bilder ein wenig schamhafter gemacht werden.*

*Und Ihr dürft in einer Malerei nichts zeigen, das nicht anständig anzusehen ist; und viele Dinge sollt Ihr vor den Augen verbergen, welche aus den Umständen genügend deutlich gemacht werden. Medea ermordete ihre Kinder nicht vor den Augen des Volkes [...]. Die alten Römer, sagt Seneca, hielten von Opferfeiern, an denen Frauen beteiligt waren, alle Mannspersonen fern, ja hielten auch die Malereien aller männlichen Tiere bedeckt. Einen ebensolchen Römer fand man noch zu Zeiten des Michelangelo, dem jener vorwarf, im Jüngsten Gericht die Scham zu wenig berücksichtigt zu haben, und daß so viele unbedeckte Nackte die geweihte Kapelle entehrten, in der sie gemalt waren: Aber er erreichte nichts anderes, als daß er [durch Michelangelo] in [dem Bild] der Hölle schamlos gemalt wurde. Kirchen und öffentliche Plätze muß man mit nützlicheren Malereien versehen. [...]*

*Zum dritten ist es angemessen, daß Ihr Euer Gemüt erhebt und Euren Geist mit einer erlauchten Erhabenheit verseht. Malt mir keinen Saul, der, während er seine Füße bedeckt, einen Fetzen aus seinem Rock verliert; oder etwas, das zu nieder ist.*



*Ich stellte einmal in unserer Malschule Furnerius, der späterhin in seinen Landschaften sehr gut war, diese Frage: Woran man wissen und erkennen könne, ob eine Historie gut dargestellt sei? Er antwortete: An der Kenntnis der Geschichte. Diese Antwort ist kurz und gut, aber ungeeignet, um als Richtschnur zu dienen. Denn hier muß wiederum gefragt werden: Was die Kenntnis einer Geschichte umfaßt. Hierauf antworte ich: Daß man vornehmlich auf drei Dinge achten muß, wovon das erste ist, die Personen, die im Rahmen der Geschichte tätig sind, zu kennen; denn da gibt es einen großen Unterschied zwischen Sokrates, Seneca und Cato, die mit unbewegten Gemütern in den Tod gingen, und Adonias oder Nero, die ihn ungerne empfangen. Zum zweiten muß man den Verlauf der Historie gut ergründen und fragen, wen aktives Handeln und passives Erleiden der Ereignisse am meisten betrifft: Denn in Salomons erstem Urteil wurden die Mütter nicht auf einerlei Weise durch seinen Spruch getroffen, und der Vollstrecker des Urteils musste mehr drohen als zuschlagen. Zum Dritten muß man auf Zeit, Ort und Umstände achten; denn Judith erschlug Holofernes bei Nacht und nicht bei Tage, so wie ich es wohl gemalt gesehen habe. Ebenso wurden unsere ersten Eltern in keiner kalten Wüste, sondern im angenehmen Paradies von der Schlange verführt.*

*Vom Ordnen im Allgemeinen*

*[...] Alles was die Kunst Stück für Stück zeigt, ist eine Nachahmung natürlicher Dinge, aber das Zusammenfügen und Ordnen kommt aus dem Geist des Künstlers, der die Teile, die vorgegeben sind, zuerst ungeordnet in seiner Vorstellung hat, bis er sie zu einem Ganzen formt und so zusammenfügt, daß sie ein Bild ergeben: Und oft fügt er eine Menge von Bildern einer Historie auf solche Weise, daß nicht das Geringste daran zu viel oder zu wenig zu sein scheint. Und dies nennt man zu Recht Beachtung von Symmetrie, Analogie und Harmonie.*

*Es genügt nicht, daß ein Maler seine Figuren in Reihen nebeneinander aufstellt, wie man es hier in Holland auf Schützenstücken allzu viel sehen kann. Die rechten Meister vermögen es, daß ihr Werk aus einem Guß ist, so wie Clio bei Horaz lehrt:*

*Mach' jedes Werkstück, so wie es sein soll,  
Nur alleine und aus einem Guß.*

*Rembrandt hat dies in seinem Stück in der Schützengilde zu Amsterdam sehr wohl beachtet, aber nach dem Gefühl vieler, schon übergenug, indem er mehr Aufmerksamkeit auf seine Vorstellung des Ganzen richtete, als auf die einzelnen Porträts, die ihm aufgetragen waren. Es wird aber eben dieses Werk, wie tadelnswert es auch sei, nach meinem Gefühle all seine Mistreiter überdauern, ist es doch so bildmäßig in der Erfindung, so lebensvoll in der Bewegung und so voller Ausdruck, daß, nach dem Empfinden mancher, all die anderen Stücke dort wie Spielkarten daneben stehen. Obwohl es mir gefallen hätte, wenn er mehr Licht darin angezündet hätte.*

*[Übersetzung von Volker Ritter]*

## Kommentar

Samuel van Hoogstraten (1627–1678) sei – nach Auskunft seines Schülers Arnold Houbraken – zwar ein bedeutender Maler von Porträts, Historien und *perspectiven in kamers*, das heißt, von illusionistischen Guckkastenbildern, gewesen. Sein wahres Verdienst habe jedoch in der praktischen Unterweisung seiner Schüler und der Abfassung seines theoretischen Lehrbuches über die Malerei bestanden.<sup>1</sup>

Hoogstratens *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* war der künstlerischen Bewältigung der sichtbaren Welt anhand praktischer Regeln und traditioneller Verweise auf Werke der Poetik und Rhetorik gewidmet.<sup>2</sup> Der mit Zitaten und weitschweifenden Erörterungen gefüllte Traktat war jedoch nicht nur als Anleitung zum Malen, sondern vor allem als gelehrte Abhandlung gedacht, in der sich der Verfasser mit der langen Reihe früherer theoretischer Werke über Malerei auseinandersetzte und sich gleichzeitig in ihre bedeutende akademische Tradition einreichte.<sup>3</sup> Neben antiken Quellen wie Plato und Plinius werden darum auch italienische und niederländische Vorläufer wie Vasari, Karel van Mander und Franciscus Junius ausführlich zitiert. Mit ihnen gemeinsam betrachtete er die Kunst nicht als ein Handwerk, sondern als eine Wissenschaft, der es gelänge, Ideen und Konzepte derart sichtbar zu machen, daß sie sogar das Auge zu täuschen vermögen.<sup>4</sup>

Obwohl nicht immer ganz entschieden, räumte Hoogstraten in seinem Rangsystem von drei Stufen der Historienmalerei an zwei Stellen seines Buches den höchsten und vornehmsten Platz unter den verschiedenen Bildthemen ein.<sup>5</sup> Historien nannte er dabei solche Gemälde, die der Menschheit die edelsten Taten und die weisesten Geschöpfe vor Augen führten.<sup>6</sup>

In neun Kapiteln, die jeweils den Namen einer Muse zum Titel haben, berief er sich auf die Göttinnen der Musik, der Poesie, des Tanzes und der Wissenschaften, um ihre jeweiligen Begabungen und Eigenschaften für die Darstellung der verschiedenen Bildthemen nutzbar zu machen. Das dritte Kapitel ist *Clio*, der Muse der Geschichte, gewidmet. Hier werden ausschließlich Probleme der Historienmalerei erörtert.

Der abgedruckte Textauschnitt befaßt sich weitgehend mit der Forderung nach Universalbildung und dem untadeligen Lebenswandel des Künstlers. Nur ein nach dem Höchsten strebender Künstler sei in der Lage, die Historien Gemälde zu schaffen, die noch zukünftige Jahrhunderte in Verwunderung versetzen könnten. Traditionsgemäß forderte darum Hoogstraten vom Historienmaler eine moralische Selbstverpflichtung, in einer Geschichte nicht das Fabelhafte, sondern die Wahrheit zu verfolgen, sowie die Schicklichkeit einer Szene – auch im Sinne Calvins – zu bedenken. Besonders interessant ist hierbei der Hinweis auf den Streit um die unbekleideten und das Auge beleidigenden Figuren von Michelangelos *Jüngstem Gericht* in der Sixtina, ein Topos, der in der Kunstliteratur immer wieder auftaucht. Bei Zweifeln habe sich der Künstler an das Vorbild der Dichter zu halten. Wesentlich für ein Historienbild sei vor allem die Bildung und der hohe Anspruch des Künstlers (»een hoogen geest«). Genaue Geschichtskennntnis sei dabei eine Grundvoraus-



Abb. 7

Rembrandt: *Die Nachtwache*, 1642 (Amsterdam, Rijksmuseum)

setzung. Nur so könnten Charakterschilderung der handelnden Personen, die historische Begebenheit selbst, sowie die Einheit von Zeit, Ort und Handlung verstanden und wiedergegeben werden. In allen diesen Forderungen erweist sich Hoogstraten als Verfechter einer klassischen Kunsttheorie, wie sie ebenfalls in Frankreich vertreten wurde.<sup>7</sup>

Eine weitere Empfehlung an den Historienmaler war es, die Handlung und Affekte der Personen einer Historie an ihrem Höhepunkt oder Wendepunkt zu schildern.<sup>8</sup> Der griechische Begriff der Peripetie war vom niederländischen Dichter Vondel als *staetveranderinge* übersetzt, im Vorwort seines Dramas *Jephta* ausführlich erörtert und hervorgehoben worden. Begriffe und Motive der Literaturtheorie waren also für den Dichter wie für den gebildeten Maler gleich verpflichtend.<sup>9</sup>

Bei allen Regeln wollte Hoogstraten dem Künstler jedoch die Freiheit geben, sich aus der Vielfalt der Natur so zu bedienen, wie es seinem Charakter entsprach, vorausgesetzt, daß das Ergebnis ein harmonisches Ganzes bilde. Als Beispiel führte er im Kapitel über

das »Komponieren« die *Nachtwache* seines Lehrers Rembrandt an, die zwar als Gruppenporträt in Auftrag gegeben, durch die vollendete Darstellung des Malers jedoch in den Rang eines Historienbildes erhoben worden sei (Abb. 7). Die einzige Kritik Hoogstratens entzündete sich am mangelnden Licht des Gemäldes. Damit bewies der Maler und Theoretiker, daß er trotz seines klassizistischen Regelwerks doch auch die nationale Eigenart und den Rang eines Malers wie Rembrandt unabhängig vom herrschenden Kunsturteil richtig einzuschätzen wußte.

B. G.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Arnold Houbraken: *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam 1719, 3 Bde., Bd. 2, S. 122, S. 128 ff. u. S. 200.
- <sup>2</sup> Wie Houbraken berichtete, hatte ihm sein Lehrer ebenfalls ein Manuskript mit dem Titel *Onzigtbare Waerelt* hinterlassen (ebd., S. 127).
- <sup>3</sup> Zum akademischen Ehrgeiz holländischer Maler vgl. Hessel Miedema: *Kunstschilders, gilde en academie: Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en de 17de eeuw*, in: *Oud Holland* 101/1987, S. 13–21.
- <sup>4</sup> Im Kapitel »*Van het oogmerk der Schilderkunst; watze is, en te weeg brengt*« heißt es: »De Schilderkunst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen« (Hoogstraten 1678, S. 24).
- <sup>5</sup> Hoogstraten 1678, S. 79 u. S. 257.
- <sup>6</sup> Ebd., S. 87; vgl. auch B. Brenninkmeyer-de Rooij: *Kunsttheorien*, in: B. Haak: *Das Goldene Zeitalter der holländischen Kunst*, Köln 1984, S. 60–70, S. 64.
- <sup>7</sup> In seiner Einleitung lobte er Ludwig XIV. von Frankreich dafür, daß er französische Künstler nach Rom schicke, um sie dort vor den bedeutenden Meisterwerken ausbilden zu lassen; er wünschte sich, daß sein Name eher durch diese Kunstförderung unsterblich würde, als durch seine Kriege (Hoogstraten 1678, S. 3); zur klassizistischen Kritik Hoogstratens vgl. J. A. Emmens: *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968, S. 71 f.
- <sup>8</sup> Ebd., S. 116.
- <sup>9</sup> Vgl. Albert Blankert: *General Introduction*, in: *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, Ausstellungskat. Washington, Detroit u. Amsterdam 1980, S. 15–33, S. 26.



## Roger de Piles

### *Abrégé de la vie des peintres (1699)*

*Il paroît que la Composition, qui est une partie essentielle de la Peinture, comprend les objets qui entrent dans l'Histoire, & qui en font la fidélité, que par conséquent cette fidélité doit être essentielle à la Peinture, & que le Peintre est dans la dernière obligation de s'y conformer.*

*A quoy on répond, que si la fidélité de l'Histoire étoit essentielle à la Peinture, il n'y auroit point de Tableau où elle ne dût se rencontrer: Or il y a une infinité de beaux Tableaux qui ne représentent aucune Histoire; comme sont les Tableaux Allégoriques, les Paisages, les Animaux, les Marines, les Fruits, les Fleurs, & plusieurs autres qui ne sont qu'un effet de l'imagination du Peintre.*

*Il est vray cependant que le Peintre est obligé d'être fidèle dans l'Histoire qu'il représente, & que par la recherche curieuse des circonstances qui l'accompagnent, il augmente la beauté & le prix de son Tableau: mais cette obligation n'est pas de l'Essence de la Peinture, elle est seulement une bien-séance indispensable, comme la Vertu & la Sience le sont dans l'Homme. Et de même que l'homme n'en est pas moins Homme pour être ignorant & vicieux; le Peintre n'en est pas moins Peintre pour ignorer l'Histoire. Et s'il est véritable que les Vertus & les Siences sont les ornemens des Hommes, il est aussi très-certain que les Ouvrages des Peintres sont d'autant plus estimables qu'ils font paroître de fidélité dans les sujets historiques qu'ils représentent; supposé d'ailleurs qu'il n'y manque rien de l'imitation de la Nature, qui est leur Essence.*

*Ainsi un Peintre peut être fort habile dans son Art, & fort ignorant dans l'Histoire. Nous en voyons presque autant d'exemples qu'il y a de Tableaux du Titien, de Paul Veronése, du Tintoret, des Bassans, & de plusieurs autres Vénitiens qui ont mis leur principal soin dans l'Essence de leur Art; c'est-à-dire dans l'imitation de la Nature, & qui se sont moins appliquez aux choses accessoires qui peuvent être ou n'être point, sans que l'Essence en soit altérée. Il semble que ce soit dans ce sens que les Curieux regardent les Tableaux des Peintres que je viens de nommer, puisqu'ils les achètent au poids de l'or, & que ces Ouvrages sont du nombre de ceux qui tiennent le premier rang dans leurs Cabinets.*

*Il est sans doute que si cette Essence dans les Tableaux des Peintres Vénitiens avoit été accompagnée des ornemens qui en relèvent le prix, je veux dire de la fidélité de l'Histoire & de la Chronologie, ils en seroient beaucoup plus estimables: mais il est certain aussi que ce n'est que par cette Essence que les Peintres doivent nous instruire, & que nous devons chercher dans leurs Tableaux l'imitation de la Nature préféablement à toutes choses. S'ils nous instruisent, à la bonne heure, s'ils ne le font pas, nous aurons toujours le plaisir d'y voir une espece de création qui nous divertit, & qui met nos passions en mouvement.*

*Que si je veux apprendre l'Histoire, ce n'est point un Peintre que je consulteray, il*



*n'est Historien que par accident; mais je liray les Livres qui en traitent expressément, & dont l'obligation essentielle n'est pas seulement de raconter les faits, mais de les raconter fidèlement.*

*Cependant on ne prétend pas icy excuser un Peintre en ce qu'il est mauvais Historien, car l'on est toujours blâmable de faire mal ce que l'on entreprend. Si un Peintre ayant à traiter un sujet historique, ignore les objets qui doivent entrer dans sa Composition pour la rendre fidèle, il doit soigneusement s'en instruire, ou par les Livres, ou par le moyen des Sçavans [...].*

*L'Invention, qui est une partie essentielle de cet Art, consiste seulement à trouver les objets qui doivent entrer dans un Tableau, selon que le Peintre se l' imagine, faux ou vrais, fabuleux ou historiques. Et si un Peintre s'imaginant qu'Aléxandre fût vêtu comme nous le sommes aujourd'huy, & qu'il représentât ce Conquérant avec un Chapeau & une Perruque comme font les Comédiens, il feroit sans doute une chose très-ridicule, & une faute très-grossière: mais cette faute seroit contre l'Histoire, & non pas contre la Peinture; supposé d'ailleurs que les choses représentées le fussent selon toutes les Régles de cet Art.*

*Mais quoy que le Peintre représente la Nature par Essence, & l'Histoire par Accident, cet Accident ne luy doit pas être de moindre considération que l'Essence, s'il veut plaire à tout le monde, & sur tout aux gens de Lettres, & à ceux, qui considérant un Tableau plutôt par l'esprit que par les yeux, font principalement consister sa perfection à représenter fidèlement l'Histoire, & à exprimer les passions. (S. 28 ff.)*

*Roger de Piles: Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes, Hildesheim 1969 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1699).*

## **Roger de Piles**

### ***Kurzer Abriß der Lebensläufe der Maler (1699)***

*Es scheint, daß die Komposition, die einen wesentlichen Bestandteil der Malerei bildet, diejenigen Gegenstände umfaßt, die in die Historie eingehen und deren Wahrheitstreue ausmachen, und daß diese Wahrheitstreue folgerichtig ein wesentlicher Bestandteil der Malerei sein muß, und daß es die äußerste Pflicht des Malers ist, sich nach ihr zu richten.*

*Daraufhin antworten wir, daß, wenn die Wahrheitstreue der Historie innerhalb der Malerei wesentlich wäre, es keinerlei Gemälde gäbe, in dem sie nicht anzutreffen sein müßte: Nun gibt es aber eine Unzahl schöner Gemälde, die keinerlei Historie darstellen, etwa die Allegorischen Gemälde, die Landschaften, die Tier-, See-, Frucht- und Blumenstücke und viele andere, die lediglich als Ergebnis der Einbildungskraft des Malers anzusehen sind.*

*Unterdessen ist es wahr, daß ein Maler verpflichtet ist, in der dargestellten Historie wahrheitsgetreu zu sein, und daß er durch die wißbegierige Erforschung der Umstände, die sie begleiten, die Schönheit und das Verdienst seines Gemäldes erhöht: Aber diese Verpflichtung ist nicht das Wesen der Malerei, sie bildet allein eine unerläßliche Schicklichkeit, ähnlich wie Tugend und Wissenschaft im Menschen selbst. Und so wie der Mensch nicht darum weniger Mensch ist, weil er ungebildet und lasterhaft ist, so ist der Maler nicht weniger Maler, nur weil er die Historie nicht beherrscht. Und da es wahr ist, daß die Tugenden und die Wissenschaften der Schmuck des Menschen sind, so ist es ebenfalls gewiß, daß die Werke der Maler um so höher zu schätzen sind, je mehr sie die Wahrheitstreue in den historischen Bildgegenständen, die sie darstellen, zur Erscheinung bringen; vorausgesetzt allerdings, daß es ihnen nicht an der Nachahmung der Natur gebricht, die doch ihr Wesen ausmacht.*

*So kann also der Maler in seiner Kunst sehr wohl große Fähigkeiten besitzen und kann dennoch in der Historie von großer Unwissenheit sein. Wir sehen davon beinahe ebensoviele Beispiele als es Gemälde von Tizian, Veronese, Tintoretto, der Bassanos und vieler anderer Venezianer gibt, die ihre vornehmste Sorgfalt dem Wesen ihrer Kunst gewidmet haben, das heißt der Nachahmung der Natur; und sie weniger auf solche Nebensächlichkeiten angewendet haben, die – sie fänden sich im Bild oder nicht – doch das Wesentliche nicht berühren. Es scheint, daß die Liebhaber die Gemälde der genannten Maler auf eben diese Weise betrachten, da sie sie um eine hohe Summe Geldes kaufen, und da diese Werke unter denen sind, die den ersten Rang in ihren Bilderkabinetten einnehmen.*

*Ohne Zweifel wären die Gemälde der venezianischen Maler noch weit höher zu schätzen, wenn dieses Wesentliche noch durch diejenigen Beifügungen begleitet wäre, die das Verdienst erhöhen, will sagen, durch die Wahrheitstreue der Historie und der Zeitenfolge: Aber desgleichen ist es gewiß, daß uns die Maler nur durch dieses Wesentliche unterrichten müssen, und daß wir in ihren Gemälden der Nachahmung der Natur vor allen anderen Dingen nachspüren müssen. Wenn sie uns unterrichten, so ist es gut, unterrichten sie uns nicht, so haben wir doch noch immer das Vergnügen, in ihren Gemälden eine Art von Schöpfung zu sehen, die uns unterhält, und die unsere Leidenschaften anregt.*

*Will ich mich über die Historie belehren lassen, so ist es wohl kaum der Maler, den ich aufsuche, da dieser nur nebenbei Historiker ist; aber ich werde diejenigen Bücher lesen, die sich ausdrücklich damit befassen, und deren wesentliche Pflicht nicht allein ist, Ereignisse zu berichten, sondern diese wahrheitsgetreu zu berichten. Gleichwohl soll hier nicht behauptet werden, daß ein Maler, der ein schlechter Historiker ist, entschuldigt werden dürfe, denn es ist stets tadelnswert, wenn man das, was man unternimmt, schlecht ausführt. Wenn ein Maler einen historischen Bildgegenstand zu behandeln hat und die Dinge nicht kennt, die in seine Komposition einzugehen haben, um diese wahrheitsgetreu zu gestalten, so hat er sich sorgfältig darüber zu unterrichten, sei es durch Bücher, sei es durch die Mithilfe der Gelehrten [...].*

*Die Erfindung, die ein wesentlicher Bestandteil dieser Kunst ist, besteht allein darin, Gegenstände zu finden, die in ein Gemälde eingehen sollen, so wie der Maler sie sich ersinnt, seien sie falsch oder wahr, der Fabel oder der Historie entnommen. Und wenn ein Maler sich vorstellt, daß Alexander so gekleidet wäre, wie wir es heute sind, und den Eroberer mit Hut und Perücke darstellt, wie es die Schauspieler tun, so verfertigte er zweifelsohne eine überaus lächerliche Sache und einen allzu groben Fehler: Aber dieser Fehler verstieße gegen die Historie, und nicht gegen die Malerei; vorausgesetzt allerdings, daß die Darstellung dieser Dinge ansonsten nach allen Regeln dieser Kunst erfolgt sei.*

*Wenngleich der Maler die Natur als das Wesentliche darstellt und die Geschichte als etwas Nebensächliches, so darf er dieses Nebensächliche doch nicht mit weniger Aufmerksamkeit verfolgen als das Wesentliche, wenn er Beifall von allen Seiten empfangen möchte; und vor allem für die Gebildeten und für diejenigen, die ein Gemälde mehr mit dem Geist als mit den Augen betrachten, wird die Vollkommenheit eines Gemäldes hauptsächlich darin bestehen, daß es die Historie wahrheitsgetreu wiedergibt und die Leidenschaften zum Ausdruck bringt.*

[Übersetzung von Uwe Fleckner]

## Kommentar

In dem Konflikt um die vorrangige Bedeutung der Linie oder der Farbe, die als *Querelle entre rubénistes et poussinistes* bekannt ist, ging es nicht nur um die Ausfechtung künstlerischer Prinzipien, auch nicht nur um den Angriff auf eine erstarrte Akademiedoktrin; es galt vielmehr, über die Hinterfragung des bisher unbestrittenen Regelkanons zu einer Neudefinition der Theorie der Malerei überhaupt zu finden. Die Forderungen von Roger de Piles (1635–1709) bedeuteten schrittweise eine entscheidende Neuorientierung.<sup>1</sup>

Bereits in den Erläuterungen der französischen Übersetzung des Lehrgedichtes *De arte graphica* von Charles-Alphonse Du Fresnoy, de Piles' erster Veröffentlichung, unterstrich er die selbständige Bedeutung der Farbe und der Wirkung von Licht und Schatten als Spezifikum der Malerei und bestritt damit die alleinige Vorrangstellung der Zeichnung.<sup>2</sup> Damit löste er eine Welle von Diskussionen in den *Conférences* der Akademie aus. Mit seiner Schrift *Dialogue sur le coloris* von 1673 wagte de Piles in einem weiteren Schritt eine Umkehrung in der Beurteilung der Künstler, indem er Poussins unangefochtene Autorität durch Kritik an der Verwendung der Farbe in seinen Bildern bezweifelte und stattdessen – noch vor den Venezianern – die Meisterschaft Rubens' bewunderte. In den *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Paris 1677, begann de Piles sogar, die verpflichtende Verbindlichkeit antiker Vorbilder zu relativieren. De Piles' Meinung fand gegen Ende des 17. Jahrhunderts immer mehr Anhänger. Dieser Entwicklung folgte – begünstigt durch den Generationenwechsel in der Akademie – ein Wandel in der akademi-

schen Diskussion. 1699 wurde Roger de Piles schließlich zum *Conseiller honoraire amateur* der Akademie ernannt.

Der hier zugrundeliegende Text, der Traktat *L'Idée du peintre parfait* aus De Piles' *Abrégé de la vie des peintres*, ist demnach in einer Zeit publiziert, in der die Theorie des Autors bereits durch Schriften und Diskussionen verbreitet war. Entscheidendes kommt in diesem Traktat zum Ausdruck: Die Malerei wird nicht mehr über themen- und gattungsbezogene Regeln, sondern über Regeln der Wahrnehmung definiert. Das bedeutet auch, daß die Kategorien der Dichtung nicht mehr für die Malerei akzeptiert werden. Vorrangig sind nicht das *disegno* und die konzeptionelle Vorbereitung der thematischen Inhalte, sondern die eigenen Wirkungsgesetze der Malerei. Aus diesem Grund steht die Einteilung der Malerei in Gattungen für de Piles nicht im Vordergrund. Im Kapitel *De l'invention* seines *Cours de peinture par principes* erreicht de Piles durch eine Neudefinition von *histoire* sogar eine Distanzierung von der herkömmlichen, der Gattungshierarchie verhafteten Begrifflichkeit. Trotzdem erkennt de Piles den traditionellen Gebrauch von *histoire* als Bezeichnung für das bedeutendste Genre an: »Les Peintres«, schreibt der Autor in seinen *Cours de peintures*, »se servent avec raison du mot d'histoire pour signifier le genre de Peinture le plus considérable, et qui consiste à mettre plusieurs figures ensemble; et l'on dit: ce Peintre fait l'histoire, cet autre fait des animaux, celui-ci du Paysage, celui-là des fleurs, et ainsi du reste. Mais il y a de la différence entre la division des genres de Peinture et la division de l'invention. Je me sers ici du mot d'histoire dans un sens plus étendu; j'y comprends tout ce qui peut fixer l'idée du Peintre, ou instruire le spectateur, et je dis que l'invention simplement historique est un choix d'objets qui, simplement par eux-mêmes, représentent le sujet.«<sup>3</sup>

Die Wahl des Bildthemas ist eine Angelegenheit der *invention*, die zusammen mit der *disposition* die *composition* eines Bildes bestimmt. De Piles hebt hervor, daß ein Maler in der *invention* glänzen kann<sup>4</sup>, die Frage nach der Wirkung auf den Betrachter ist davon jedoch unabhängig, hier greift ein anderes Gesetz. Ein homogener Eindruck, der zu einer überzeugenden fiktionalen Wirkung des Bildes führt, wird über eng verzahnte Elemente der Malerei hervorgerufen. Vor allem das *tout ensemble*, mit dem das harmonische Zusammenspiel von Bildelementen, Linien, Farben, Licht und Schatten umschrieben wird, das *coloris*, das entscheidend zu der vollendeten Nachahmung und der Malerei überhaupt beiträgt, und das *clair-obscur*, das für die Verteilung von Licht und Schatten verantwortlich ist.<sup>5</sup>

Roger de Piles beschreibt in den *Cours de peinture par principes* drei Eigenschaften der *invention historique*: *la fidélité*, *la netteté* und *le bon choix*. Die *fidélité de l'histoire* ist für die Malerei nicht essentiell, aber angemessen; über sie fühlen sich bestimmte Betrachterkreise, z. B. die *gens de Lettres*, angesprochen. Über die *netteté* soll gewährleistet sein, daß das dargestellte Thema für einen ausreichend gebildeten Betrachter eindeutig wiederzuerkennen ist. *Le bon choix* betrifft die Themenwahl; ein beachtliches Ereignis biete eher Gelegenheit, die Szenerie reichhaltig zu gestalten und die Aufmerksamkeit des Betrach-

ters auf sich zu ziehen, ein kleines Sujet fordere vom Maler umso mehr, es durch die Art seiner Darstellung als groß erscheinen zu lassen.<sup>6</sup> Die Malerei kann aber auch nur instruktive Wirkung zeigen, wenn das Wesentliche gegeben ist: die *imitation de la nature*. Über die *imitation* soll erreicht werden, den Betrachter zu unterhalten (*divertir*), seine Leidenschaft zu erregen (*mettre les passions en mouvement*), das Herz zu bewegen (*remuer le cœur*). Der Maler soll über das Kunstwerk seinen Enthusiasmus auf den Betrachter übertragen.<sup>7</sup>

Roger de Piles' Theorie erhielt in den folgenden Jahren ihre Bedeutung dadurch, daß die Anforderungen an die künstlerische Arbeit des Malers, die de Piles thematisiert hatte, als entsprechend gleichrangig zu der *invention* in die kunsttheoretische Diskussion Eingang fanden.<sup>8</sup> T. B.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zu Roger de Piles vgl. Bernard Teyssèdre: *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957; vgl. auch ders.: *L'histoire de l'art vue du grand siècle. Recherches sur l'Abrégé de la vie des peintres, par Roger de Piles (1699), et ses sources*, Paris 1964; Thomas Puttfarken: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven u. London 1985; vgl. auch ders.: *Introduction*, in: Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, Nîmes 1990, S. 5–18; Jacques Thuillier: *Préface*, in: Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, Paris 1989, S. III–XXIX; Svetlana Alpers: *Roger de Piles and the History of Art*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 175–188; Xavier Carrère (Hrsg.): *Roger de Piles: L'Idée du Peintre parfait*, Paris 1993.
- <sup>2</sup> Charles-Alphonse Dufresnoy: *L'art de la peinture* (hrsg. v. Roger de Piles), Paris 1668.
- <sup>3</sup> De Piles 1989, S. 31.
- <sup>4</sup> Vgl. die Eloge auf Poussins *invention* in de Piles 1969, S. 478.
- <sup>5</sup> Vgl. de Piles 1989, S. 65–70, S. 147–188.
- <sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 37 ff.
- <sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 70–73; vgl. Puttfarken 1990, S. 17 f.
- <sup>8</sup> Interessant für die Rezeptionsgeschichte des *Abrégé* ist auch die Tatsache, daß schon 1710 von Marperger eine Übersetzung ins Deutsche vorgenommen wurde; vgl. Roger de Piles: *Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Mahler / So sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht samt einigen Reflexions darüber / und Abbildung eines Vollkommenen Mahlers / Nach welcher die Malhery als einer Regul kan beurtheilet werden*, Hamburg 1710.



## Gerard de Lairese

### *Groot Schilderboek (1707)*

*Gelyk een goed Geschiedenisschryver tot het opstellen van een fraaije Historie zekerlyk een ordentelyke verdeeling van zyn werk maakt eer hy begint te schryven, eerst in 't algemeen de hoofddeelen, dan de mindere gedeeltens verdeelt en schikt; onderzoekende verders wat al voorvallen en welke de voornaamste zyn, hoe veele, welke binnen of buitenshuis geschied zyn: wyders, dat hy denkt of hy het zelve van het begin tot het einde toe wil uitvoeren met alle de voorvallen, in zo veele deelen, ofmaar eenige van de voornaamste: of hy Homerus van vier en twintig boeken tot twaalf, Virgilius van twaalf tot zes, Ovidius van vyftien tot zeven of acht, min of meer, wil inkorten: Zo gaat het ook met een verstandig Schilder, in voorval van deftige Geschiedenissen uit te beelden. Hy onderzoekt den inhoud en zin der zelve, of 'er weinig dan of 'er te veel stoffe is; en zulks zynde, of hy het niet in weinig kan begrypen: en zo 'er weinig is, of hy daar niet veel kan byvoegen: daar en boven, welke de voornaamste zyn; wat uitgelaaten kan worden om die bekwaamelyk tot een redelyk getal te bepaalen, na dat hy zulks voor heeft. Hy bedenkt zich geduurende een naaukeurig onderzoek, om, in gevalle hy te kort kwam, die middelen te gebruiken, welke tegen de natuur en reden niet of minst strydig zyn, en somtydts van een twee te maaken, wanneer de nood het vereischt.*

*Laaten wy dan, zeg ik, ons indachtig maaken, dat het een vaste en algemeene regel is, dat, wanneer wy een Geschiedenis onder handen hebben, het zy in drie vier of vyf Stukken verdeeld, als de gelegenheid zulks toelaat, dat, zeg ik, het eerste altyd den inhoud, den staat of conditie, en de plaats, te kennen geeft; en het laatste Stuk desgelyks het flot en einde van de geheele zaak.*

*Geschiedenissen, die wydluftig zyn, kunnen in een enkeld Stuk niet afgebeeld werden, uit oorzaak van de langduurigheid en de meenigte der voorvallen die zich daar in opdoen, gelyk de Geschiedenis van Joseph, Alexander, Hercules, en diergelyke. Deze zyn de bekwaamste in groote Paleizen, schoone Zaalén en Kamers of Gaanderyen; alsoo daar gelegenheid is om de Historie in verscheidene Stukken te vervolgen, het zy in Tapitzeryen of Schilderyen. [...] Diergelyke lange Historien zyn 'er veele te vinden in Homerus, Virgilius, Apuleus, Torquato Tasso, ja zelf in de H. bladeren. Indien men nu uit een diergelyke Historie twee voorvallen wilde verkiezen, of twee by malkander hangende Stukken maaken, zo zal men in het eerste dat deel verbeelden, 't welk de meeste opmerking inheeft, 't zy het eerste, tweede, derde, vierde of vyfde voorval, zo als het dan is, waar van de weêrga noodzaakelyk het laatste zal moeten zyn; als, by voorbeeld, het einde van Adonis, of zyne dood; de val van Phaëton, of zyn graf, Sardanapalus, daar hy zich verbrand; Eneas, daar hy vergood word, Reinouds onttovering; en in de Heilige Historien, daar Salomon aan den Afgod offert. (S.140 f.)*

*In het schilderen en vertoonen van een verbeelde Geschiedenis is een Konstenaar niet gehouden zich altyd aan de wetten van een beschreevene Historie te verbinden; aangezien het de schuldige pligt van een goed Historieschryver is, de byzondere geschiedenissen ordentelyk van 't begin tot het einde te verhaalen. Daar en tegen is de verkiezing van een Schilder vry onbepaalder; dewyl hy zich niet veel daar aan bind, of hy plotseling in het begin, in het midden, of wel in het einde der geschiedenissen invalt. Hy begint zomtyds daar 't hem best gelegen dunkt. Somtyds pikt hy uit den hoop 't geen met zyn oogmerk allermeeest overeen komt. Hy verbeeld, zeg ik, of het voorgaande, het tegenwoordige, of het toekomende; en is niet verder verbonden, als 't geen in eenen opslag der oogen tevens kan gezien worden, uit het gantsche vervolg der zaaken te vertoonen. (S. 142)*

Gerard de Laireesse: *Groot Schilderboek, waar in de Schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen [...]*, Utrecht 1969 (Nachdruck der Ausgabe Haarlem, 2. Aufl. 1740).

## **Gerard de Laireesse**

### **Grosses Mahler-Buch (1728–1730)**

*Gleichwie ein guter Historicus zum Vortrage einer schönen Begebenheit, ehe er solche anfänget zu schreiben, zuvor ohnfehlbar eine ordentliche Eintheilung seines Werckes machet, zu erst insgemein in die Haupt-Stücke, hernach auch die kleineren Umstände ordnet; da er denn weiter untersucht, was für Vorfälle, und welche unter denselben die vornehmsten, wie viele, und welche inn- und ausserhalb geschehen seyn; ferner überleget er, ob er dieselbe vom Anfang bis zum Ende mit allen den Begebenheiten, in so vielen Theilen, oder nur in einigen der vornehmsten ausführen will; ob er den Homer von vier und zwanzig Büchern bis auf zwölf; den Virgilius von zwölf bis auf sechs, den Ovidius von funfzehn in sieben oder achte weniger oder mehr verkürzten will: also gehet es auch mit einem verständigen Mahler, auf Veranlassung einer ernsthaften vorzubildenden Geschichte. Er untersucht den Inhalt und Nachdruck derselben, ob zu viel oder zu wenig Materie dabey: und so ferne jenes ist, ob er es nicht in wenige fassen; so aber derselben zu wenig wäre, ob er da nicht mehr beyfügen könne? über dieses untersucht er, was das vornehmste ist; ingleichen was etwan ausgelassen werden kan, damit er das übrige desto bequemer auf eine vernünftige Anzahl, nachdem als er nemlich solches auszuarbeiten hat, einschräncken möge. Er bedenckt sich bey fortgesetzter genauer Nachforschung, im Fall er zu kurtz käme, wie er diejenige Mittel gebrauche, welche wenig oder nicht wider die Natur und Vernunft streiten, da er, wenn es die Noth erheischt, zuweilen aus einem zwey machet.*

*Lasset uns demnach, sage ich, eingedenck seyn, daß es eine feste und allgemeine Regul ist, daß, wenn wir eine Geschichte unter handen haben, sie seye nun gleich nach Gelegenheit in drey, vier oder fünf Stücke vertheilet, daß, sage ich, das erste allezeit den Inhalt, den Zustand, oder die Beschaffenheit und den Ort zu erkennen gebe, und das letzte Stück auf gleiche Art, den Schluß und das Ende der gantzen Sache in sich halte.*

*Weitläuffige Historien können in einem einzigen Stücke, wegen der ausschweiffigen Menge der Vorfälligkeiten, die sich darinnen hervorthun, nicht abgebildet werden; als die Historie von dem Joseph, von Alexander, von dem Hercules, und dergleichen. Diese seynd am tauglichsten in grossen Pallästen, schönen Säülen und Gemächern oder Gängen; massen daselbst Gelegenheit ist, die Historie in verschiedenen Stücken fortzusetzen, es seye in Tapezereyen oder Mahlereyen. [...] Dergleichen lange Historien seynd viele bey dem Homerus, Virgilius, Apulejus, Torquatus Tassus, ja in der Heil. Schrift selbst zu finden. Wenn man nun aus einer dergleichen Historie zwei Begebenheiten erwählen, oder zwey beyeinander hängende Stücke machen will, so soll man in dem ersten denjenigen Theil davon vorbilden, den, welcher die meiste Aufmercksamkeit in sich hält, es seye die erste, andere, dritte, vierde oder fünfte Vorfälligkeit, so wie sie ist, wovon dasjenige, was der Camerade heisset, oder die Gleichheit damit hat, nothwendig wird das letzte seyn müssen; als zum Exempel des Adonis Ende oder sein Tod; des Phaëtons Fall oder sein Grab; Sardanapalus, wie er sich verbrannte; Aeneas, wie er vergöttert wird; des Reinouds Entzauberung; und in den H. Geschichten, wie Salomon dem Abgotte opffert. (I, S. 154 ff.)*

*Bey dem Mahlen und Vorstellen einer vorgebildeten Geschichte ist ein Künstler nicht gehalten, daß er sich allezeit an die Gesetze einer beschriebenen Historie binde; angesehen dieses die schuldige Pflicht eines guten Historien-Schreibers ist, daß er die besonderen Fälle ordentlich vom Anfang bis zum Ende erzähle. Die Erwählung eines Mahlers her-entgegen ist weit uneingeschränkter; dieweil er sich nicht viel daran kehret, ob er plötzlich in dem Anfang, in die Mitte, oder gar in das Ende der Geschichte einfället. Er fänget zuweilen da an, wo es ihm am besten zu seyn düncket, Bisweilen nimmet er das, was mit seinem Absehen am meisten übereinstimmt, aus der Menge heraus. Er schauet, sage ich, auf das vorhergehende, auf das gegenwärtige, und auf das zukünftige: und ist auf nichts weiters verbunden, als was zugleich in dem ersten Anblick kan gesehen werden, aus dem gantzen Verlauff der Sache vorzustellen. (I, S. 156 f.)*

*Gerard de Lairese: Grosses Mahler-Buch. Worinnen die Mahlerkunst in allen ihren Theilen Gründlich gelehret [...] wird, Nürnberg 1728–1730, 3 Bde.*

## Kommentar

Gerard de Lairese, 1640 in Lüttich geboren und bei Bertholet Flémalle ausgebildet, kam im Jahre 1664 nach Amsterdam. Dort gehörte er, wie er selbst schreibt, zunächst zu den Bewunderern Rembrandts, bekannte sich aber bald zur klassizistischen Kunstdoktrin, wie sie in der vor allem literarisch bestimmten Kunstgenossenschaft *Nil volentibus arduum* vertreten wurde. Im Jahre 1669 gegründet, vertrat die Vereinigung von Künstlern und Dilettanten Ideen der französischen *Académie* und genoß im Milieu holländischer Malerei zunächst den Ruf einer avantgardistischen Gruppe. Ihrem Wirken ist letztlich der Stilwandel holländischer Malerei hin zu einem international ausgerichteten Klassizismus am Ende des 17. Jahrhunderts zuzuschreiben.<sup>1</sup>

Die enge Verbindung zu Andries Pels, dem Theaterdichter und Verfasser des theoretischen Werkes *Gebruik en misbruik des tooneels*<sup>2</sup>, förderte bei de Lairese offensichtlich Einsichten in die Zusammenhänge von Theater, Dichtung und Malerei. Nach erfolgreicher Karriere als Historien- und Dekorationsmaler, der sowohl für Bürger und Rathäuser wie für den oranischen Statthalter Willem III. arbeitete, erblindete der Künstler im Jahre 1690.<sup>3</sup> Er hielt von nun an öffentliche Vorlesungen über Theorie und Praxis der Malerei für Freunde und Dilettanten der Gesellschaft *Ingenio et Labore*, die, von seinem Sohn Abraham aufgezeichnet, im Jahre 1701 als *Grondlegginge der Tekenkunst* und 1707 in seinem *Groot Schilderboek* erschienen. Die deutsche Ausgabe, zuerst 1728 in Nürnberg veröffentlicht, besaß beträchtlichen Einfluß auf die deutsche Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts, unter anderem auf Hagedorn und Geßner, Winckelmann und Goethe und galt bis weit ins 19. Jahrhundert hinein als grundlegendes Werk für die akademische Ausbildung von Künstlern.<sup>4</sup>

Das Malerbuch von Lairese besteht aus zwei systematisch gegliederten Teilen. Im ersten Teil werden Theorie und Praxis vorwiegend der Historien- und Figurenmalerei, also auch der Genremalerei, behandelt (Buch 1–5). Im zweiten Teil beschreibt er die verschiedenen Bildgattungen, etwa Landschaft und Porträt, aber auch antike Baukunst bis hin zu Plafondmalerei und anderen Untergattungen (Buch 6–13).

Anders als van Mander und Hoogstraten vertrat Lairese ein klares theoretisches Konzept, das die klassizistischen Prinzipien vorwiegend französischer Provenienz zur Grundlage seiner eigenen Lehre machte. Offenbar dienten ihm dabei Charles-Alphonse Du Fresnoys Traktat *De Arte Graphica*, das Roger de Piles 1678 übersetzte und kommentierte, sowie André Félibiens *Conférences* von 1668 weitgehend als Vorbild.<sup>5</sup>

Wie seine literarischen Vorbilder vertrat auch Lairese die traditionelle Doktrin des *ut pictura poesis*, die Malerei und Dichtkunst als verwandte Künste ansah. Was für die Dichtung Wort und Darstellung war, entsprach in der Malerei Farbe und Form. Darum konnten für beide Künste vergleichbare Regeln gelten. Ebenso wie in der Dichtung stand in der bildenden Kunst die Historie oder *geschiedenis* an der Spitze der Gattungshierarchie.

Als Vertreter einer klassizistischen Kunstdoktrin glaubte Lairese weniger an das re-

gellose Genie, als das er Rembrandt ansah, als vielmehr an die Lehrbarkeit der Künste.<sup>6</sup> Allerdings reagierte er auf die holländischen Verhältnisse insofern, als er unter die Kategorien der Historie auch die bürgerlichen Moralstücke rechnete, die gemeinhin dem Genre zugeschlagen wurden. Wie in den Naturwissenschaften erst durch die Beherrschung fester Grundregeln etwas Neues entstehen könne, würde auch in der Kunst erst ein Regelwerk das vollkommene Kunstwerk ermöglichen.<sup>7</sup> Die Historienmalerei war dabei eine Kunstgattung, die nicht allein durch Beobachtung und Übung, sondern vor allem durch Wissen beherrscht werden konnte. Ihre Darstellungsmodi habe sie in der Geschichtsschreibung zu suchen. Lairese forderte die klare »Lesbarkeit« der Historien. Hierfür lieferte er in seinem Malerbuch alle akademisch sanktionierten Hilfsmittel, angefangen bei historischen Quellentexten (Plato, Homer, Ovid) bis hin zu ikonographischen Handbüchern (Cesare Ripa) und Traktaten über die Darstellung der Leidenschaften (Charles Le Brun).

Der hier abgedruckte Text ist dem zweiten Buch des Schilderboek entnommen. Er betont die Vorbildlichkeit der Geschichtsschreibung für die Historienmalerei. In seiner Verbindung von Gelehrsamkeit und der Aufforderung zu eigenen Erkenntnissen und Darstellungsmöglichkeiten trug Lairese zu einem geradezu »aufgeklärten« Verständnis der Malerei bei. Damit antwortete der Maler und Theoretiker auf die für die nördlichen Niederlande neuen Bedürfnisse nach einem akademisch gebildeten Künstlerstand, der sich mit repräsentativen Aufgaben auseinanderzusetzen hatte.

B. G.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Zu Lairese vgl. Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 350 f.

<sup>2</sup> Erschienen 1681 in Amsterdam.

<sup>3</sup> Vgl. Jean Joseph Marie Timmers: *Gérard Lairese*, Teil I, Amsterdam 1942; vgl. auch D. P. Snoep: *Gerard Lairese als plafond- en kamerschilder*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 18/1970, S. 159–220, besonders S. 176 f.; Alain Roy: *Gérard de Lairese (1640–1711)*, Paris 1992.

<sup>4</sup> Georg Kauffmann: *Studien zum großen Malerbuch des Gerard de Lairese*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 3/1955–1957, S. 153–196; vgl. auch Arno Dolders: *Some remarks on Lairese's »Groot Schilderboek«*, in: *Simiolus* 15/1985, S. 197–220.

<sup>5</sup> Vgl. Roy 1992, S. 99 ff.; Roy weist zusätzlich auf den Einfluß Lomazzos hin.

<sup>6</sup> Jan A. Emmens: *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968, S. 80 ff.

<sup>7</sup> Lairese 1969, S. 71.



**Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury**  
***A Notion of the Historical Draught or Tablature***  
***of the Judgment of Hercules* (1712)**

*So much the more, therefore, is this regulation applicable to history-painting, where not only men, but manners, and human passions are represented. Here the unity of design must with more particular exactness be preserved, according to the just rules of poetic art; that in the representation of any event, or remarkable fact, the probability, or seeming truth (which is the real truth of art) may with the highest advantage be supported and advanced: as we shall better understand in the argument which follows on the historical tablature of the Judgment of Hercules; who being young, and retired to a solitary place in order to deliberate on the choice he was to make of the different ways of life, was accosted (as our historian relates) by the two goddesses, Virtue and Pleasure. It is on the issue of the controversy between these two, that the character of Hercules depends. So that we may naturally give to this piece and history, as well the title of The Education, as the Choice or Judgment of Hercules. (S. 30 ff.)*

*This fable or history may be variously represented, according to the order of time:*  
*Either in the instant when the two goddesses (Virtue and Pleasure) accost Hercules;*  
*Or when they are entered on their dispute;*  
*Or when their dispute is already far advanced, and Virtue seems to gain her cause.*

*According to the first notion, Hercules must of necessity seem surprized on the first appearance of such miraculous forms. He admires, he contemplates; but is not yet engaged, or interested. According to the second notion, he is interested, divided, and in doubt. According to the third, he is wrought, agitated, and torn by contrary passions.*  
[...]

*Of these different periods of time, the latter has been chosen; as being the only one of the three, which can well serve to express the grand event, or consequent resolution of Hercules, and the choice he actually made of a life full of toil and hardship, under the conduct of Virtue, for the deliverance of mankind from tyranny and oppression.*  
[...]

*The same history may be represented yet according to a fourth date or period: as at the time when Hercules is entirely won by Virtue. But then the signs of this resolute determination reigning absolutely in the attitude, and air of our young hero; there would be no room left to represent his agony, or inward conflict, which indeed makes the principal action here; as it would do in a poem, were this subject to be treated by a good poet. Nor would there be any more room left in this case, either for the persuasive rhetoric of Virtue (who must have already ended her discourse) or for the insinuating address of Pleasure, who having lost her cause, must necessarily appear*

*displeased, or out of humour: a circumstance which would no way suit her character. [...]*

*In this third period therefore of our history (dividing it, as we have done, into four successive dates or points of time) Hercules being auditor, and attentive, speaks not. Pleasure has spoken. Virtue is still speaking. She is about the middle, or towards the end of her discourse; in the place where, according to just rhetoric, the highest tone of voice and strongest action are employed. [...]*

*To preserve therefore a just conformity with historical truth, and with the unity of time and action, there remains no other way by which we can possibly give a hint of any thing future, or call to mind any thing past, than by setting in view such passages or events as have actually subsisted, or according to nature might well subsist, or happen together in one and the same instant. And this is what we may properly call the rule of consistency. [...]*

*Again, by the same means which are employed to call to mind the past, we may anticipate the future: as would be seen in the case of an able painter, who should undertake to paint this history of Hercules according to the third date or period of time proposed for our historical tablature. For in this momentary turn of action, Hercules remaining still in a situation expressive of suspense and doubt, would discover nevertheless that the strength of this inward conflict was over, and that victory began now to declare herself in favour of virtue. [...]*

*This different operation may be distinguished by the names of anticipation and repeal. (S. 34 ff.)*

*And in this sense Hercules may look either on the one or the other of the goddesses, with this difference; that if he looks on Pleasure, it should be faintly, and as turning his eyes back with pity; having still his action and gesture turned the other way towards Virtue. If, on the contrary, he looks on Virtue; it ought to be earnestly, and with extreme attention, having some part of the action of his body inclining still towards Pleasure, and discovering by certain features of concern and pity, intermixed with the commanding or conquering passion, that the decision he is about to make in favour of Virtue, cost him not a little.*

*[...] he [Herkules] should be so drawn, as neither by the opening of his mouth, or by any other sign, to leave it in the least dubious whether he is speaking or silent. For it is absolutely requisite that silence should be distinctly characterised in Hercules, not only as the natural effect of his strict attention, [...] but in order withal to give that appearance of majesty and superiority becoming the person and character of pleading Virtue; who by her eloquence and other charms has ere this made herself mistress of the heart of our enamoured hero [...]. (S. 39 ff.)*

*Whatsoever appears in a historical design, which is not essential to the action, serves only to confound the representation, and perplex the mind: more particularly, if these episodic parts are so lively wrought, as to vie with the principal subject, and contend*

for precedency with the figures and human life. [...] But if [...] the human species be that which first presents itself in a picture; if it be the intelligent life, which is set to view; it is the other species, the other life [Landschaft, Stilleben], which must then surrender and become subservient. The merely natural must pay homage to the historical or moral. [...]

By the word moral are understood, in this place, all sorts of judicious representations of the human passions; as we see even in battle pieces; excepting those of distant figures, and the diminutive kind; which may rather be considered as a sort of landscape. [...] It is here that we may see heroes and chiefs (such as the Alexanders or Constantines) appear, even in the hottest of the action, with a tranquillity and sedateness of mind peculiar to themselves: which is, indeed, in a direct and proper sense, profoundly moral. (S. 52 ff.)

We may conclude this argument with a general reflection, which seems to arise naturally from what has been said on this subject in particular: »that in a real history-painter, the same knowledge, the same study, and views, are required, as in a real poet.« Never can the poet (whilst he justly holds that name) become a relator; or historian at large. He is allowed only to describe a single action; not the actions of a single man, or people. The painter is a historian at the same rate, but still more narrowly confined, as in fact appears; since it would certainly prove a more ridiculous attempt to comprehend two or three distinct actions or parts of history in one picture, than to comprehend ten times the number in one and the same poem. (S. 59)

Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury: *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, in: ders.: *Second Characters or the Language of Forms* (hrsg. v. Benjamin Rand), Cambridge 1914, S. 30–61.

### **Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury** ***Ansichten zum historischen Entwurf oder*** ***Tableau des Herkules am Scheidewege (1712)***

Diese Betrachtung ist vor allem auf die Historienmalerei anzuwenden, in der nicht nur Menschen sondern auch Sitten und Gebräuche, sowie menschliche Leidenschaften dargestellt werden. Hier muß die Einheit des Entwurfs mit besonderer Genauigkeit beobachtet werden, gemäß der trefflichen Regeln der Dichtkunst; so daß in der Darstellung eines jeden Ereignisses oder einer jeden bemerkenswerten Tatsache die Wahrscheinlichkeit oder scheinbare Wahrheit (die die eigentliche Wahrheit der Kunst ist) auf das Vortrefflichste unterstützt und vorangetrieben werde, wie es in der folgenden Auseinandersetzung mit dem historischen Tableau vom Herkules am Schei-

dewege erhellt wird; dieser hat sich nämlich in jungen Jahren an einen einsamen Ort zurückgezogen, um zu erwägen, welcher der unterschiedlichen Lebenswege einzuschlagen sei, als ihm (wie unsere Historiker berichten) zwei Göttinnen begegnen, die Tugend und die Wollust. Vom Ausgange des Streitgespräches zwischen diesen beiden hängt der Charakter des Herkules ab. Und so können wir diesem Stück oder dieser Historie ganz selbstverständlich ebenso den Titel »Die Erziehung« als auch den Titel »Herkules am Scheidewege« geben.

*Diese Fabel oder Historie kann, der Zeitenfolge entsprechend, auf unterschiedliche Weise dargestellt werden:*

*Entweder in dem Augenblick, in dem die beiden Göttinnen (Tugend und Wollust) Herkules ansprechen;*

*Oder wenn diese mit ihrem Streitgespräch begonnen haben;*

*Oder wenn ihr Streitgespräch bereits so weit fortgeschritten ist, daß die Überlegenheit der Tugend sichtbar geworden ist.*

*Was den ersten Fall betrifft, so muß Herkules notwendigerweise von der Erscheinung der beiden wunderbaren Gestalten überrascht sein. Er bewundert und betrachtet sie; aber er handelt nicht und ist nicht beteiligt. Was den zweiten Fall betrifft, so ist er beteiligt, unentschieden und voller Zweifel. Im dritten Fall ist er erregt, aufgewühlt und von widerstrebenden Leidenschaften zerrissen. [...]*

*Aus diesen unterschiedlichen Zeitabschnitten ist der letzte ausgewählt worden; er allein ist es nämlich, der das große Ereignis zum Ausdruck bringen kann, den folgerichtigen Entschluß des Herkules und die Wahl, die er getroffen hat, um unter Anleitung der Tugend ein Leben voller Mühen und Entbehrungen zu führen und die Menschheit von Tyrannei und Unterdrückung zu befreien. [...]*

*Die gleiche Historie könnte noch in einem vierten Augenblick oder Zeitabschnitt dargestellt werden: Nämlich zu der Zeit, als die Tugend Herkules schon vollkommen bezwungen hat. Weil aber die Anzeichen des getroffenen Entschlusses nun bereits Haltung und Züge des jungen Helden regieren würden, so bliebe kein Raum, den Seelenkampf oder inneren Konflikt zu zeigen, die hier ja gerade die Haupthandlung ausmachen müßten; so wie es in einem Gedicht der Fall wäre, würde ein guter Dichter diesen Gegenstand behandeln. Auch wäre so weder der Raum vorhanden, die überredende Rhetorik der Tugend (deren Ansprache ja bereits beendet sein müßte), noch die schmeichlerischen Worte der Wollust zu zeigen, die als Verliererin natürlich verdrießlich und mißvergnügt aussehen müßte, was in keinerlei Weise mit ihrem Charakter in Einklang zu bringen wäre. [...]*

*Im dritten Zeitabschnitt unserer Historie (die wir in vier aufeinanderfolgende Abschnitte oder Zeitpunkte eingeteilt hatten) spricht Herkules als aufmerksamer Zuhörer nicht. Die Wollust hat bereits gesprochen. Und die Tugend spricht noch immer. Sie ist etwa in der Mitte oder gegen Ende ihrer Rede angelagt; an einer Stelle mithin,*



*an der den Regeln der Rhetorik gemäß, die höchste Tonart der Stimme und die heftigste Bewegung Anwendung finden. [...]*

*Um die gehörige Übereinstimmung von historischer Wahrheit und der Einheit von Zeit und Handlung zu gewährleisten, bleibt also nur ein einziges Mittel, mit dem wir einen möglichen Hinweis auf Zukünftiges geben oder Vergangenes in die Erinnerung zurückrufen können, und das ist, solche Begebenheiten oder Ereignisse gemeinsam ins Bild zu setzen, die tatsächlich zusammen geschehen sind, oder die natürlicherweise in einem und demselben Augenblick hätten geschehen können. Dies also ist es, was wir das Gesetz der Folgerichtigkeit nennen. [...]*

*Durch dasselbe Mittel also, das angewendet wird, um Vergangenes hervorzurufen, können wir auch Zukünftiges vorwegnehmen: So könnte es das Beispiel eines befähigten Malers zeigen, der es unternähme, diese Historie des Herkules nach Maßgabe des dritten Zeitabschnitts zu malen, den wir für unser historisches Tableau vorschlagen haben. Herkules, der sich noch immer in einem Zustand der Spannung und des Zweifels befindet, entdeckt nämlich in dem Augenblick, in dem die Handlung umschlägt, das die Anstrengung seines inneren Konfliktes vorüber ist, und das sich ein Sieg der Tugend abzuzeichnen beginnt. [...]*

*Dieses unterschiedliche Vorgehen ließe sich mit den Begriffen von Vorwegnahme und Aufhebung kennzeichnen.*

*In dieser Absicht kann Herkules sowohl die eine als auch die andere der Göttinnen anblicken, mit einem Unterschied jedoch; schaut er nämlich auf die Wollust, so sollte dies flüchtig geschehen, so als schließe er seinen Blick bedauernd zur Tugend zurück, der noch immer ein Teil seiner Körperbewegungen zugekehrt ist. Wenn er aber, andererseits, die Tugend anblickt, so sollte es ernsthaft, mit äußerster Aufmerksamkeit geschehen, auch wenn ein Teil seiner Körperbewegungen noch immer der Wollust zugeneigt ist; durch eine Mimik voller Unruhe und Bedauern, die sich unter die befehlende oder beherrschende Leidenschaft mischt, kann er so zum Ausdruck bringen, daß seine Entscheidung zu Gunsten der Tugend ihm nichts Geringes abverlangt.*

*[...] Herkules sollte so gezeichnet sein, daß er weder durch den geöffneten Mund noch durch irgend ein anderes Zeichen den leisesten Zweifel erweckt, ob er spreche oder schweige. Es ist nämlich unabdingbar, daß Herkules durch sein Schweigen charakterisiert wird, und zwar nicht nur als die natürliche Folge seiner gespannten Aufmerksamkeit, [...] sondern um überdies die sprechende Tugend in eben der Erscheinung von Majestät und Überlegenheit wiederzugeben, die ihrer Person und ihrem Charakter zusteht; diese hat sich bereits durch ihre Beredsamkeit und ihre sonstigen Reize zur Herrin des Herzens unseres verliebten Helden aufgeworfen [...].*

*Was auch immer in einem historischen Entwurf erscheint und der Handlung nicht wesentlich zugehört, dient dazu, die Darstellung zu verwirren und den Verstand ab-*



*zulenken; insbesondere ist das der Fall, wenn diese Nebensächlichkeiten so lebendig eingearbeitet sind, daß sie mit dem Hauptthema wetteifern und mit den Figuren und den menschlichen Handlungen um den Vorrang streiten. [...] Das Menschengeschlecht [...] jedoch ist stets als Vornehmstes ins Bild zu setzen; wenn es das geistvolle Leben ist, das in den Blick genommen wird, so ist die andere Gattung, das andere Leben [Landschaft, Stilleben] unterlegen und ordnet sich unter. Das bloß Natürliche zahlt dem Historischen oder Moralischen Tribut. [...]*

*Unter dem Wort Moral sind hier alle Arten verständiger Darstellungen menschlicher Leidenschaften zu verstehen; so wie sie uns selbst in Schlachtenbildern begegnen, ausgenommen in den Werken mit kleinen, aus weiter Ferne gesehenen Figuren, die als eine Art Landschaft betrachtet werden müssen [...]. Hier können wir Helden und Anführer sehen (solche wie Alexander oder Konstantin), die selbst im hitzigsten Gefecht die Ruhe und Gelassenheit des Geistes bewahren, die ihnen eigen ist: Und, wahrlich, das ist im unmittelbaren und eigentlichen Sinne von tiefster Moral.*

*Wir können unsere Betrachtung mit einer grundsätzlichen Überlegung beschließen, die ganz selbstverständlich aus dem folgt, was über diesen Gegenstand im Einzelnen gesagt worden ist, »daß von einem wahren Historienmaler dasselbe Wissen, dieselbe Mühe und dieselben Ansichten gefordert werden, wie von einem Dichter.« Niemals kann der Dichter (der seinen Namen zu Recht tragen will) ein vollgültiger Erzähler oder Historiker werden. Ihm ist nur zugestanden, eine einzelne Handlung zu beschreiben; nicht die Handlungen eines einzelnen Menschen oder Volkes. Auch der Maler ist in diesem Sinne Historiker, nur ist er in der Tat noch stärker eingeschränkt; denn es würde gewiß einen weitaus lächerlicheren Versuch darstellen, zwei oder drei unterschiedliche Handlungen oder Teile einer Geschichte in einem Bild zusammenzufassen, als die zehnfache Anzahl dessen in ein und demselben Gedicht.*

[Übersetzung von Uwe Fleckner]

## **Kommentar**

Anthony Ashley Cooper, dritter Earl of Shaftesbury (1671–1713), wurde nach einer ausgedehnten Europareise Abgeordneter des englischen Parlamentes und war ab 1699 Mitglied des Oberhauses. Seine philosophischen Schriften publizierte er jedoch erst gegen Ende seines Lebens.<sup>1</sup> Der Schüler Lockes ging von einer jedem Menschen innewohnenden moralischen Sensibilität bzw. Urteilsfähigkeit aus. Der Kunst kommt in diesem Gedankengebäude die Funktion zu, diesen »moral sense« sowohl zu vermitteln als auch auf diese im Menschen angelegte Fähigkeit erziehend einzuwirken.<sup>2</sup>

Vor dem Hintergrund seiner philosophischen Äußerungen muß auch Shaftesburys



Abb. 8

Paolo di Mattei: *Herkules am Scheidewege*, 1712 (Oxford, Ashmolean Museum)

bekanntester Beitrag zur Kunsttheorie, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, gesehen werden.<sup>3</sup> Im Jahre 1712 in Neapel geschrieben, diskutiert der Aufsatz die Wahl des fruchtbaren Momentes am Beispiel eines Bildes mit dem Thema *Herkules am Scheidewege*.<sup>4</sup> Shaftesburys Vorstellungen wurden anschließend von dem neapolitanischen Künstler Paolo de Mattei als Bild gestaltet (Abb. 8).<sup>5</sup> Dem ursprünglich auf Französisch geschriebenen Aufsatz folgte 1713 eine englische Übersetzung.

Shaftesburys Forderungen zur Darstellung eines Momentes im Bild sind an sich nicht neu.<sup>6</sup> Die aristotelische Einheit von Zeit, Ort und Handlung wurde schon früh von der Kunstliteratur propagiert und im Sinne des *ut pictura poesis* für die Historienmalerei gefordert. Vor Shaftesbury hatten bereits Lomazzo, Bellori, Félibien oder de Piles in Anlehnung an Dichtung und Theater die Einheit von Zeit und Handlung verlangt. Ihre Ausführungen übertrifft Shaftesbury jedoch nicht nur an Umfang und Ausführlichkeit, sondern

auch an Konsequenz, mit der er die Wahl des fruchtbaren Augenblicks in das Zentrum seiner Untersuchung stellt. Der Herkulesaufsatz sollte schließlich bis hin zu Lessings *Lao-koon oder über die Grenzen von Mahlerey und Dichtkunst* seine Wirkung entfalten.

*A Notion of the Historical Draught* ist in sechs Kapitel unterteilt.<sup>7</sup> Bevor Shaftesbury die Hauptfiguren des Bildes und das *decorum* eingehend betrachtet, erläutert er, was für ihn der fruchtbare Darstellungsmoment ist. Bei einem Bild mit dem Thema *Herkules am Scheidewege* können demnach vier unterschiedliche Momente zur Anschauung gelangen. Herkules, der die Wahl hat zwischen einem tugendsamen, aber beschwerlichen und einem lasziven, dem Müßigang verschriebenen Leben, muß sich, von den Gestalten der Tugend und des Lasters vor die Wahl gestellt, für einen Weg entscheiden. Shaftesbury empfiehlt den dritten Moment zur Darstellung: Nachdem das Laster die Vorzüge des faulen, leichten Lebens gepriesen hat, ist nun die Tugend dabei, ihre Argumente vorzutragen. Herkules, der zwischen beiden Frauen steht, ist noch von Zweifeln ergriffen. Nach Shaftesbury ist dieser Moment als der spannendste anzusehen, weil sich in ihm der innere Konflikt offenbart, dem Herkules ausgesetzt ist. Der Augenblick kurz vor der Entscheidung des Helden und damit vor dem Wendepunkt der Geschichte ist auch der psychologisch wichtigste.

Die Wahl des richtigen Momentes geht einher mit der Forderung nach zeitlicher und aktionsgebundener Übereinstimmung, die Shaftesbury als »rule of consistency« bezeichnet. Die Einheit von Zeit und Handlung versteht Shaftesbury als Grundlage eines jeden Historienbildes, von der jeder Maler auszugehen habe. Deswegen ist die Fähigkeit des Historienmalers gefordert, Hinweise auf die vorausgegangenen und zukünftigen Ereignisse zu geben, ohne mehrere aufeinanderfolgende Geschehnisse in einem Bild zu vereinen. Nur der fruchtbare Augenblick ist imstande, dieses zu leisten und gleichsam transitorisch auf den nächsten Moment überzuleiten, ohne das *design* und die Einheit des Bildes zu gefährden. Shaftesbury verwendet hierfür die Begriffe »anticipation« und »repeal«. Trotz der inneren Bewegtheit des Helden soll sichtbar sein, wofür sich dieser letztlich entscheiden wird, nämlich für den schweren, aber verdienstvollen Weg. Frühere oder spätere Ereignisse können nach Shaftesbury allein durch Gestik, Mimik und die Haltung der Figuren sowie durch die Mittel des Kontrastes ausgedrückt werden. Damit rezipiert Shaftesbury vor allem die von Le Brun begründete Lehre von der Darstellung menschlicher Leidenschaften, die er – und darin besteht seine Bedeutung für die englische Kunsttheorie – nun auf den entscheidenden Moment eines Bildes anwendet.

Für die Protagonisten bedeutet dies, daß sich das »innere Drama«, dem Herkules ausgesetzt ist, allein in seiner Körperhaltung manifestiert.<sup>8</sup> Während er der Tugend mit ernster, aufmerksamer Miene lauscht, soll seine Körperhaltung die Unentschlossenheit, seine Mimik hingegen die Entscheidung für den tugendhaften Pfad des Lebens zur Anschauung bringen. Ähnliche Ratschläge gibt Shaftesbury für die Gestaltung der Figur der Tugend, die stehend und sprechend darzustellen sei. Der Inhalt ihrer Rede könne, so der Autor, durch das Schwert, das sie in der Hand hält und mit dem sie auf den felsigen Weg weist,

unterstrichen werden: Folgt Herkules ihrem Rat, muß er diesen beschwerlichen Weg auf sich nehmen.

Mit dem Verzicht auf eine allegorische Gestaltung der Figuren tritt nicht nur ihre Körper- und Geisteshaltung ausgeprägter hervor, sondern es wird auch die organische Einheitlichkeit des Kunstwerkes unterstrichen. Die unmittelbare Lesbarkeit des Historienbildes, die Shaftesbury hiermit als erster auch für mythologische Sujets fordert, erleichtert das Verstehen des Bildes mit einem Blick. In diesem Sinne definiert Shaftesbury ein solches Gemälde, das diese zeitliche Einheit gewähreistet und mit einem Blick überschaubar ist, im Gegensatz zu den niedrigeren Gattungen als »tablature« und hebt dadurch die herausragende Stellung des Historienbildes hervor. Allein aus der Darstellung des Wesentlichen ergibt sich die moralische Wirkung der Kunst. Damit knüpft Shaftesbury direkt an seine Philosophie an. Während eine symbolische Überfrachtung der Figuren der Moral entgegenwirkt, ist diese in der Darstellung der menschlichen Leidenschaften implizit vorhanden. Insofern ist es auch nicht verwunderlich, daß Shaftesbury das ikonographische Thema von *Herkules am Scheidewege* als Exempel für seine Ausführungen zum fruchtbaren Moment wählt. Zur Unterstreichung der moralischen und damit auch erzieherischen Funktion der Kunst schien dieses Thema hervorragend geeignet zu sein. Nicht umsonst versteht Shaftesbury ein solches Bild auch mit der Bezeichnung »The Education«. B. H.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Sie erschienen 1711 zusammengefaßt unter dem Titel *Characteristicks of Men, Manners, Opinions and Times* und wurden bereits 1714 in erweiterter Form neu aufgelegt; zum Leben und Werk Shaftesburys vgl. R. L. Brett: *The Third Earl of Shaftesbury*, London 1951; zu den kunsttheoretischen Äußerungen Shaftesburys vgl. Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bern 1974–1977, 4 Bde., Bd. I, S. 47–91 (mit weiterführender Literatur).
- <sup>2</sup> Vgl. Peter Eichner-Dixon: *Studien zum Verhältnis von Dichtung und Malerei im englischen Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. u. Bern 1981, S. 47–75.
- <sup>3</sup> Zum Herkulesaufsatz vgl. John Barell: *The Political Theory of Painting*, New Haven u. London 1986, S. 27–33; vgl. auch Dobai 1974–1977, Bd. I, S. 60–69.
- <sup>4</sup> Zur Ikonographie vgl. Erwin Panofsky: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin u. Leipzig 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 18).
- <sup>5</sup> Vgl. dazu besonders Livio Pestilli: *Lord Shaftesbury e Paolo de Matteis. Ercole al bivio tra teoria e pratica*, in: *Storia dell'Arte* 68/1990, S. 95–121; vgl. auch W. Wells: *Shaftesbury and Paolo de Matteis. The Choice of Hercules*, in: *Leeds Art Calendar* 3/1950, S. 37–59; Francis Haskell: *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven u. London 1980, S. 198 f.; Benedetto Croce: *Shaftesbury in Italia*, in: *La Critica* 23/1925, S. 1–34, besonders S. 13 f.
- <sup>6</sup> Zum folgenden Absatz vgl. Dobai 1974–1977, Bd. I, S. 60 ff.
- <sup>7</sup> Nach einem Kapitel, das sich mit der Wahl des richtigen Momentes auseinandersetzt, diskutiert Shaftesbury die drei Figuren Herkules, Tugend und Laster, um seine Ausführungen mit zwei Kapiteln zum *decorum* zu beenden.
- <sup>8</sup> Dobai 1974–1977, Bd. I, S. 60.



**Antonio Palomino de Castro y Velasco**  
***El museo pictórico y escala óptica (1715–1724)***

*La primera [der Malerei], que es el argumento, es el asunto, caso, historia, o concepto, que es ha de expresar. Este es en dos maneras; uno, que todo pende del ingenio del artífice; otro, que está ceñido a las puntualidades de la historia: a éste llamaremos argumento histórico; al otro, metafórico. El histórico, comprende toda historia, sagrada, humana y fabulosa: que si bien las fábulas rigurosamente no son historias, son fundadas en casos históricos, confabulizados por la ciega superstición de la gentilidad. Y es de notar, que aunque en términos pictóricos, no es historia la que no excede de dos figuras; si las dos figuras actuaren caso histórico, como Caín en el fratricidio de Abel, ésta será historia precisamente; pero si fueren dos figuras, tan independientes, que aunque se quite la una, no le hace falta la otra, éste no se llamará historiado. Y si el cuadro, o superficie, donde hay una, o dos figuras solas independientes, estuviere organizado de otros adherentes, como algún trozo de arquitectura, país, cortina, bufete, &c. aunque sea un retrato, en términos pictóricos, llamamos también historiado; porque aunque no haya más que una figura, aquel congreso, organizado de varias partes, de cuya armoniosa composición resulta un todo perfecto, se imagina historiado; pues para su constitución se ha de observar la misma graduación, y templanza, que en una historia; y porque los dichos adherentes sustituyen el lugar y colocación de la figuras. (S. 100)*

*Y así, divídese este argumento histórico en racional, sensitivo, vegetativo, inanimado y mixto. (Esto es, considerándole en toda su latitud, según los términos pictóricos.) El racional, es, el que se actúa de sucesos, y figuras humanas; en que fueron maravillosos Rafael de Urbina, el Dominichino, Lanfranco, y otros muchos. El sensitivo, el que se compone de animales de una, o varias especies, como aves, pescados y fieras; en que se aventajaron Pedro, y Martín de Vos, y Azneira, discípulos de Rubens, en monterías, cebaderos, hosterías y otros semejantes de asuntos. El vegetativo, es el que se compone de árboles, frutas o flores, como les países, floreros y fruteros, en que se han señalado Artoes, el Jesuíta, Mario, y Rúa Polo. El inanimado, es, el que se organiza de varias cosas inanimadas, como edificios, arneses, aparadores, instrumentos, vestuarios, y otras riquezas y alhajas semejantes, o inferiores; en que ha habido célebres ingenios; y entre los nuestros fué aventajadísimo Don Antonio Pereda. El mixto es, el que se compone de todos, o algunos de los referidos, y es el más agradable, y deleitoso, por la variedad, y el que más descubre la fecundidad del numen del artífice: bien, que en Italia es muy práctico, que sea una pintura de tantas manos, cuantas son las diferencias de los referidos argumentos: lo que no sucede en España; o porque el ardimiento de sus espíritus no sufre parcialidades en las glorias; o porque la fecundidad de sus ingenios precautela industriosa la esterilidad de las ocasiones; o (en estilo más vulgar) porque no prodría mantenerse un artífice con*



*sólo hacer flores, o países, como ha sucedido a muchos; y en esta inteligencia, cuando vemos un cuadro, aunque sea de país, flores o frutas, &c. decimos, estar bien o mal historiado, según observare en su colocación, y degradación de cantidades y luces los preceptos de la historia. (S. 100 f.)*

*Sea la tercera propiedad de la Pintura, el ser libro abierto, historia, y escritura silenciosa; pues en ella leen, así doctos, como imperitos, los sucesos de la sacra, y humana Historia; la constancia de los mártires; la austeridad de los penitentes; la meditación de los confesores; el retiro de los anacoretas; la observancia de los religiosos; y el ejemplo en la expresión de todo linaje de virtudes, y documentos morales; siendo este medio de especialísima utilidad al vulgo de los idiotas; pues por él leen (como ya dijimos) en el libro abierto de la Pintura, lo que no aciertan a leer en los libros: por cuya cause, próspera nuestra Madre la Iglesia, de todo espiritual alimento para sus hijos, mandaba en su primitivo origen, se colocasen en los templos (como hoy se practica) las historias sagradas, vidas, y martirios de los santos.*

*De que procede también el especioso renombre de ser idioma universal, [...] pues no sólo entienden su lenguaje los de una nación, sino los de todas; porque su estilo es italiano, francés, español, alemán, turco, griego, chino, caldeo, y todos los demás del Universo: imponderable excelencia de esta arte, y digna de superior aprecio; ¡pues con tanta diversidad de gentes, naciones, y lenguas, se explica con un solo idioma!*

*Y no sólo es universal idioma, sino lenguaje angélico; pues si los ángeles, con una mirada (como dice el Teólogo) unico intuitu, se manifiestan los conceptos unos a otros; así la Pintura, en una sola mirada, nos manifiesta el suceso, o concepto, que con mucho espacio, palabra por palabra, nos relataría un discreto, o nos explicaría un libro; y por eso, sin duda, han sido tan eminentes pintores los Rafaeles, y los Migueles, para calificar ser arte de ángeles, que en una sola vista (in actu oculi) manifiestan sus conceptos. (S. 215 f.)*

Antonio Palomino de Castro y Velasco: *El museo pictórico y escala óptica*, (hrsg. von Juan Agustín Ceán y Bermúdez), Madrid 1947.

## **Antonio Palomino de Castro y Velasco**

### ***Das Bildermuseum und die Stufen des Optischen (1715–1724)***

*Der erste Bestandteil [der Malerei] ist das Thema das dargestellt werden soll, d. h. das Motiv, der Fall, die Geschichte oder der Begriff. Das geschieht auf zweierlei Art: Bei der einen hängt alles vom Einfallsreichtum des Künstlers ab, bei der anderen sind die genauen Einzelheiten der Geschichte maßgeblich: Jenes nennen wir das geschichtliche Thema, dieses das metaphorische. Das geschichtliche Thema umfaßt*

*die Geschichte in ihrer Gesamtheit, die Heilsgeschichte, die Menschheitsgeschichte und die der Mythen. Obwohl die Mythen streng genommen nicht der Geschichte zuzuordnen sind, beruhen sie doch auf geschichtlichen Ereignissen, die von den heidnischen Völkern in ihrem blinden Aberglauben mystifiziert wurden. Und es muß ebenfalls angemerkt werden, daß man nicht von Geschichte sprechen kann, wenn auch nur unter dem Gesichtspunkt der Malerei, wenn nicht mindestens zwei Figuren vorhanden sind. Wenn diese zwei Figuren im geschichtlichen Sinne handeln, wie Kain beim Brudermord an Abel, ist das zwangsweise Geschichte; aber wenn es zwei Figuren wären, die so unabhängig voneinander sind, daß, wenn man die eine wegnähme, sie der anderen nicht fehlte, sprechen wir nicht von Geschichte. und wenn ein Bild, auf dem sich eine Figur oder zwei voneinander unabhängige Figuren befinden, weitere zusätzliche Komponenten enthielte, wie zum Beispiel den Teil eines Gebäudes, eine Landschaft, einen Vorhang, ein Büffet und so weiter, wird es, selbst wenn es sich um ein Porträt handeln würde, unter dem Gesichtspunkt der Malerei als Historienbild bezeichnet, weil, selbst wenn es nur eine einzige Figur gäbe, dieser Verbund, der zwar aus verschiedenen Teilen aufgebaut, aber durch deren harmonisches Zusammenwirken ein vollkommenes Ganzes ist, als Historienbild empfunden wird, da für seine Erstellung dieselben Rangordnungen und Farbharmonien beachtet werden müssen wie bei einem Historienbild und weil die besagten zusätzlichen Komponenten den Ort und die Anordnung von Figuren ersetzen.*

*Das geschichtliche Thema wiederum unterteilt sich in ein rationales, sensitives, vegetatives, unbelebtes und gemischtes Thema. (Das bedeutet, es wird unter dem Gesichtspunkt der Malerei in seiner ganzen Bandbreite betrachtet). Das rationale Thema ist das, das sich mit Ereignissen und menschlichen Figuren beschäftigt. Hervorragende Künstler auf diesem Gebiet waren vor allem Raffael von Urbino, der Dominichino, Lanfranco und viele andere. Das sensitive Thema hat Tiere einer oder mehrerer Arten zum Thema, wie Vögel, Fische oder Raubtiere. Hier sind vor allem die Schüler von Rubens, Peter und Marten de Vos, sowie Azneira zu nennen, mit ihren Jagd- und Geflügelbildern, den Gasthäusern und ähnlichen Darstellungen dieser Art. Das vegetative Thema besteht aus Bäumen, Früchten oder Blumen, sowie Landschaften, Blumenvasen und Obstschalen. Hier haben sich vor allem d'Arthois, El Jesuíta, Mario und Rúa Polo hervorgetan. Das unbelebte Thema setzt sich aus verschiedenen unbelebten Dingen zusammen wie Gebäuden, Pferdegeschirr, Anrichten, Geräten, Kleidungsstücken und ähnlichem oder minderwertigerem Hausrat. Darunter sind berühmte Künstler zu finden, und in Spanien ist vor allen anderen Don Antonio Pereda hervorzuheben. Das gemischte Thema ist jenes, das sich aus allen oder nur einigen der angeführten Gegenstände aufbaut, und es ist wegen seiner Vielfalt das angenehmste und ergötzlichste und zugleich auch jenes, das am meisten die Fruchtbarkeit der künstlerischen Inspiration zeigt. In Italien ist es eine*

*häufig geübte Praxis, daß an einem Gemälde so viele Künstler am Werke sind, wie es unterschiedliche Themen gibt, was in Spanien jedoch nicht der Fall ist, weil die Glut seiner Seele es dem spanischen Maler nicht erlaubt, den Ruhm mit anderen zu teilen, oder weil die Fruchtbarkeit seines Einfallsreichtums sich eifrig dagegen wehrt unter derart sterilen Bedingungen malen zu müssen, oder weil kein Maler (um es ganz vulgär zu sagen) seinen Lebensunterhalt damit verdienen kann, nur Blumen oder Landschaften zu malen, was vielen so ergangen ist. Und wenn wir nun mit diesem Wissen ein Bild sehen, sagen wir selbst bei einer Landschaft, bei Blumen oder Früchten etc., daß es sich um ein gutes oder schlechtes Historienbild handelt, je nachdem ob bei der Anordnung der Gegenstände und der Abstufung von Mengen und Licht die Vorschriften der Historienmalerei beachtet worden sind oder nicht.*

*Die dritte Eigenschaft der Malerei ist es, ein offenes Buch zu sein, Geschichte und lautlose Heilige Schrift. Denn in ihm lesen Gelehrte wie auch Ungebildete die Ereignisse der Heils- und Menschheitsgeschichte: die Standfestigkeit der Märtyrer, die Strenge der Büsser, die Meditation der Beichtenden, den Rückzug der Einsiedler, die Ordensregeln der Mönche und Beispiele für alle Arten von Tugenden und moralische Belehrungen, wobei dieses Hilfsmittel für den gemeinen Pöbel von äußerster Nützlichkeit ist, denn mit ihm liest er (wie wir bereits sagten) im offenen Buch der Malerei all das, was er in Büchern nicht lesen kann: Aus diesem Grunde ließ unsere fürsorgliche Mutter Kirche, in allem die geistige Nahrung für ihre Kinder, seit ihrem frühesten Ursprung (wie auch noch heute) in den Kirchen Bilder aufhängen mit den biblischen Geschichten, den Lebensberichten und den Heiligenlegenden.*

*Von daher gebührt ihr der einzigartige Ruhm, universelle Sprache zu sein, [...] denn ihre Sprache wird nicht nur von den Angehörigen einer Nation verstanden, sondern von denen aller Nationen, weil ihre Schreibart italienisch, französisch, spanisch, deutsch, türkisch, griechisch, chinesisch, chaldäisch ist und auch alle anderen Sprachen des Universums miteinschließt: ein unvergleichlicher Vorzug dieser Kunst, der nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Bei einer derartigen Vielfalt also von Menschen, Nationen und Sprachen drückt sie sich mit nur einer einzigen Sprache aus!*

*Und sie ist nicht nur eine universelle Sprache, sondern auch eine engelhafte Sprache, denn so wie die Engel sich ihre Ideen mit einem einzigen Blick mitteilen, dem unico intuito (wie der Theologe sagt), so verkündet uns auch die Malerei mit einem einzigen Blick ein Ereignis oder eine Idee, die uns mit viel Raum und Wort für Wort von einem Schriftgelehrten erzählt oder von einem Buch erklärt werden müßten. Und deshalb sind Raffael und Michelangelo zweifellos so wichtige Maler gewesen, weil ihre Kunst von Engeln ist, die mit einem einzigen Blick (in ictu oculi) ihre Ideen verkünden.*

[Übersetzung von Jutta Seeger]

## Kommentar

Der Maler und Kunstschriftsteller Antonio Palomino (1655–1726) ist wiederholt als der spanische Vasari bezeichnet worden.<sup>1</sup> Als Maler war er wenig erfolgreich, sein umfangreiches Werk *El museo pictórico y escala óptica*, das in den Jahren 1715 bis 1724 in Madrid veröffentlicht wurde, kann jedoch als eine der bedeutendsten Quellen zur spanischen Kunst gelten.<sup>2</sup> Palomino stützte sich auf die antike und vor allem die italienische Kunsttheorie seit Alberti. Sein Buch ist in drei Teile gegliedert, von denen der erste theoretische, der zweite praktische Fragen der Malerei behandelt. Der umfangreiche dritte, betitelt *El parnaso espanol pinturesco laureado*, umfasst ausführliche Lebensbeschreibungen der wichtigen spanischen Künstler, insbesondere von Velázquez.<sup>3</sup> In diesen Viten sind zum Teil umfangreiche Angaben über einzelne Werke enthalten. Das Buch besitzt daher einen hohen Quellenwert für die spanische Kunstgeschichte.

Im ersten Teil seines Traktats ging Palomino auch auf die verschiedenen Gattungen der Malerei ein. Es wird deutlich, daß er die in der Akademiedoktrin vor allem Frankreichs festgelegte Hierarchie kannte und auch für richtig erachtete. Die Historienmalerei behandelte er als erstes (»Argumento historico«). Er verstand darunter die *historia sagrada, humana y fabulosa* und folgte damit dem bereits seit langem gebräuchlichen Verständnis der Gattung. Gegenüber Pacheco ist die im Dienste der Religion stehende Funktion der Malerei durch die Anerkennung anderer Aufgaben erweitert.

Palomino nannte auch die anderen Bildgattungen *historico*, wobei er unter *racional, sensitivo, vegetativo* und *inanimado* unterschied, womit er Tier- und Landschaftsmalerei und Stilleben bezeichnete. Der Begriff der Historie bedeutet bei ihm daher in einem allgemeinen Sinn die Darstellung oder das Thema.

In späteren Kapiteln des Buches finden sich Ausführungen über die Rolle und Bedeutung der Malerei als *libro abierto, historia* und *escritura silenciosa*. Palomino betonte den internationalen, universalen Charakter der Kunst, wobei er jedoch, wie andere spanische Autoren vor ihm auch, die besondere Aufgabe der religiösen Malerei als künstlerische Aufgabe hervorhob.

B. G.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. dazu die Einleitung der Herausgeberin in Antonio Palomino: *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors* (hrsg. v. Nina Ayala Mallory), Cambridge 1987, S. XVI.

<sup>2</sup> Vgl. Julius Schlosser: *La letteratura artistica*, Florenz u. Wien 1964, S. 484, S. 506 u. S. 654; vgl. auch Robert Enggass u. Jonathan Brown (Hrsg.): *Italian and Spanish Art 1600–1750. Sources and Documents*, Evanston 1970, S. 180 ff.; vgl. auch Palomino 1987 (mit weiterführender Literatur).

<sup>3</sup> Ausgewählte Partien dieses dritten Teiles sind bereits früh ins Deutsche übersetzt worden; vgl. Don Antonio Palomino Velasco: *Leben aller Spanischen und fremden Mahler, Bildhauer und Baumeister [...] ins Deutsche übersetzt und mit dem Leben des berühmten Raphael Mengs vermehrt*, Dresden 1781.

*On pourroit objecter que des tableaux où nous ne voyons que l'imitation des différens objets qui ne nous auroient point attachés, si nous les avions vus dans la nature, ne laissent pas de se faire regarder long-tems. Nous donnons plus d'attention à des fruits & à des animaux représentés dans un tableau, que nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original.*

*Je réponds que, lorsque nous regardons avec application les tableaux de ce genre, notre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'art de l'imitateur. C'est moins l'objet qui fixe nos regards que l'adresse de l'Artisan: nous ne donnons pas plus d'attention à l'objet même imité dans le tableau, que nous lui en donnons dans la nature. Ces tableaux ne sont point regardés aussi long-tems que ceux où le mérite du sujet est joint avec le mérite de l'exécution. On ne regarde pas aussi long-tems un panier de fleurs de Baptiste, ni une fête de village de Teniers, qu'on regarde un des sept Sacremens du Poussin, ou une autre composition historique, exécuté avec autant d'habileté, que Baptiste & Teniers en font voir dans leur exécution. Un tableau d'histoire aussi bien peint qu'un corps-de-garde de Teniers, nous attacheroit bien plus que ce corps-de-garde.*

*Il faut toujours supposer, comme la raison le demande, que l'art ait réussi également; car il ne suffit pas que les tableaux soient de la même main. Par exemple, on voit avec plus de plaisir une fête de village de Teniers qu'un de ses tableaux d'histoire, mais cela ne prouve rien. Tout le monde sçait que Teniers réussissoit aussi mal dans les compositions sérieuses, qu'il réussissoit bien dans les compositions grotesques. Or en distinguant l'attention qu'on donne à l'art d'avec celle qu'on donne à l'objet imité; on trouvera toujours que j'ai raison d'avancer que l'imitation ne fait jamais sur nous plus d'impression que l'objet imité en pourroit faire. Cela est vrai même en parlant des tableaux, qui sont précieux par le mérite seul de l'exécution.*

*L'art de la Peinture est si difficile, il nous attaque par un sens, dont l'empire sur notre ame est si grand, qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente: mais je l'ai déjà dit, notre attention & notre estime sont alors uniquement pour l'art de l'imitateur qui sçait nous plaire, même sans nous toucher. Nous admirons le pinceau qui a sçu contrefaire si bien la nature. Nous examinons comment l'Artisan a fait pour tromper nos yeux, au point de leur faire prendre des couleurs couchées sur une superficie pour de véritables fruits. Un Peintre peut donc passer pour un grand Artisan, en qualité de dessinateur élégant, ou de coloriste rival de la nature, quand même il ne sçauroit pas faire usage de ses talens pour représenter des objets touchans, & pour mettre dans ses tableaux l'ame & la vraisemblance qui se font sentir dans ceux de Raphaël & du Poussin. (I, S. 69 ff.)*

*Non seulement le sujet de l'imitation doit être intéressant par lui-même, mais il faut encore le choisir convenable à la Poésie, quand on veut le traiter en vers. Il est des*



*sujets plus avantageux pour les Peintres que pour les Poètes, comme il en est qui sont plus avantageux pour les Poètes que pour les Peintres. C'est ce que je vais tâcher d'exposer, après avoir prié qu'on me pardonne un peu de longueur dans cette discussion. Il m'a paru qu'il falloit m'étendre pour être plus intelligible.*

*Un Poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un Peintre ne sauroit nous faire entendre. Un Poète peut exprimer plusieurs de nos pensées & plusieurs de nos sentimens qu'un Peintre ne sauroit rendre, parce que ni les uns ni les autres ne sont pas suivis d'aucun mouvement propre & spécialement marqué dans notre attitude, ni précisément caractérisé sur notre visage. Ce que Cornélie dit à César, en venant lui découvrir la conjuration qui l'alloit faire périr dans une heure,*

*L'exemple que tu dois périroir avec toi:*

*ne peut être rendu par un Peintre. Il peut bien, en donnant à Cornélie une contenance convenable à sa situation & à son caractere, nous donner quelque idée de ses sentimens, & nous faire connoître qu'elle parle avec une grande dignité; mais la pensée de cette Romaine, qui veut que la mort de l'opresseur de la République soit un supplice qui puisse épouvanter ceux qui voudroient attenter sur la liberté, & non pas un crime détestable, ne donne point de prise au pinceau. Il n'est pas d'expression pittoresque qui puisse articuler, pour ainsi dire, les paroles du vieil Horace, quand il répond à celui qui lui demandoit ce que son fils pouvoit faire seul contre trois combattans: Qu'il mourût. Un Peintre peut bien faire voir qu'un homme est ému d'une certaine passion, quand même il ne le dépeint pas dans l'action, parce qu'il n'est pas de passion de l'ame qui ne soit en même-tems une passion du corps. Mais ce que la colere fait penser de singulier, suivant le caractere propre de chacun, & suivant les circonstances où il se rencontre, ce qu'elle fait dire de sublime, par rapport à la situation du personnage qui parle, il est très-rare que le Peintre puisse l'exprimer assez intelligiblement pour être entendu.*

*Par exemple, le Poussin a bien pû dans son tableau de la mort de Germanicus, exprimer toutes les especes d'affliction dont sa famille & ses amis furent pénétrés, quand il mourut empoisonné entre leurs bras: mais il ne lui étoit pas possible de nous rendre compte des derniers sentimens de ce Prince si propres à nous attendrir. Un Poète le peut faire: il peut lui faire dire: Je serois en droit de me plaindre d'une mort aussi prématurée que la mienne, quand bien même elle arriveroit par la faute de la nature; mais je meurs empoisonné; poursuivez donc la vengeance de ma mort, & ne rougissez point de vous faire délateurs pour l'obtenir: la compassion du public sera du côté de pareils accusateurs. Un Peintre ne sauroit exprimer la plûpart de ces sentimens; il ne peut encore peindre dans chaque tableau qu'un des sentimens qu'il lui est possible d'exprimer. Il peut bien, pour donner à comprendre le soupçon qu'avoit Germanicus que Tibere fût l'auteur de sa mort, faire montrer par Germanicus à sa femme Agrippine une statue de Tibere, avec un geste & avec un air de visage propres à caractériser ce sentiment; mais il faut qu'il employe tout son tableau à l'expression de ce sentiment là. [...]*

*Il est encore plus facile, sans comparaison, au Poète qu'au Peintre de nous affectionner à ses personnages, & de nous faire prendre un grand intérêt à leur destinée. Les qualités extérieures, comme la beauté, la jeunesse, la majesté & la douceur que le Peintre peut donner à ses personnages, ne sçauroient nous intéresser à leur destinée autant que les vertus & les qualités de l'ame que le Poète peut donner aux siens. Un Poète peut nous rendre presque aussi sensibles aux malheurs d'un Prince, dont nous n'entendîmes jamais parler, qu'aux malheurs de Germanicus, & cela par le caractere grand & aimable qu'il donnera au Héros inconnu qu'il voudra nous rendre cher. Voilà ce qu'un Peintre ne sçauroit faire: il est réduit à se servir, pour nous toucher, de personnages que nous connoissons déjà: son grand mérite est de nous faire reconnoître sûrement & facilement ces personnages. C'est un chef-d'œuvre du Poussin que de nous avoir fait reconnoître Agrippine dans son tableau de la mort de Germanicus avec autant d'esprit qu'il l'a fait. Après avoir traité les différens genres d'affliction des autres personnages du tableau comme des passions qui pouvoient s'exprimer, il place à côté du lit de Germanicus une femme noble par sa taille & par ses vêtemens, qui se cache le visage avec les mains, & dont l'attitude entiere marque encore la douleur la plus profonde. On conçoit sans peine que l'affliction de ce personnage doit surpasser celle des autres, puisque ce grand Maître désespérant de la représenter, s'est tiré d'affaire par un trait d'esprit. Ceux qui sçavent que Germanicus avoit une femme uniquement attachée à lui, & qui reçut ses derniers soupirs, reconnoissent Agrippine aussi certainement que les Antiquitaires la reconnoissent à sa coëfure, & à son air de tête pris d'après les médailles de cette Princesse. Si le Poussin n'est pas l'inventeur de ce trait de Poësie, qu'il peut bien avoir emprunté du Grec qui peignit Agamemnon la tête voilée au sacrifice d'Iphigénie sa fille; ce trait est toujours un chef-d'œuvre de la Peinture. [...]*

*Je me suis étonné plusieurs fois que les Peintres qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnoître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, & qui doivent rencontrer tant de difficultés à les faire reconnoître à l'aide seul du pinceau, n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte inscription. Les trois quarts des Spectateurs qui sont d'ailleurs très-capables de rendre justice à l'ouvrage, ne sont point assez lettrés pour deviner le sujet du tableau. Il est quelquefois pour eux une belle personne qui plaît, mais qui parle une langue qu'ils n'entendent point: on s'ennuye bientôt de la regarder, parce que la durée des plaisirs où l'esprit ne prend point de part, est bien courte. (I, S. 84 ff.)*

Jean-Baptiste Du Bos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genf 1967 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1719).

## Jean-Baptiste Du Bos

### *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey (1760)*

*Man könnte den Einwurf machen, daß Gemählde, an welchen man sonst nichts wahrnimmt, als die Nachahmung verschiedner Gegenstände, die uns nicht an sich gefeselt haben würden, wenn wir sie in der Natur erblickt hätten, dem ungeachtet nicht ermangeln, unsre Blicke eine Zeitlang auf sich zu ziehen. Wir schenken den Früchten und den Thieren, die auf einem Gemählde vorgestellt sind, eine Aufmerksamkeit, welche wir diesen Gegenständen selbst nicht schenken würden. Die Copie hält uns länger an sich, als das Urbild.*

*Ich antworte, wenn wir Gemählde von dieser Gattung sehr genau betrachten, so ist unsre vornehmste Aufmerksamkeit nicht auf den nachgeahmten Gegenstand, sondern vielmehr auf die Kunst des Nachahmers gerichtet. Nicht sowohl der Vorwurf, als die Geschicklichkeit des Künstlers heftet unsre Blicke an sich; man schenket der in dem Gemählde nachgeahmten Sache selbst nicht mehrere Aufmerksamkeit, als man ihr in der Natur schenket. Niemals verweilt man sich bey diesen Gemälden so lange, als bey denjenigen, wo die Vortrefflichkeit des Subjectes mit der Vortrefflichkeit der Ausführung vereinigt ist. Man betrachtet einen Blumenkorb von Baptista, oder ein Dorffest von Teniers nicht so lange, als eines von Poussins sieben Sacramenten, oder als eine andre historische Composition, die mit eben so vieler Geschicklichkeit ausgeführt ist, als Baptista und Teniers in der Ausführung ihrer Werke zeigen. Ein historisches Gemählde, welches eben so schön gemahlt ist, als eine Hauptwache von Teniers, nimmt uns weit mehr ein, als die Hauptwache.*

*Man muß, wie es die gesunde Vernunft erfordert, allemal voraus setzen, daß es der Kunst in beyden gleich gut gelungen sey; denn es ist nicht genug, daß die Gemählde von Einer Hand sind. Man betrachtet z. E. ein Landfest von Teniers mit mehr Vergnügen, als eines von seinen historischen Gemälden; aber das beweist nichts. Jederman weis, daß Teniers in ernsthaften Compositionen eben so unglücklich, als in den Grotesken unglücklich war.*

*Wenn man nun die Aufmerksamkeit, welche man der Kunst schenkt, von derjenigen unterscheidet, die man auf den nachgeahmten Gegenstand richtet, so wird man allezeit finden, daß ich Recht habe, wenn ich behaupte, die Nachahmung mache niemals mehr Eindruck auf uns, als der nachgeahmte Gegenstand würde machen können. Dieses hat sogar seine Richtigkeit, wenn die Rede von Gemälden ist, welche blos der Verdienst der Ausführung schätzbar macht.*

*Die Kunst zu mahlen ist so schwer, sie greift uns bey einem Sinne an, dessen Herrschaft über unsre Seele so groß ist, daß ein Gemählde schon allein durch die Schönheiten der Ausführung gefallen kann, ohne dem Gegenstande, den es vorstellt, etwas schuldig zu seyn: Aber unsre Aufmerksamkeit und Achtung gehören alsdenn einzig*

*und allein der Kunst des Nachahmers zu, der uns zu gefallen weis, so gar, ohne uns zu rühren. Wir bewundern den Pinsel, welcher die Natur so schön nachzumachen gewußt hat. Wir untersuchen, wie es der Künstler angefangen habe, unser Auge so zu hintergehen, daß wir Farben, auf eine Fläche aufgetragen, für wirkliche Früchte ansehen. Ein Mahler kann also den Namen eines grossen Künstlers entweder als ein trefflicher Zeichner, oder als ein Colorist, welcher mit der Natur um der Vorzug streitet, verdienen, wenn er sich auch seiner Talente nicht zu bedienen weis, rührende Gegenstände vorzustellen, und die Seele und die Wahrscheinlichkeit in seine Gemähldte zu bringen, die sich in Raphaels und Poussins Schildereyen empfinden lassen. (S. 65 ff.)*

*Das Subject der Nachahmung muß nicht nur an sich selbst interessant seyn, sondern man muß auch ein solches auswählen, das sich am besten für die Poesie schickt, wenn man es in Versen behandeln will. Es giebt Subjecte, welche vortheilhafter für die Mahler als für die Dichter sind, so wie es andre giebt, welche vortheilhafter für die Dichter sind, als für die Mahler. Ich will mich bemühen, dieses deutlicher zu machen, wenn ich vorher meine Leser ersucht habe, mir etwas Weitläufigkeit in dieser Abhandlung zu gute zu halten. Ich glaubte, ich müßte mich ausbreiten, um desto verständlicher zu seyn.*

*Der Dichter kann uns viele Dinge sagen, die uns der Mahler nicht zu verstehen geben kann. Der Dichter kann viele unserer Empfindungen und Gedanken ausdrücken, die ein Mahler nicht andeuten kann, weil weder diese noch jene von eignen und besonders bezeichneten Bewegungen in der Leibesstellung begleitet, oder auf dem Gesichte genau charakterisirt werden. Das was Cornelia dem Caesar sagt,*

*L'exemple que tu dois perioit avec toi*

*kann von keinem Mahler ausgedrückt werden. Er kann wohl, wenn er der Cornelia ein ihrer gegenwärtigen Situation und ihrem Charakter gemässes äusserliches Betragen beylegt, uns eine ungefähre Idee von ihren Gesinnungen machen, und uns zu erkennen geben, daß sie mit vieler Würdigkeit spricht; aber der Gedanke dieser Römerinn, welche will, daß der Tod des Unterdrückers der Republik nicht ein verabscheuungswürdiges Verbrechen, sondern eine Strafe seyn solle, so alle die in Schrecken setzen könne, welche etwas wider die Freyheit unternehmen wollten, dieser Gedanke, sage ich, giebt dem Pinsel nichts zu verdollmetschen.*

*Man hat, wenn ich so sagen kann, keinen Ausdruck in der Sprache der Mahlerey, der die Worte des alten Horaz sichtbar machen könnte, als er dem, der ihn fragt, was sein Sohn ganz allein wider drey Gegner thun solle, zur Antwort giebt: Sterben! Ein Mahler kann uns wohl sehen lassen, daß jemand von einer Leidenschaft bewegt ist, auch wenn er ihn ausser Action schildert, weil es keine Leidenschaft der Seele giebt, die nicht zugleich eine Leidenschaft des Körpers wäre. Allein die besondern Gedanken, so der Zorn in jemand zu folge seines eignen Charakters und der Umstände,*



worinn er sich befindet, hervorbringt, das, was er der redenden Person, in Absicht auf ihre Situation Erhabnes eingiebt, dieses kann der Mahler sehr selten so deutlich ausdrücken, daß man ihn versteht.

Z. B. Poussin hat in seinem Gemählde von dem Tode des Germanicus alle Arten des Schmerzens, von welchem seine Familie und seine Freunde durchdrungen waren, als er mit Gifte vergeben in ihren Armen starb, ausdrücken können: Aber es war ihm nicht möglich, uns einen vollkommenen Begriff von den letzten Empfindungen dieses Prinzen zu geben, die so vermögend seyn müßten, uns in Wehmuth zu setzen. Ein Dichter kann es thun; er kann ihn sagen lassen: Ich würde Recht haben, mich über einen so frühzeitigen Tod, als der meinige ist, zu beklagen, wofern ich auch die Schuld der Natur zuzuschreiben hätte; aber ich sterbe von Gifte: Sucht meinen Tod zu rächen, und schämt euch nicht, euch Angeber zu verschaffen, um diesen Zweck zu erhalten. Das Mitleiden des Publici wird auf der Seite solcher Ankläger seyn. Ein Mahler würde die meisten von diesen Gedanken nicht ausdrücken können; auch kann er in jedem Gemählde nicht mehr als einen einzigen von denen, die ihm auszudrücken möglich sind, abbilden. Er kann wohl, uns einen Wink von dem Verdachte zu geben, den dieser Prinz hatte, daß Tiberius der Ursacher seines Todes wäre, den Germanicus vorstellen, wie er seiner Gemahlinn Agrippina eine Statue des Tiberius mit einer Geberde und Miene zeigt, welche fähig ist, diesen Gedanken verständlich anzudeuten; aber er muß sein ganzes Gemählde zum Ausdrücke dieses Gedanken anwenden. [...]

Ausserdem ist es auch einem Dichter ungemein viel leichter als dem Mahler, uns Zuneigung gegen seine Personen einzuflößen, und zu machen, daß wir vielen Antheil an ihren Schicksalen nehmen. Die äusserlichen Eigenschaften, die der Mahler seinen Personen beylegen kann, als Schönheit, Jugend, Majestät und Anmuth, können uns nicht so sehr für ihr Schicksal interessiren, als die Tugenden und Eigenschaften der Seele, welche der Dichter den seinigen zutheilen kann. Ein Dichter kann uns durch den erhabnen und liebenswürdigen Charakter, den er einem unbekannten Helden giebt, für welchen er uns einnehmen will, beynahe eben so empfindlich gegen das Unglück dieses Prinzen machen, von dem wir sonst noch nie haben reden hören, als gegen das Unglück des Germanicus. Dieses ist der Mahler nicht im Stande zu thun: Uns zu rühren, ist er genöthigt, Personen zu wählen, die wir schon kennen: Sein Verdienst besteht darinn, sie so vorzustellen, daß wir sie ohne Mühe und Ungewißheit sogleich erkennen. Es ist ein Meisterstück des Poussin, daß er uns in seinem Gemählde von des Germanicus Tode durch einen so sinnreichen Einfall die Agrippina kenntlich gemacht hat. Nachdem er die verschiednen Arten von Betrübniß der übrigen Personen auf dem Gemählde als Leidenschaften geschildert hat, die sich ausdrücken liessen, stellt er neben das Bette des Germanicus ein Frauenzimmer, von edler Gestalt und Kleidung, die ihr Gesicht mit den Händen verbirgt, und aus deren ganzer Stellung der tiefste Schmerz hervorblickt. Man erräth sogleich,



daß das Leiden dieser Person der andern ihres übertreffen müsse, weil dieser grosse Meister, aus Verzweiflung solches vorzustellen, sich durch eine Erfindung seines Witzes aus der Verlegenheit geholfen hat. Jeder, der da weis, daß Germanicus eine Gemahlinn hatte, die ihm gänzlich ergeben war, und seine letzten Seufzer empfing, erkennen die Agrippina mit eben der Gewißheit, als sie Kenner des Alterthums an dem Putze und an der Haltung des Kopfes erkennen, welche von den Münzen genommen ist. Wenn Poussin nicht der Erfinder dieses dichterischen Zuges ist, den er leicht von dem Griechen entlehnt haben kann, welcher den Agamemnon mit verhülltem Haupte bey der Aufopferung der Iphigenia, seiner Tochter, mahlte; so ist dieser Zug doch immer ein Meisterstück der Mahlerkunst.

Ich bin oftmals darüber in Verwunderung gerathen, daß die Mahler, denen doch so viel daran gelegen seyn muß, uns die Personen kennbar zu machen, deren sie sich bedienen wollen, uns zu rühren, und die so viele Schwierigkeiten dabey finden müssen, selbige ganz allein vermittelst des Pinsels kenntlich zu machen, ihre historischen Gemähldte nicht allezeit mit einer kurzen Inschrift begleiten. Drey Vierteltheile von den Zuschauern, die im übrigen sehr fähig sind, einem Werke Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, haben nicht Gelehrsamkeit genug, den Inhalt des Gemähldes zu errathen. Es ist für sie eine schöne Person, welche gefällt, die aber eine Sprache redet, so sie nicht verstehen: Man wird es bald überdrüssig, sie anzusehen; weil die Dauer eines Vergnügens, woran der Geist keinen Antheil nimm, sehr kurz ist. (S. 78 ff.)

Jean-Baptiste Du Bos: *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey*, Kopenhagen 1760.

## Kommentar

Jean-Baptiste Du Bos (1670–1742) publizierte in seiner Eigenschaft als Diplomat, Kritiker, Historiker und Mitglied der *Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres* thematisch sehr unterschiedliche literarische Werke.<sup>1</sup> Die Auszüge der im Zusammenhang der Historienmalerei ausgewählten Textquelle stammen aus den *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*, die 1719 erstmals und danach in relativ rascher Abfolge immer wieder neu verlegt wurden. Für die weite Verbreitung spricht allein die Tatsache, daß das Buch 1740 in holländischer, 1748 in englischer sowie 1760 (Teile bereits ab 1745) in deutscher Sprache erschien. Man kann daher davon ausgehen, daß es viel gelesen und in den ästhetischen Auseinandersetzungen genutzt wurde.<sup>2</sup> Entscheidend für das Werk ist nicht in erster Linie eine theoretische Festlegung ästhetischer Gesetzmäßigkeiten oder die Erörterung terminologischer Fragen. Ihm geht es vor allem um eine Charakterisierung der verschiedenen Künste, vor allem der Dichtkunst und der Malerei, und um das Beziehungsgefüge zwischen Kunst, Künstler, Betrachter und den Künsten untereinander.



Abb. 9

Nicolas Poussin: *Der Tod des Germanicus*, 1767–1769 (Paris, Musée du Louvre)

Besondere Bedeutung besitzt sein Hauptinteresse an der Kunst, nämlich die Rolle des Kunstwerks für den Rezipienten. Wichtigstes Ziel sollte sein, den Betrachter zu bewegen. Auf *émouvoir* (erregen) folgt in der begrifflichen Steigerung *attacher* (fesseln), auf *plaire* (gefallen) das angestrebte *toucher* (rühren). Die Intensität der hervorgerufenen Empfindungen und nicht die Einhaltung eines Regelkanons sollte der Maßstab sein, mit dem sich die Kunst messen lassen mußte. Auch kam der Disposition des Publikums ein großes Gewicht im Rezeptionsmechanismus zu.

Du Bos setzte voraus, daß nicht nur die Darstellung eines Gegenstandes, sondern dieser Gegenstand selbst zur beabsichtigten Reaktion führen konnte. Daraus folgte die besondere Bedeutung der Themenwahl. Hier griff Du Bos auf die tradierte Gattungshierarchie zurück. Kompositionen nach Art eines Raffael, eines Poussin oder eines Rubens bildeten für Du Bos das Vorbild (Abb. 9). Neue oder unbekannte Themen sollten vermieden werden, da sie nach seiner Auffassung nicht zur erhofften Wirkung der Rührung beitragen konnten – deswegen Du Bos' ablehnende Haltung gegenüber neugeschaffenen Allegorien. Andererseits galt es anzustreben, die bekannten Themen mittels der Wahl des geeigneten

ten Augenblicks einer historischen Begebenheit oder einer andersartigen Gestaltung als neu erscheinen zu lassen.

Wenn Du Bos die Historienmalerei als oberste Gattung qualifizierte, dann aus der bisher vernachlässigten Motivation der Rührung des Betrachters heraus. Die Stärke der Historienmalerei lag nach Du Bos in ihrem Wahrheitsgehalt, der besondere Betroffenheit hervorzurufen in der Lage war. Die von Leidenschaften bewegten Figuren eines Historienbildes hätten danach am ehesten die Fähigkeit, den Betrachter zu rühren, während Landschaften, Stilleben und selbst Genreszenen dem nachstehen müßten.

Du Bos ging davon aus, daß der Betrachter an der Imitation oder der künstlerischen Fähigkeit zur Imitation Gefallen finden konnte, daß dieses Gefallen aber durch die Rührung eines bestimmten Bildsujets noch übertroffen werde. Gerade in dieser Trennung des Rezeptionsvorgangs liegt aber immerhin der Kern zu größerer Wertungsfreiheit gegenüber den in der traditionellen, von Du Bos jedoch nicht angefochtenen Hierarchie als niedriger angesehenen Gattungen.<sup>3</sup>

Daß dem Betrachter im Rezeptionsprozeß und in der Bewertung der Kunst eine so entscheidende Bedeutung zukam, hatte zur Konsequenz, daß die für die Kunstproduktion geltenden Regeln nur einen Teil zum Gelingen des Kunstwerks beitragen konnten. Du Bos' Überlegungen stehen damit letztlich im Gegensatz zur akademischen Doktrin.<sup>4</sup>

T. B.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Zu Du Bos immer noch maßgebend ist Alfred Lombard: *L'Abbé Du Bos. Un imitateur de la pensée moderne*, Paris 1913 (mit bibliographischer Zusammenstellung des literarischen *Euvres Du Bos*, S. 537 ff.); vgl. auch Charlotte Hogsett: *Jean Baptiste Dubos on Art as Illusion*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 73/1970, S. 147–164; Thomas E. Kaiser: *Rhetoric in the Service of the King: The Abbé Dubos and the Concept of Public Judgment*, in: *Eighteenth-Century Studies* 2/1989–1990, S. 182–199; Sylvain Menant: *Les Fins de la peinture selon l'abbé Du Bos*, in: René Démoris (Hrsg.): *Les Fins de la peinture. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels (9–11 mars 1989)*, Paris 1990, S. 157–162; Basil Muntaneo: *Survivances antiques: L'Abbé Du Bos, esthéticien de la persuasion passionnelle*, in: *Revue de littérature comparée* 30/1956, S. 318–350; Rémy G. Saisselin: *Taste in Eighteenth-Century France. Critical Reflections on the Origins of Aesthetics or an Apology for Amateurs*, Syracuse u. New York 1965; ders.: *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart. A Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critics, and Aesthetic Issues*, Cleveland u. London 1970; Ludwig Tavernier: *Apropos Illusion. Jean-Baptiste Dubos' Einführung eines Begriffs in die französische Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, in: *Pantheon* 42/1984, S. 158–160.

<sup>2</sup> Zur Rezeption der *Réflexions* etwa durch Voltaire vgl. Saisselin 1965, S. 68.

<sup>3</sup> Vgl. Lombard 1913, S. 215 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Thomas Kirchner: *L'Expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1), S. 62 ff.

## 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 Urteilkraft 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 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 Edelmuts 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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*.«<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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.«<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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 gestalteten 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

- <sup>1</sup> 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.
- <sup>2</sup> Vgl. dazu Carol Gibson-Wood: *Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship*, in: *Art History* 7/1984, S. 38–56.
- <sup>3</sup> 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.
- <sup>4</sup> 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.
- <sup>5</sup> Richardson 1725, S. 33.
- <sup>6</sup> »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.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 85 f.
- <sup>8</sup> Ebd., S. 189.
- <sup>9</sup> 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.
- <sup>10</sup> 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.

## **Etienne La Font de Saint-Yenne**

### ***Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France (1747)***

*De tous les genres de la Peinture, le premier sans difficulté est celui de l'Histoire. Le Peintre Historien est seul le Peintre de l'ame, les autres ne peignent que pour les yeux. Lui seul peut mettre en œuvre cet enthousiasme, ce feu divin qui lui fait concevoir ses Sujets d'une manière forte & sublime: lui seul peut former des Héros à la postérité, par les grandes actions & les vertus des hommes célèbres qu'il présente à leurs yeux, non par une froide lecture, mais par la vue même des faits & des acteurs. Qui ne connoît l'avantage de ce sens sur tous les autres, & l'empire qu'il a sur nôtre ame pour lui porter l'impression la plus soudaine & la plus profonde?*

*Mais où trouveront nos jeunes élèves la chaleur & le feu de ces éloquents expressions, la source de ces grandes idées, de ces traits frapans ou intéressans, qui caractérisent le vrai Peintre d'Histoire? Ce sera dans les mêmes fonds où nos meilleurs Poètes ont toujours puisé. Chez les grands écrivains de l'antiquité: dans l'Iliade & l'Odysée d'Homere si fécond en images sublimes: dans l'Eneïde si riche en actions héroïques, en pathétiques narrations & en grands sentimens: dans l'art Poétique d'Horace, trésor inépuisable de bon sens pour la conduite d'un plan de Tableau épique ou tragique, dans celui de Despreaux son imitateur, chez le Tasse, chez Milton. Voilà les hommes qui ont ouvert le cœur humain; qui ont su y voir, & nous rendre ses troubles, ses fureurs, ses agitations avec une éloquence & une vérité qui nous instruisent, en nous comblant de plaisir.*

*Le Peintre Historien est-il religieux? Veut-il consacrer son pinceau aux Sujets de piété? Quelle source abondante de grands événemens, du seul merveilleux vrai & respectable, & du pathétique majestueux, que dans nos Livres sacrés, & sur tout dans les cinq grands Prophètes, Isaïe, Ezechiel, Jérémie, Daniel, & le Prophète Roi? N'est-ce pas ce dernier qui a inspiré le célèbre Rousseau, ce poète si sublime & si exact, dont la force & la beauté du génie ont fait tant d'honneur à son siècle & à la Poésie française! N'est-ce pas à David qu'il doit les beautés ravissantes de ses Odes sacrées?*

*Tout le monde sait le rapport parfait du Peintre avec le poète. Il sera sans chaleur & sans vie, & son génie sera bientôt refroidi, si'il ne l'échauffe par un commerce opiniâtre avec ces grands hommes dont je viens de parler. (S. 8 ff.)*

*Un Peintre attaché aujourd'hui obstinément à l'Histoire par l'élévation de ses pensées, & par la noblesse de ses expressions, se verra réduit à quelques ouvrages pour les Eglises, les Gobelins, ou à un très-petit nombre de Tableaux de chevalet que l'on a presque entièrement proscrits des ameublemens, parce qu'ils gâtent, dit-on, les tapisseries de soie, dont on préfère à présent le lustre & l'uniformité aux savantes variétés du Pinceau, & à toutes les productions de l'esprit. Quelle sera la ressource*

*du Peintre Historien s'il n'est pas en état de nourrir sa famille de mets plus solides que ceux de la gloire? Il sacrifiera à ses besoins son goût favori & ses talens naturels, pour ne pas voir sa fortune rempante malgré sa sience & ses travaux, vis-à-vis de la rapide opulence de ses Confrères en Portraits, & sur tout au Pastel. [...]*

*Quoique le goût général d'à présent pour les beautés d'une tapisserie de Damas, relevée par des bordures richement dorées & agréablement sculptées, ait banni des appartemens, comme un ornement ennuyeux & superflu, les tableaux d'Histoire, ceux en Portraits ont su les remplacer, & obtenir une exception de la mode, & de ses caprices en leur faveur (S. 21 ff.)*

*D'ailleurs les loisirs d'un grand Peintre d'Histoire sont rares & précieux. Après avoir rempli ce qu'il doit à sa religion, à sa famille, à ses amis, à la société dont il ne doit jamais se dispenser, quel tems pourra-t'il prendre pour divertissement des grandes occupations de sa profession, s'il emploie le peu qui lui reste à travailler à de nouveaux tableaux? Veut-il savoir quels sont les délassemens d'un Peintre Historien? C'est de lire & d'étudier nos meilleurs livres d'Histoire: d'y démêler les sujets non-seulement intéressans & pittoresques, mais encore singuliers, & hors des sentiers battus. C'est d'en jeter tout de suite les idées sur le papier dans leur premier feu, de crainte qu'elles ne se refroidissent en y revenant, comme l'ont pratiqué tous nos grands Poètes & nos Ecrivains célèbres. C'est de faire la revue des desseins où il aura copié les morceaux de nos grands Maîtres qui l'ont frappé: ou bien de repasser dans ses estampes les merveilles des excellens Peintres anciens & modernes; de méditer profondément sur leurs beautés; de s'efforcer de découvrir la source qui les a produites, le germe qui a enfanté chez eux cette vie, cette chaleur d'expression, cette rare intelligence, cette élévation d'idées sublimes dans leur composition que l'on admire. Dans ses loisirs il aura encore à étudier la partie du Costume, qui est la religion, les mœurs, les habillemens, les bâtimens, les Sites, les arbres même de chaque país, de chaque nation, & sur tout de celle qui fait le sujet du Tableau auquel il travaille. (S. 65 ff.)*

*Etienne La Font de Saint-Yenne: Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746, Genf 1970 (Nachdruck der Ausgabe Den Haag 1747).*

## **Etienne La Font de Saint-Yenne**

### ***Gedanken über die Ursachen des gegenwärtigen Zustandes der Malerei in Frankreich (1747)***

*Von allen Gattungen der Malerei ist die der Historienmalerei ohne Zweifel die erste. Einzig der Historienmaler ist der Maler der Seele, die anderen malen nur für die Augen. Nur er kann diese Begeisterung ins Werk setzen, dieses göttliche Feuer, das ihm ermöglicht, seine Themen mächtig und erhaben aufzufassen: Nur er kann der Nachwelt Helden überliefern, indem er ihr die großen Taten und Tugenden berühmter Männer vor Augen führt, nicht nur durch die bloße Lektüre, sondern durch den Anblick der Begebenheiten und der Handelnden selbst. Wer weiß nicht um den Vorrang dieses Sinnes vor allen anderen und um die Herrschaft, die er über unsere Seele ausübt, um ihr den unmittelbarsten und tiefsten Eindruck mitzuteilen? Aber wo finden unsere jungen Schüler die Wärme und das Feuer solch beredter Ausdrucksweisen, wo die Quelle der großen Ideen, der bemerkenswerten oder interessanten Züge, die den wahren Historienmaler kennzeichnen? In denselben Tiefen, aus denen unsere besten Dichter seit jeher geschöpft haben, nämlich in den großen Schriftstellern der Antike: In der Ilias und der Odyssee eines Homer, der so reich an erhabenen Bildern ist; in der Äneis, die voll von Heldentaten, leidenschaftlichen Berichten und großen Gefühlen ist; in der Ars poetica des Horaz, die eine unerschöpfliche Schatzkammer des epischen oder tragischen Bildaufbaus bildet; bei Despreaux, seinem Nachahmer, bei Tasso, bei Milton. Das sind die Männer, die das menschliche Herz erschlossen haben; die es verstanden haben, ins Herz zu sehen und uns seine Erregungen, seine Rasereien, seine Unruhen mit einer Redekunst und einer Wahrheit vermitteln konnten, die uns belehren und uns gleichzeitig mit Freude erfüllen.*

*Ist der Historienmaler religiös? Will er seinen Pinsel den Themen der Gottesfurcht weihen? Welch eine an großen Begebenheiten, an einzigartig wahren und ehrerbietigen Wundern und an würdevoller Pathetik reichhaltige Quelle besitzen wir doch mit unserer Heiligen Schrift und besonders mit den großen Propheten Jesaja, Hesekiel, Jeremias, Daniel und dem König David. Hat nicht der letztgenannte den berühmten Rousseau angeregt, diesen so großartigen und strengen Dichter, dessen geistige Stärke und Schönheit seinem Jahrhundert und der französischen Dichtkunst so viel Ehre gemacht haben! Verdankt er nicht David die bezaubernden Schönheiten seiner heiligen Oden?*

*Ein jeder kennt das vollkommene Verhältnis, das der Maler mit dem Dichter eingeht. Er wird ohne Wärme und ohne Leben, und sein Genie bald erkalten, wenn er es nicht durch beharrlichen Umgang mit den großen Männern erwärmt, von denen ich gesprochen habe.*

*Ein Maler, der heutzutage durch die Höhe seiner Gedanken und den Adel seines*

*Ausdrucks an der historischen Gattung festhält, sieht sich gezwungen, sich auf einige Auftragswerke für die Kirchen, die königliche Gobelinmanufaktur oder eine sehr kleine Anzahl von Staffeleibildern zu beschränken, wie man sie fast ganz aus den Wohnungseinrichtungen verbannt hat, weil sie angeblich den Seidentapeten schaden, deren Glanz und Gleichmäßigkeit man gegenwärtig der kunstvollen Mannigfaltigkeit des Pinsels und überhaupt allem geistigen Schaffen vorzieht. Wie sind die Rücklagen des Historienmaler beschaffen, wenn er nicht einmal in der Lage ist, seine Familie auf solidere Art zu ernähren als nur mit den Früchten des Ruhms? Er wird seinen vorzüglichen Geschmack und seine natürlichen Anlagen den Bedürfnissen opfern, soll ihn trotz seines Wissens und seines Fleißes, verglichen mit dem schnellen Reichtum seiner Kollegen von der Porträtmalerei und besonders vom Pastell, das eigene Glück nicht verlassen. [...]*

*Obgleich der heutige allgemeine Geschmack für die Schönheiten einer Damasttapete, die durch reich vergoldete und verzierte Bordüren geschmückt ist, die Historienbilder wie lästiges und überflüssiges Zierwerk aus den Wohnungen verbannt hat, haben die Porträts es geschafft, sie zu ersetzen und zu ihren Gunsten eine Ausnahme dieser Mode und ihrer Launen zu bewirken.*

*Im übrigen ist die freie Zeit eines großen Historienmalers knapp bemessen und sehr kostbar. Nachdem er dem Genüge getan hat, was er seiner Religion, seiner Familie, seinen Freunden und der Gesellschaft schuldig ist, und dem er sich niemals entziehen sollte, stellt sich die Frage, wieviel Zeit er für die Zerstreuung von den großen Aufgaben seines Berufes überhaupt noch aufbringen kann, wenn er die wenige Zeit, die ihm bleibt, für neue Bilder verwendet? Was aber ist Erholung für den Historienmaler? Sie umfaßt das Lesen und Studieren unserer wunderbaren Geschichtsbücher, das Ergründen solcher Themen, die nicht nur interessant und reizvoll sind, sondern auch einzigartig und außerhalb der ausgetretenen Pfade zu finden; weiterhin bedeutet sie, sofort die noch frischen Ideen zu Papier zu bringen, bevor sie entschwinden, wie alle großen Dichter und berühmten Schriftsteller es getan haben; auch muß er sich die Studien wieder vorzunehmen, auf denen er Einzelheiten der großen Meisterwerke kopiert hat, die ihm aufgefallen sind; oder er geht seine Stiche noch einmal nach den Wundern der ausgezeichneten alten und modernen Maler durch, denkt intensiv über ihre Schönheiten nach und bemüht sich, den Grund ihrer Entstehung zu entdecken und auch den Keim, der bei ihnen dieses Leben entfacht hat, die Wärme des Ausdrucks, die seltene Einsicht und Erhabenheit der Ideen, die man in ihren Kompositionen bewundert. In seiner Freizeit muß er auch die Religion, die Sitten, die Kleidung, die Bauwerke, die Schauplätze und sogar die Bäume studieren, die in den einzelnen Ländern und Nationen, besonders aber in dem Land, das Thema seines Bildes ist, das Übliche darstellen.*

*[Übersetzung von Tanja Baensch]*



**Etienne La Font de Saint-Yenne**  
***Sentimens sur quelques ouvrages de peinture,***  
***sculpture et gravure (1754)***

*Si j'osois donner un conseil aux grands peintres, dont les ouvrages sont assurés de passer à la postérité, ce seroit de ne choisir pour leurs sujets, que ceux qui méritent d'y être transmis. La Peinture est un art qui doit servir autant à l'instruction qu'au plaisir. Quel pouvoir n'a pas sur notre ame la vue des actions vertueuses & héroïques des grands hommes mises devant nos yeux par un pinceau savant & éloquent, pour nous inviter à les imiter! Nous sommes tout autrement frappés de ces faits par le pouvoir que l'organe de la vue a sur notre esprit, que par une froide lecture ou un simple récit. Ce n'est point au son passager & fugitif des paroles que ces événements se placent dans notre mémoire, c'est par l'inspection des lieux & de la scène même où ils se sont passés. C'est par la présence des personnages qui en sont les acteurs. Il est donc d'une grande importance d'être difficile sur le choix de ces faits, de n'en point présenter aux spectateurs de faux ni même d'équivoques qui puissent perpétuer le mensonge. Et que l'on ne s'imagine pas que les grands traits de l'histoire soient épuisés. Combien dans l'ancien & le nouveau testament, dans nos historiens grecs, latins, italiens, & françois qui n'ont jamais été représentés, & qui sont extrêmement utiles & intéressans! Plutarque seul peut fournir des sujets dignes d'occuper les pinceaux de tous les peintres de l'Europe. Ayons encore soin d'éviter deux défauts dans ce choix. Le premier c'est de vouloir répéter ceux qui ont été traités avec succès par de grands maîtres; quelque avantageux que soient ces sujets, ils ne sauroient plus piquer la curiosité. L'autre attention du peintre est de s'attacher aux événemens qui ont quelque célébrité, afin que leurs ouvrages ne soient pas une énigme impénétrable au plus grand nombre & ne prépare des tortures à nos neveux. (S. 51 ff.)*

*L'indifférence des artistes sur un choix si important, a toujours de quoi surprendre. Ils s'enchaînent eux-mêmes dans les entraves les plus gênantes, ils s'obstinent à traiter des sujets froids, ingrats, usés, pendant qu'ils ont sous leurs mains des milliers d'événemens historiques & héroïques qui donneroient la chaleur & la vie à leurs personnages, & jetteroient le plus grand intérêt dans leurs compositions. Pourquoi s'attacher à la Fable dont les lieux communs sont si fort surannés? L'histoire n'a-t'elle pas dans ses annales une infinité de traits nouveaux propres à émouvoir le cœur, à élever l'ame, & charmer les regards! (S. 64 ff.)*

*J'avoue, me direz-vous, que malgré la torture que se sont donnés tous nos savans anciens & modernes pour tirer avec effort quelque morale de cette Mithologie ridicule en lui prêtant quelques allégories mystérieuses, & en forçant leur vrai sens, ils ont été tout aussi inutiles aux lecteurs qu'aux spectateurs. Mais ne conviendrez-vous pas que la Peinture est également inventée pour l'agrément & pour l'utilité? Sans doute, & j'admirerai toutes les imitations de la nature portées à un certain degré d'habileté*

& d'illusion, Fleurs, fruits, animaux, insectes, vases, étoffes, palais, arbres, paysages, marines, &c. ces portraits de la nature, ou des productions de l'art me causeront toujours une sensation agréable, & un véritable plaisir. Joignez y encore la représentation des actions humaines les plus simples, & les plus familiers, soit à la ville ou à la campagne, scènes pastorales, festes champêtres, foires, nêces de village, enfin jusqu'aux cuisines, aux tavernes, aux écuries sujets favoris & ignobles des Flamands, uniquement recherchés pour y admirer une séduisante imitation, une fraîcheur & une fonte merveilleuse de couleurs, une suavité de pinceau, &c. Tous ces objets présentés à nos yeux avec l'artifice & la magie pittoresque, doivent nécessairement amuser nos regards, & avoir place dans nos cabinets. Mais il n'en est pas de même des tableaux d'Histoire. Si la Peinture, outre l'amusement du plaisir & de l'illusion, doit être encore une école des mœurs, & un orateur muet qui nous persuade la vertu & les grandes actions, ne devons-nous pas employer toute l'activité de notre esprit à démesler dans l'histoire les traits les plus pathétiques, les plus frappans, & les plus susceptibles de ces expressions animées qui portent dans l'ame le feu & le mouvement, qui l'élèvent au-dessus des sens & la rappellent à sa dignité primitive par des exemples d'humanité, de générosité, de grandeur de courage, de mépris des dangers & même de la vie, d'un zèle passionné pour l'honneur & le salut de sa patrie, & sur-tout de défense de sa religion? Cherchons donc ces annales où les historiens ont mis comme en dépôt, pour instruire la postérité, ces faits illustres qui ont étonné l'univers & presque divinisé l'humanité. (S. 73 ff.)

Etienne La Font de Saint-Yenne: *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits a un particulier en province*, Genf 1970 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1754).

## **Etienne La Font de Saint-Yenne**

### ***Ansichten über einige Werke der Malerei, Skulptur und Kupferstecherkunst (1754)***

Wenn ich wagen dürfte, den großen Malern einen Rat zu geben, deren Werke mit Sicherheit auf die Nachwelt übergehen, dann den, nur solche Themen zu wählen, die es wert sind, weitergegeben zu werden. Die Malerei ist eine Kunst, die sowohl der Belehrung als auch dem Vergnügen dienen soll. Welche Macht über unsere Seele hat nicht der Anblick tugendhafter und heldenhafter Taten großer Männer, die uns durch einen sachkundigen und gewandten Pinsel vor Augen geführt werden, damit wir ihnen nachstreben! Durch den gewaltigen Einfluß des Sehorgans auf unseren Geist werden wir ganz anders von diesen Dingen berührt, als durch nüchterne Lektüre oder eine einfache Erzählung. Diese Ereignisse graben sich in unser Gedächtnis

nicht durch den vergänglichen und flüchtigen Klang der Worte ein, sondern durch die genaue Betrachtung der Orte und des Schauplatzes selbst, wo sie stattgefunden haben; ja, durch die Anwesenheit der Menschen, die als Handelnde daran beteiligt sind. Es ist darum äußerst wichtig, sich die Wahl der Ereignisse genau zu überlegen und den Betrachtern keinesfalls diejenigen zu präsentieren, die falsch sind oder Unwahrheiten weitergeben. Man soll nicht glauben, daß die großen Themen der Geschichte bereits erschöpft seien. Wieviele gibt es da noch im Alten und Neuen Testament, bei den griechischen, lateinischen, italienischen und französischen Historikern, die niemals behandelt worden, aber besonders nützlich und interessant sind! Plutarch allein kann Themen liefern, die würdig sind, die Pinsel aller Maler Europas zu beschäftigen. Achten wir darauf, zwei Fehler in der Wahl zu vermeiden. Erstens, die Themen wiederholen zu wollen, die mit Erfolg von großen Meistern behandelt wurden, so vorteilhaft sie auch sind, sie werden keine Neugier mehr wecken können. Auch sollte der Maler seine Aufmerksamkeit darauf richten, daß er sich an Ereignisse hält, die eine gewisse Bekanntheit haben, damit die Werke den meisten nicht zu einem undurchdringlichen Rätsel und unseren Nachkommen nicht zur Quälerei werden.

Die Gleichgültigkeit der Künstler gegenüber einer so wichtigen Auswahl überrascht immer wieder. Sie legen sich selbst die lästigsten Ketten an, beharren hartnäckig darauf, kalte, undankbare, abgenutzte Themen zu behandeln, während sie tausende von historischen und heroischen Ereignissen zur Verfügung hätten, die ihren Figuren Wärme und Lebendigkeit geben könnten und ihren Kompositionen größtes Interesse verleihen würden. Warum sich an eine Fabel klammern, deren Gemeinplätze so überholt sind? Hat nicht die Geschichte in ihren Annalen unendlich viele neue Aspekte, die das Herz bewegen, die Seele erheben und den Blicken schmeicheln können?

Haben sich auch alle unsere alten und modernen Gelehrten der quälenden Mühe unterzogen, aus dieser lächerlichen Mythologie mit einiger Anstrengung eine Moral abzuleiten, indem sie ihr einige geheimnisvolle Allegorien beigegeben und ihren wahren Sinn entstellt haben, so werden Sie mir dennoch zugeben, daß dies für die Leser wie für die Betrachter gleichermaßen nutzlos war. Und stimmen Sie denn nicht mit mir darin überein, daß die Malerei genauso zum Vergnügen wie zum Nutzen erfunden wurde? Ohne Zweifel, und stets werde ich alle die Nachahmungen der Natur bewundern, in denen die Geschicklichkeit und die Sinnestäuschung einen gewissen Grad erreicht hat, etwa die Darstellung von Blumen, Früchten, Tieren, Insekten, Vasen, Stoffen, Palästen, Bäumen, Landschaften, Seestücke etc.; dies sind Porträts der Natur, deren Kunstwerke in mir immer eine angenehme Empfindung und ein wahrhaftiges Gefallen hervorrufen werden. Fügen Sie noch die Darstellung der einfachsten und vertrautesten menschlichen Handlungen hinzu, wie sie in der Stadt oder auf dem Lande geschehen, Schäferidyllen, ländliche Feste, Märkte, Dorf-

hochzeiten, ja, bishin zu den Küchen, Schenken und Ställen, die die bevorzugten wenn auch unwürdigen Themen der Flamen sind, und die nur dafür ausgesucht wurden, damit in ihnen die verführerische Nachahmung, die Frische und wunderbare Abstufung der Farben, die Sanftheit des Pinsels etc. bewundert werden. Alle diese Gegenstände, die uns mit Kunstfertigkeit und malerischem Zauber vor Augen geführt werden, erfreuen auf ganz selbstverständliche Weise unsere Blicke und finden deshalb in unseren Bilderkabinetten Platz. Aber mit den Historienbildern verhält es sich ganz anders. Wenn die Malerei außer der vergnüglichen Zerstreuung und der Augentäuschung auch eine Schule der Sitten sein soll und ein stummer Redner, der uns von der Tugend und den großen Taten spricht, müssen wir dann nicht unsere ganze geistige Regsamkeit darauf richten, aus der Geschichte die leidenschaftlichsten, ergreifendsten und empfänglichsten Züge in jenen beseelten Ausdrucksweisen aufzuspüren, die in unsere Seele das Feuer und die Bewegtheit tragen, die sie über die Sinne erheben und sie dadurch an ihre ursprüngliche Würde erinnern, daß sie ihr Beispiele der Menschlichkeit, der Großzügigkeit, der Größe des Mutes, der Geringschätzung der Gefahren und sogar des Lebens, des leidenschaftlichen Eifers für die Ehre und das Wohl des eigenen Vaterlandes und besonders der Verteidigung seiner Religion bieten? Suchen wir also in den Annalen, in denen die Historiker die berühmten Ereignisse, die das Universum in Erstaunen versetzt und die Menschheit fast zu den Göttern erhoben haben, wie in ein Depot eingelagert haben, um die Nachwelt zu unterrichten.

[Übersetzung von Tanja Baensch]

## Kommentar

Mit ihrem Entschluß, von 1737 an die großen akademischen Ausstellungen nach jahrzehntelanger Pause fortzusetzen, erhoffte sich die *Académie Royale* eine Sicherung der Auftragslage und neue Anerkennung in der Öffentlichkeit. Ein größeres Publikum erhielt Gelegenheit, sich nicht nur über die aktuelle Kunst zu informieren, sondern gleichzeitig mit seinem Interesse und seiner Kritik die Kunstentwicklung zu beeinflussen.<sup>1</sup>

In der Entwicklung und Ausprägung der Kunstkritik kam Etienne La Font de Saint-Yenne (1688–1771) eine entscheidende Rolle zu.<sup>2</sup> Er fand zu einer völlig neuen eigenen Positionsbestimmung innerhalb der Kunstkritik. In den *Réflexions*, die eine Kritik des Salons von 1746 einschließen, gestand er erstmals freien Autoren das Recht und die Fähigkeit zu, über Kunst zu urteilen. Er forderte – in Fortführung der Überlegungen des Abbé Du Bos –, daß die Ausübung von Kunstkritik nicht den Künstlern vorbehalten bleiben sollte. Ein ausgestelltes Kunstwerk sollte nicht nur beschrieben oder gelobt, sondern vor allem kritisiert werden dürfen, letztlich zum Nutzen der Kunstentwicklung selbst. La Font mußte dieser Aussagen wegen herbe Kritik von Seiten der akademischen Künstler-

schaft hinnehmen, die sich in vielfältigem offenen Protest äußerte. Der Kritiker wandte sich vor allem gegen den von ihm beobachteten Niedergang der französischen Kunst, der seiner Auffassung nach verschiedene Ursachen hatte: Ungenügende Wahl der Bildthemen, die Ausstattungsmode der zu viel Wandfläche einnehmenden Glas- und Spiegelflächen, die Bevorzugung der Pastellmalerei und des Porträts und damit die Vernachlässigung der Historienmalerei. In diesem Zusammenhang steht auch die Klage über die schlechte Auftragslage, der der *Directeur Général des Bâtiments du Roi*, Charles-François Le Normand de Tournhem, 1747 durch eine neue Preispolitik abzuhelfen suchte.<sup>3</sup>

Auch wenn La Font für die Förderung aller Gattungen eintritt, streicht er den Stellenwert der Historienmalerei heraus, um ihr zu neuer Blüte zu verhelfen. Sie gilt ihm uneingeschränkt als oberste Gattung, denn sie verstehe es, wie er in den *Sentimens* betont, das Herz zu bewegen, die Seele zu erheben, den Blicken zu schmeicheln, gleichzeitig aber, und hier geht er über Du Bos hinaus, auch im Sinne des Gemeinwohls nützlich zu wirken. Im Gegensatz zu den anderen Gattungen dient die Historienmalerei nämlich als »école des mœurs«, als Sittenschule, über die Tugendwerte wie Menschlichkeit, Mut, Ehre, Liebe zum Vaterland und zur Religion vermittelt werden können und sollen.<sup>4</sup>

Diese Vermittlung der geforderten Bildinhalte erreicht der Künstler über eine strenge Themenauswahl, die sich ausdrücklich an der Wirkung auf den Betrachter orientiert. Schließlich soll das Thema einerseits für den Betrachter interessant und noch nicht allzu oft verwendet worden, andererseits bereits bekannt und entschlüsselbar sein. Vornehmlich sollen Themen aus der überlieferten antiken und biblischen Geschichte gewählt werden. Ein intensives Literaturstudium, so der Autor, gehöre demnach notwendig zur Ausbildung und Arbeit des Künstlers. Historienmalerei wird als erzieherisches Mittel mit politischer Wirksamkeit verstanden, im Zeitalter der Vernunft Wahrheitstreue anzustreben.<sup>5</sup> Hier befindet sich La Font in Einklang mit Rousseau, der auf die moralische Aufgabe der Kunst ausdrücklich hingewiesen hatte und auf den sich der Autor in den *Réflexions* rühmend bezieht.<sup>6</sup> Genau wie Rousseau wendet sich La Font dagegen, daß solche mythologische Themen gestaltet werden, die Aberglauben verbreiten könnten.<sup>7</sup> Die einmal gewählten Inhalte sollen vom Künstler über die durch ein intensives Studium berühmter Vorbilder wie Raffael, Carracci, Rubens, Poussin oder Le Brun gewonnenen Erfahrungen verbildlicht werden. An diesen Vorbildern schult der Maler sein Formenrepertoire, das er im eigenen Schaffen einsetzen kann. In diesem Zusammenhang ist auch La Fonts dringliche Forderung zu verstehen, die königliche Kunstsammlung im Louvre der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nicht zuletzt aufgrund seiner Initiative wurde tatsächlich ab 1750 in der Galerie de Luxembourg eine Auswahl der Sammlung gezeigt.<sup>8</sup>

Die Historienmalerei erhielt in ihrer Wechselbeziehung mit der Gesellschaft eine Schlüsselrolle. Die Nachfragebereitschaft und das verantwortungsbewußte Interesse der Rezipienten (Betrachter, Käufer, *amateurs* oder *curieux*) bildeten nach La Font die unbedingte Voraussetzung für die Entwicklung künstlerischer Qualität und damit für den Ruhm der französischen Schule. Er war dabei der festen Überzeugung, daß der Weg zu diesem



Ziel nur über die Historienmalerei führen könne. Diese gewann andererseits Aktualität und Wirkung durch den Kontrast, den z. B. die Themen der römischen Geschichte zum Verhalten der französischen Krone und der Pariser Aristokratie bildeten.<sup>9</sup>

Eine Erziehung über Historienmalerei konnte sowohl in gesellschaftlicher als auch in ästhetischer Hinsicht erfolgen. Genauso wie sich in der Politik das Parlament als Beschützer der Nation dem König gegenüber verstand, so erhoben sich die ersten Kunstkritiker, um das künstlerische Erbe, die unter Ludwig XIV. erreichte Qualität, vor dem höfischen Modegeschmack des Rokoko zu bewahren.<sup>10</sup> Die Historienmalerei als Ausdruck von moralischen Werten konnte den Adel an seine eigentliche Verantwortlichkeit, die Rechtfertigung seines Standes erinnern und symbolhaft für überkommene Werte wie Größe, Status und Würde eintreten. Die Kritik La Fontes bedeutete einen ungewohnten Angriff auf die Akademie, die sich der Bestimmtheit der von ihm vertretenen Kunstauffassung zunächst widersetzte und sich – in bewußter Opposition und in Ausrichtung auf das Publikumsinteresse – einer eigenen Werteordnung in der Kunst zuwandte.<sup>11</sup> T. B.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Georg Friedrich Koch: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, S. 124–183.
- <sup>2</sup> Zu La Font vgl. Thomas Arnaudet: *Amateurs français. Lafont de Saint-Yenne*, in: *Gazette des Beaux-Arts* IV/1859, S. 45–51; vgl. auch Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1915; Hélène Zmijewska: *La Critique des Salons en France avant Diderot*, in: *Gazette des Beaux-Arts* LXXVII/1970, S. 1–144, S. 33 ff. (mit einer Übersicht über die wichtigsten Werke La Fontes); Jean Locquin: *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris, 2. Aufl. 1978; Thomas E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven u. London 1985; Andrew McClellan: *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994.
- <sup>3</sup> Vgl. Locquin 1978, S. 6 f.
- <sup>4</sup> Vgl. zu diesem Themenbereich zuletzt: Peter Johannes Schneemann: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994 (mit weiterführender Literatur).
- <sup>5</sup> Vgl. La Font de Saint-Yenne: *Sentimens*, S. 69.
- <sup>6</sup> Vgl. La Font de Saint-Yenne: *Réflexions*, S. 10.
- <sup>7</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Discours sur les sciences et les arts (Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon en l'année 1750. Sur cette Question proposée par la même Académie: Si le rétablissement des Sciences & des Arts a contribué à épurer les mœurs)*, *Seconde Partie*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 3 (hrsg. v. Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond), Paris 1964, S. 17–30, S. 25.
- <sup>8</sup> Vgl. McClellan 1994, S. 13 ff.
- <sup>9</sup> Vgl. Crow 1985, S. 119.
- <sup>10</sup> Vgl. La Font de Saint-Yenne: *Réflexions*, S. 12 f.; vgl. auch Michael Wagner: *Parlements*, in: *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820* (hrsg. v. Rolf Reichardt u. a.), Bd. 10, München 1988, S. 63–69.
- <sup>11</sup> Vgl. Crow 1985, S. 126 ff.

## **Johann Joachim Winckelmann**

### ***Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst (1755)***

*Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdrücke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.*

*Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laocoons [...]. Der Ausdruck einer so grossen Seele gehet weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Mamor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweisen in einer Person [...]. (S. 21 f.)*

*Alle Handlungen und Stellungen der griechischen Figuren, die mit diesem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsis nannten [...].*

*Im Laocoon würde der Schmerz, allein gebildet, Parenthyrsis gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Action, die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerze der nächste war. Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden.*

*Das wahre Gegentheil, und das diesem entgegen stehende äusserste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beyfall verdienet nichts, als worinn ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführt heissen. Der Liebling ihrer Begriffe ist der Contrapost, der bey ihnen der Inbegriff aller selbst gebildeten Eigenschafften eines vollkommenen Werks der Kunst ist. Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Comet aus ihrem Creyse weicht; sie wünschten in jeder Figur einen Ajax und einen Capaneus zu sehen. (S. 23 f.)*

*Zur Erweiterung der Kunst ist noch ein grosser Schritt übrig zu thun [...]. Die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen ist der ewige und fast einzige Vorwurf der neuern Maler seit einigen Jahrhunderten: Man hat sie auf tausenderley Art gewandt und ausgekünstelt, daß endlich Ueberdruß und Eckel den Weisen in der Kunst und den Kenner überfallen muß.*

*Ein Künstler, der eine Seele hat, die denken gelernet, läßt dieselbe müßig und ohne Beschäftigung bey einer Daphne und bey einem Apollo; bey einer Entführung der Proserpina, einer Europa und bey dergleichen. Er suchet sich als einen Dichter zu zeigen, und Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu malen.*

*Die Malherey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen [...].* (S. 39 f.)

*Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunkt seyn [...]: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernet hat.* (S. 44)

*Ein historisches Gemälde, welches Personen und Sachen vorstellt, wie sie sind, oder wie sie geschehen, kann sich blos durch den Ausdruck der Leidenschaften in den handelnden Personen von Landschaften unterscheiden: unterdessen sind beyde Arten nach eben der Regel ausgeführt, im Wesen eins; und dieses ist die Nachahmung.*

*Es scheint nicht widersprechend, daß die Malerey eben so weite Gränzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Maler möglich sey, dem Dichter zu folgen [...]. Nun ist die Geschichte der höchste Vorwurf, den ein Maler wählen kann; die bloße Nachahmung aber wird sie nicht zu dem Grade erheben, den eine Tragödie oder ein Heldengedicht, das Höchste in der Dichtkunst, hat. Homer hat aus Menschen Götter gemacht, sagt Cicero; das heißt, er hat die Wahrheit nicht allein höher getrieben, sondern er hat, um erhaben zu dichten, lieber das unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das blos mögliche gewählt; und Aristoteles setzt hierinn das Wesen der Dichtkunst, und berichtet uns, daß die Gemälde des Zeuxis diese Eigenschaft gehabt haben [...].*

*Diese Höhe kann ein Historienmaler seinen Werken nicht durch einen über die gemeine Natur erhabenen Umriß, nicht durch einen edlen Ausdruck der Leidenschaften allein geben: man fordert eben dieses von einem weisen Portraitmaler [...]. Beyde bleiben noch immer bey der Nachahmung; nur daß dieselbe weise ist [...]. Die Wahrheit, so liebenswürdig sie an sich selbst ist, gefällt und machet einen stärkeren Eindruck, wenn sie in einer Fabel eingekleidet ist; was bey Kindern die Fabel, im engsten Verstande genommen, ist, das ist die Allegorie einem reifen Alter.* (Erläuterung, S. 133 f.)

Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, in: ders.: *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. 1 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 330; Neudruck der 2. Auflage, Dresden 1756), Baden-Baden u. Straßburg 1962, S. 1–44.

Johann Joachim Winckelmann: *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken*, in: ders.: *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. 1 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 330; Neudruck der 1. Auflage, Dresden 1756), Baden-Baden u. Straßburg 1962, S. 100–172.

## Kommentar

In seinen *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* begründet Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) nicht bloß allgemein die Forderung der Antikennachahmung, die viel älter ist, sondern auf neuartige Weise, was das Wesen des Antiken sei, wie und warum es unter dem Blickwinkel der Gegenwart nachzuahmen sei und wogegen sich das Nachahmungspostulat richte.<sup>1</sup> Erzielt wird eine grundlegende Erneuerung der Kunst. Was von der antiken Bildhauerei gesagt wird, soll dabei zugleich für die antike Malerei gelten und für den modernen Historienmaler verbindlich gemacht werden. Der Historienmaler soll die Natur nicht zeigen »wie er sie findet«, sondern »bilden, wie sie es verlangt«. Wahre Schönheit ist mithin nicht auf dem Wege der Naturnachahmung zu erlangen sondern allein durch die Nachahmung der Alten, die »eine durch das Ideal erhöhte Natur« hervorzubringen wußten.<sup>2</sup> So ragt der »edle Contour« griechischer Werke sowohl über die schönste Natur als auch über eine idealische Verbindung einzelner schöner Teile der Natur hinaus. Er läßt die Bildung der höchsten Schönheit als Geheimnis der Griechen erscheinen, an die unter den neueren Künstler allein Raffael heranreiche.

Dabei geht es Winckelmann nicht allein um äußere Formenschönheit sondern zugleich um die innere Schönheit des griechischen Wesens, die sich im Ausdruck der Leidenschaften erweist.<sup>3</sup> Dieser kann nicht auf natürliche Empfindungen sondern nur auf die Kraft eigener Maßgebung, »die Stärke des Geistes«, zurückgeführt werden. Den geforderten Ausdruck der Seelengröße kann der Historienmaler seinen Gestalten nur verleihen, wenn er eine umfassende Kenntnis und Anschauung menschlicher Individualität nach ihren höchsten Möglichkeiten besitzt. Winckelmann wendet sich damit entschieden gegen die Vorstellung, die Schönheit griechischer Werke beruhe auf Einförmigkeit, bloß weil die Extreme des Ausdrucks und der Stellung der Figuren in ihnen vermieden sind. Er wirft den modernen Historienmalern vor, sie würden Seelenzustände theatralisch zur Schau tragen. Die Vorstellung eines vollkommenen Werkes richte sich bei ihnen nicht an der eigentümlichen Individualität und der wahren Befindlichkeit der Seele der darzustellenden Person aus, sondern an der Möglichkeit, ihre eigene Geschicklichkeit (*franchezza*) unter Beweis zu stellen. Der antike Künstler dagegen habe auf wirkungsvolle Weise jeder Figur diejenige Stellung und denjenigen Ausdruck zu geben gewußt, die allein *ihrem* Wesen und *ihrer* Befindlichkeit gemäß seien. Die Vollkommenheit eines Werkes sei deshalb in einer wesenserschließenden Charakteristik der »grossen und gesetzten« Seele zu suchen, ihrer unter allen Umständen gewahrten inneren Gefäßtheit.

Die Neigung der modernen Historienmaler zu theatralischen Bravourstücken führt Winckelmann darauf zurück, daß die Gegenstände der Historienmalerei seit Jahrhunderten dieselben geblieben sind, so daß sie anscheinend auf andere Weise kein Interesse mehr erwecken können. Zugleich bemerkt er kritisch, daß die Historienmalerei ihren Bedeutungsanspruch nur im Zusammenhang mit einem entsprechenden Ort erfüllen könne und daß

derartige Orte in der neueren Zeit mit trivialen Dekorationen ausgefüllt würden.<sup>4</sup> Eine Abhilfe gegen diese Mißstände sieht er nur in der Allegorie als Verknüpfung des sinnlich Anschaubaren mit dem dichterisch Vorstellbaren, das als Übersinnliches über die bloße Nachahmung hinausweist. Die Allegorie hat dem Historiengemälde über alles in der Natur Mögliche und Wahrscheinliche hinaus geistige und ästhetische Wahr-Scheinlichkeit zu verleihen. Sie soll im strikten Gegensatz zur barocken Tradition als Charakteristik der antiken Wahrheitserfahrung zur Geltung gelangen. Im Griechentum selbst stand die Allegorie in einem ähnlichen Verhältnis zur Natur wie der griechische Kontur, den der Künstler nicht in der Natur fand, und wie die Seelengröße des Laokoon, die über den natürlichen Ausdruck des Schmerzes erhaben ist. Doch weist sie zugleich über diese Bestimmungen hinaus, da sie in keiner Weise mehr der Nachahmung verpflichtet ist, ohne deshalb unsinnlich und rätselhaft sein zu müssen.<sup>5</sup>

Die antike Allegorie entspricht für Winckelmann unmittelbar dem griechischen Schönheitssinn, da sich dieser nicht allein an der äußeren Schönheit der Formen und der inneren Schönheit der Seele ausrichtet, sondern die Schönheit (im platonischen Sinn) als Kulminationspunkt menschlichen Fassungsvermögens zur Geltung bringt, als die Vereinigung der höchsten Ideen, derer der menschliche Geist fähig ist.<sup>6</sup> Entsprechend muß der Historienmaler die Allegorie auffassen und verwenden, als ästhetische Integrationsform des Sinnlichen, des Un- und des Übersinnlichen.<sup>7</sup> Er hat eine sinnlich-harmonische, das Denken anregende Verknüpfung verschiedener Ideen untereinander zu entwerfen; Allegorie in diesem Sinne ist für Winckelmann die gesamte antike Mythologie.<sup>8</sup> Für den modernen Historienmaler kommt es darauf an, diese nicht als altbekannten trivialen Stoff der Kunst zu behandeln, sondern als umfassende poetische Bestimmung des menschlichen Geistes. Dies aber vermag er nicht, wenn er die Antike bloß kopiert oder nach einem vorab festgelegten Regelkanon verfährt, vielmehr nur, indem er den griechischen Geist in sich aufnimmt, um »sich selbst eine Regel« zu werden, was möglich erscheint, weil der griechische Schönheitssinn das Prinzip der Individuation einschließt, durch welches der moderne Gegensatz von Genie und Regel aufzuheben ist.

G. S.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Es ist häufig bemerkt worden, daß sich die von Winckelmann angenommene Normativität des Griechenideals und seine historisch relativierende Betrachtung der Kunst als Entwicklungsprozeß letztlich disparat verhalten bzw. auf eine höchst eigenartige Weise in Winckelmanns Denken verknüpft sind; vgl. dazu Ingrid Kreuzer: *Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein*, Berlin 1959 (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft).
- <sup>2</sup> Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (hrsg. v. Ludwig Goldscheider), Wien 1934, S. 162.



- <sup>3</sup> Zu Winckelmanns Konzeption des klassischen Ausdrucks der Leidenschaften und speziell zur Herkunft und Bedeutung des Begriffs der »Parenthyrsis« vgl. Reinhart Brandt: »... ist endlich eine stille Einfalt und edle Größe«, in: Thomas W. Gaetgens (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann*, Hamburg 1986, S. 41–53.
- <sup>4</sup> Als klassizistischer Gegenentwurf zu solcher Trivialität war die Ausgestaltung der Villa Albani konzipiert; vgl. Eva Maek-Gérard: *Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, in: Herbert Beck u. Peter C. Bol (Hrsg.): *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin 1982 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10), S. 1–58.
- <sup>5</sup> Zur ästhetischen Überschreitung der sinnlichen Erkenntnis bei Winckelmann vgl. Barbara Maria Stafford: *Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43/1980, S. 65–78.
- <sup>6</sup> Vgl. dazu Ulrike Rein: *Winckelmanns Begriff der Schönheit. Über die Bedeutung Platons für Winckelmann*, Phil. Diss., Bonn 1972.
- <sup>7</sup> Zu Winckelmanns Deutung antiker Kunstwerke als Allegorien vgl. Markus Käfer: *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986 (Heidelberger Forschungen, Bd. 27).
- <sup>8</sup> Zur Tradition der kunsttheoretischen Konfundierung von Malerei und Poesie vgl. Rensselaer Lee: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.

**Christian Ludwig von Hagedorn**  
***Betrachtungen über die Mahlerey (1762)***

*Es giebt Helden in dem Laster, wie in der Tugend. Die Geschichte der Völker schützt zwar beyde vor der Vergessenheit; aber diese Zeugin der Wahrheit wird durch unpartheyische Schilderungen die nachdrücklichste Rächerinn der Tugend an der Uebermacht herrschender Laster.*

*Schauspiele, Marmorbilder und Gemälde erneuern beyder Angedenken auf eine sinnlichere Weise. Sie schmücken sie mit allem Reize der nachahmenden Künste. Selbst die Wildheit eines Attila rühret uns mit dichterisch edeln Zügen durch die Hand eines Raphaels und Corneille, des tragischen Dichters, wenn uns die Geschichte insgemein nur den Zerstörer der Städte zeigt.*

*Die sittliche Vollkommenheit der Charakter ist eigentlich nicht der Gegenstand der Mahlerey, welche, wie die Dichtkunst, das moralische von dem dichterischen Guten absondert. [...]*

*Die Geschichte ist an Gegenständen der Kunst unerschöpflich, und deren Anwendung kann die schönsten Beyspiele der Tugend in allen Ständen jeglichem derselben gewähren: vom Codrus an, von dem Könige, der für sein Volk stirbt, bis auf den Chäremon, den Bauren, dem, für die Liebe, die er seinem Vaterlande ausnehmend bewiesen, Griechenland ein steinernes Bild zum Ehrendenkmal aufgerichtet hat. Sollte man sich ausser der Geschichte edlere Gegenstände der Mahlerey und Bildhauerey ersehen können? (I, S. 308 ff.)*

*Der Geschichtschreiber, den wir genennet haben [Plutarch], ist voller Handlungen, die Griechenland und Rom in ihrer Würde zeigen, und den Geist des Künstlers so sehr erheben, als seine Kenntniß bereichern können. Sind aber solche historische Umstände nicht unbelesenen Künstlern so unbekannt, als belesenern in der Geschichte die dunkelste Allegorie seyn kann? Oder wird der Mahler und Liebhaber sich den Plutarch und den Pausanias so bekannt, als den Ovidius machen müssen? [...]*

*Das Nachlesen überhaupt ist die tüchtigste Vorbereitung des Künstlers, zur Vorstellung der aufgegebenen Geschichte, den glücklichsten Zeitpunkt zu wählen, und die Einbildungskraft mit Bildern zu bereichern. [...] Der Zugang zur Geschichte stehet allen Künstlern offen: denn sie unterrichtet ohne Räthsel, und bey ihr ist allemal der Zweifel gehoben, welcher der dunklern Allegorie, die ihr Daseyn öfterer der Willkühr, als der Einsetzung zu danken hat, entgegen stehet.*

*Einen höhern Grad des sittlichen Werthes haben die Gegenstände der Mahlerey, welche, in dem gemessensten Verstande aus dem Heiligthume der Wahrheit genommen worden. [...] Die heilige Geschichte ist voller Denkmale eines unwiderstehlichen Heldenmuths und der gereinigten Tugend. (I, S. 315 ff.)*

*Wir überlassen dem freyen Genie des Künstlers gern einen kleinen Eigensinn in der Wahl der Gegenstände. So lange der Künstler sich nicht von der Natur entfernt und*

*unter den Gesichtskreis der schönen Künste erniedriget, vergnügt schon die Mannichfaltigkeit. (I, S.401 f.)*

*Wir lieben den Wechsel. Unsere strengste Aufmerksamkeit auf die Schilderungen der Götter und Helden, und selbst auf den rührendesten Theil der Geschichte weicht alsdann dem Verlangen, uns auch unter unsers gleichen in den Vergnügungen des bürgerlichen Lebens wieder zu finden. Gereicht es zu unserer Erniedrigung? Ich sollte es von der guten Gesellschaft nicht glauben.*

*Gesellschaftsgemälde in Vergleichung mit der Geschichte erniedrigen niemals den Künstler, wenn er gegen das Pöbelhafte unerbittlich, dem Zuge der Natur und wohlgeprüften Fähigkeiten folgt. Wer keine Kindheit eines Helden mahlen, keinen ernstlichen Blick dem jungen Herkules geben kann, der Schlangen erdrückt, der mahle, wie Boethus [Plinius XXXIV, 8], ein blosses Kind, das spielend eine Gans würgt. (I, S. 403 f.)*

Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig 1762, 2 Bde.

## Kommentar

Im Jahre 1762, sieben Jahre nach seiner in Briefform verfaßten Abhandlung *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissemens Historiques sur un Cabinet et les Auteurs des Tableaux qui le composent* (Dresden 1755), erschien Christian Ludwig von Hagedorns (1712–1780) maßgebliche kunsttheoretische Schrift, die *Betrachtungen über die Malerey*. Der Kunstgelehrte, Kunstsammler und Radierer Hagedorn versuchte in ihr die Grundsätze der Geschmacksbildung und der Schöpfung guter Kunstwerke zu formulieren. Durch vergleichendes Sehen und Schulung des Auges soll der Weg zur Empfindung und Kenntnis des Schönen führen. Nach einer allgemeinen Einführung in die Grundsätze zur Bildung des Geschmacks der nachahmenden Künstler folgen Kapitel über die Zusammensetzung von Gemälden, über Erfindung und kompositorische Anordnung. Der dritte Teil des zweiten Buches enthält in einer Abhandlung über die Eigenschaften und Qualitäten der einzelnen Gattungen der Malerei vor allem auch die Gedanken, die Hagedorn zur Historienmalerei formuliert hat. Es folgen zwei abschließende Bücher über Zeichnung und Farbgebung.

Der gelegentlich als »Diplomat auch in der Kunstgeschichte«<sup>1</sup> bezeichnete Hagedorn hat es vermieden, eindeutige Positionen zu beziehen: Die *Betrachtungen über die Malerey* verbinden eine Verehrung der Antike mit der Bewunderung für holländische Genre- und Landschaftsmalerei oder die Hochachtung großer Historien mit der Wertschätzung der damals aufkommenden dichterischen und malerischen bürgerlichen Rührstücke.

Hagedorns Beschäftigung mit den einzelnen Gattungen der Malerei reicht von der

Historie und der Fabel über die Landschaft und das als »Gesellschaftsgemälde« bezeichnete Genrebild bis zur Allegorie. In seinen Ausführungen zur Historienmalerei gibt der Autor zunächst Anweisungen zum kompositorischen Aufbau, zur Anzahl der Personen und zur Lichtführung. Anschließend definiert er den Zweck des historischen Gemäldes: Es soll den Betrachter lenken und bessern und ihm so auf angenehme Weise nützlich sein. Die Historienmalerei stellt Hagedorn über die übrigen Gattungen der Malerei. Die Geschichte ist ihm »Zeugin der Wahrheit« und »Rächerin der Tugend an der Uebermacht herrschender Laster«. Er akzeptiert sowohl die religiöse als auch die weltliche Historie, rückt aber biblische Themen an die erste Stelle. Umsetzungen der neueren Geschichte steht der Autor offen gegenüber, solange der Maler für die Würde des Ausdrucks sorgt und die Einheit von Ort, Zeit und Handlung beachtet. Die erdichtete Historie, die Fabel, schätzt Hagedorn hoch, da sie das Wahre durch wirkungsvoll hinzugedichtete Beigaben angenehmer darstellen kann. Eine entscheidende Aufwertung erfahren Landschaftsmalerei und Gesellschaftsstück. Da Landschaften durch Größe und Schönheit ein Gefühl der Erhabenheit hervorrufen können, schätzt Hagedorn sie beinahe ebenso hoch ein wie die Historienmalerei.<sup>2</sup> Für die Gattung des Genre gilt ähnliches, wenn sie unter Beachtung der für Historien geltenden Regeln komponiert ist.

Trotz seiner zurückhaltenden und immer wieder auf Traditionen zurückgreifenden Art der Kunstbetrachtung öffnet Hagedorn den Begriff der Historienmalerei: Indem er Landschaft und Gesellschaftsstück aufwertet, relativiert er die noch weitgehend unangefochtene Führungsposition der Historienmalerei unter den Gattungen der Malerei. Hagedorn beweist eine sehr liberale Einstellung, die aus Überzeugung entstanden sein mag, aber auch aus der Absicht, die eigene Sammlung deutscher und holländischer Gemälde meist bürgerlicher Themen aufzuwerten.<sup>3</sup> Sein Anspruch gegenüber dem Kunstwerk ist jedenfalls auf den Grad der Rührung gegründet, den es im Betrachter auszulösen vermag. Die hervorgerufenen Empfindungen sind Maßstab bei der Beurteilung der Kunst und des Kunstwerks.

F. H.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig 1921–1924, 2 Bde., Bd. I, S. 99; zu Hagedorn vgl. dort S. 94 ff.
- <sup>2</sup> Hagedorn 1762, Bd. I, S. 308.
- <sup>3</sup> Vgl. Hagedorn 1762, Bd. I, S. 335; vgl. Claudia Susannah Cremer: *Hagedorns Geschmack*, Krefeld 1989, S. 242.
- <sup>4</sup> So ist Hagedorns *Lettre à un Amateur* nachweislich aus dem Antrieb entstanden, die eigene Kunstsammlung zu dokumentieren, um dafür einen Käufer zu gewinnen; vgl. Moritz Stübel: *Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1912, S. 149.

**Denis Diderot**

***Essai sur la peinture (1765)***

*Une composition, qui doit être exposée aux yeux d'une foule de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court.*

*Qu'elle soit simple et claire. Par conséquent aucune figure oisive, aucun accessoire superflu. Que le sujet en soit un. [...]*

*Le peintre n'a qu'un instant; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions. [...]*

*Si la scène est une, claire, simple et liée, j'en saisirai l'ensemble d'en coup d'œil; mais ce n'est pas assez. Il faut encore qu'elle soit variée; et elle le sera, si l'artiste est rigoureux observateur de la nature. (S. 496 f.)*

*Mais revenons à l'ordonnance, à l'ensemble des personnages. On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où? je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord: tu récréeras mes yeux après si tu peux.*

*Chaque action a plusieurs instants; mais je l'ai dit , et je le répète, l'artiste n'en a qu'un, dont la durée est celle d'un coup d'œil. Cependant, comme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait poindre la joie, je retrouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe; il peut aussi rester, au moment que le peintre a choisi, soit dans les attitudes, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui a précédé. (S. 499 f.)*

*Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau. Qu'un méchant soit en société, qu'il y porte la conscience de quelque infamie secrète, ici il en trouve le châtement. Les gens de bien l'asseyent, à leur insu, sur la sellette. Ils le jugent, ils l'interpellent lui-même. Il a beau s'embarrasser, pâlir, balbutier; il faut qu'il souscrive à sa propre sentence. Si ses pas le conduisent au Salon, qu'il craigne d'arrêter ses regards sur la toile sévère! C'est à toi qu'il appartient aussi de célébrer, d'éterniser les grandes et belles actions, d'honorer la vertu malheureuse et flétrie, de flétrir le vice heureux et honoré, d'effrayer les tyrans. [...] Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédicateurs sacrés du mensonge. Pourquoi ne veux-tu pas t'asseoir aussi parmi les précepteurs du genre humain, les consolateurs des maux de la vie, les vengeurs du crime, les rémunérateurs de la vertu? Est-ce que tu ne sais pas que,*



*Segnius irritant animos demissa per aurem,  
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ  
Ipse sibi tradit spectator?*  
HORAT. de Arte poet., v. 180 et seq.

Tes personnages sont muets, si tu veux; mais ils font que je me parle, et que je m'entretiens avec moi-même.

On distingue la composition en pittoresque et en expressive. Je me soucie bien que l'artiste ait disposé ses figures pour les effets les plus piquants de lumière, si l'ensemble ne s'adresse point à mon âme; si ces personnages y sont comme des particuliers qui s'ignorent dans une promenade publique, ou comme les animaux au pied des montagnes du paysagiste.

Toute composition expressive peut être en même temps pittoresque; et quand elle a toute l'expression dont elle est susceptible, elle est suffisamment pittoresque; et je félicite l'artiste de n'avoir pas immolé le sens commun au plaisir de l'organe. S'il eût fait autrement, je me serais écrié, comme si j'avais entendu un beau parleur qui déraisonne: »Tu dis très-bien, mais tu ne sais ce que tu dis.« [...]

L'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir; l'ordonnance, en poésie ainsi qu'en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sang-froid, dont les exemples ne sont pas communs en nature. Sans cette balance rigoureuse, selon que l'enthousiasme ou la raison prédomine, l'artiste est extravagant ou froid.

La principale idée, bien conçue, doit exercer son despotisme sur toutes les autres. C'est la force motrice de la machine qui, semblable à celle qui retient les corps célestes dans leurs orbes et les entraîne, agit en raison inverse de la distance.

L'artiste veut-il savoir s'il ne reste rien d'équivoque et d'indécis sur sa toile, qu'il appelle deux hommes instruits qui lui expliquent séparément et en détail toute sa composition. Je ne connais presque aucune composition moderne qui résistât à cet essai. De cinq à six figures, à peine en resterait-il deux ou trois sur lesquelles il ne fallût pas passer la brosse. Ce n'est pas assez que tu aies voulu que celui-ci fit telle chose, celui-là telle autre; il faut encore que ton idée ait été juste et conséquente, et que tu l'aies rendue si nettement que je ne m'y méprenne pas, ni moi, ni les autres, ni ceux qui sont à présent, ni ceux qui viendront après.

Il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idée, dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. On regarde; on tourne la tête, et l'on ne se rappelle rien de ce qu'on a vu. Nul fantôme qui vous obsède et qui vous suive. J'ose proposer au plus intrépide de nos artistes de nous effrayer autant par son pinceau que nous le sommes par le simple récit du gazetier, de cette foule d'Anglais expirants, étouffés dans un cachot trop étroit, par les ordres d'un nabab. Et à quoi sert donc que tu broies tes couleurs, que tu prennes ton pinceau, que tu épuises toutes les ressources de ton art, si tu m'affectes moins

*qu'une gazette? C'est que ces hommes sont sans imagination, sans verve; c'est qu'ils ne peuvent atteindre à aucune idée forte et grande.*

*Plus une composition est vaste, plus elle demande d'études d'après nature. Or, quel est celui d'entre eux qui aura la patience de la finir? qui est-ce qui y mettra le prix quand elle sera achevée? Parcourez les ouvrages des grands maîtres, et vous y remarquerez en cent endroits l'indigence de l'artiste à côté de son talent; parmi quelques vérités de nature, une infinité de choses exécutées de routine. Celles-ci blessent d'autant plus qu'elles sont à côté des autres; c'est le mensonge rendu plus choquant par la présence de la vérité. Ah! si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails, qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin!*

*C'est sous ce point de vue surtout que le travail du peintre d'histoire est infiniment plus difficile que celui du peintre de genre. Il y a une infinité de tableaux de genre qui défient notre critique. Quel est le tableau de bataille qui pût supporter le regard du roi de Prusse? Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux; le peintre d'histoire, ou n'a jamais vu, ou n'a vu qu'un instant la sienne. Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune; l'autre est, pour ainsi dire, le créateur d'une nature idéale et poétique. Il marche sur une ligne difficile à garder. D'un côté de cette ligne, il tombe dans le mesquin; de l'autre, il tombe dans l'outré. On peut dire de l'un, multa ex industria, pauca ex animo; de l'autre, au contraire, pauca ex industria, plurima ex animo. (S. 502 ff.)*

Denis Diderot: *Essai sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, in: ders.: *Œuvres complètes* (hrsg. v. Jules Assézat u. Maurice Tourneux), Paris 1875–1877, 20 Bde., Bd. 10, S. 455–520.

## **Denis Diderot**

### ***Versuch über die Malerei (1765)***

*Eine Komposition, die den Augen einer Menge von Betrachtern aller Art dargeboten werden soll, ist immer dann fehlerhaft, wenn sie für einen Menschen von gesundem Menschenverstand nicht sofort verständlich ist.*

*Sie muß also einfach und klar sein. Infolgedessen darf sie keine Gestalt zuviel und kein überflüssiges Beiwerk aufweisen. Sie darf nur ein einziges Sujet haben. [...]*

*Der Maler verfügt nur über einen Augenblick und darf daher ebensowenig zwei Augenblicke gestalten wie zwei Handlungen. Nur unter ganz bestimmten Umständen verstößt er weder gegen die Wahrheit noch gegen das Interesse – nämlich dann, wenn er an den soeben vergangenen Augenblick erinnert oder auf den unmittelbar folgenden Augenblick vorausdeutet. [...]*

*Wenn die Szene einheitlich, klar, einfach und zusammenhängend ist, so werde ich mit*

*einem Blick das Ganze erfassen. Aber das genügt nicht. Sie muß auch abwechslungsreich sein; und sie wird dies sein, wenn der Künstler ein genauer Beobachter der Natur ist. (S. 670 f.)*

*Aber kommen wir wieder zum Thema, zum Aufbau, zu dem Ganzen, das aus mehreren Personen besteht. Man kann und muß dabei ein wenig Rücksicht auf das Technische nehmen. Wieweit? Das weiß ich nicht. Aber ich möchte nicht, daß ihm auch nur das geringste Maß an Ausdruck, an Wirkung des Sujets geopfert werde. Erst ergreife mich, setze mich in Erstaunen, zerreiße mir das Herz, laß mich erschauern, weinen, beben und aufbegehren; nachher magst du, wenn du es kannst, auch meine Augen ergötzen.*

*Jede Handlung hat viele Momente, aber ich habe schon gesagt und sage es noch einmal: jeder Künstler verfügt nur über einen Moment, der nicht länger währt als ein Blick. Doch wie ich auf einem Gesicht, auf dem der Schmerz geherrscht hat und die Freude wieder hervorschimmert, die gegenwärtige Leidenschaft mit Spuren der vergehenden Leidenschaft vermischt finde, so können auch in dem Augenblick, den der Maler gewählt hat, sowohl in den Attitüden als auch in den Charakteren und Handlungen noch Spuren des vorausgegangenen Augenblicks vorhanden sein. (S. 673 f.)*

*Die Tugend liebenswürdig, das Laster abscheulich und das Lächerliche auffallend wiederzugeben: das ist die Absicht jedes rechtschaffenen Menschen, der Feder, Pinsel oder Meißel ergreift. Wenn ein schlechter Mensch in der Gesellschaft lebt und das Bewußtsein irgendeiner heimlichen Schandtats mit sich herumträgt: hier finde er seine Züchtigung. Die Guten setzen ihn, ohne es zu wissen, auf die Anklagebank. Sie halten über ihn Gericht; sie fordern ihn selbst zur Erklärung auf. Er mag in Verwirrung geraten, erblassen und stammeln, wie er will: er muß doch seiner Verurteilung zustimmen. Wenn ihn seine Schritte in den Salon führen, so soll er sich davor fürchten, seine Blicke auf die strenge Leinwand heften zu müssen. Künstler, auch dir gebührt es, die großen und schönen Taten zu feiern und zu verewigen, die unglückliche und geschändete Tugend zu ehren, das glückliche und wohlangesehene Laster zu brandmarken und die Tyrannen in Schrecken zu versetzen. [...] Lehre die Herrscher und Völker, was sie von diesen geweihten Predigern der Lüge zu erhoffen haben. Warum willst du dich nicht auch über die Übel des Lebens trösten, das Verbrechen rächen und die Tugend belohnen. Weißt du denn nicht:*

*Segnius irritant animos demissa per aures,  
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae  
Ipse sibi tradit spectator...*

*[Schwächer trifft die Zuschauer, was durchs Ohr eingeht,  
als das, was man den zuverlässigen Augen sichtbar macht  
und was der Zuschauer sich selbst vermittelt...]*

*Deine Personen sind stumm, wenn du es so nennen willst, aber sie bewirken, daß ich rede und mit mir selbst spreche.*

*Man unterscheidet malerische und ausdrucksvolle Komposition. Ich frage aber den Teufel danach, ob der Künstler seine Gestalten so gruppiert habe, daß sich die pikantesten Lichteffekte ergeben, wenn das Ganze in keiner Weise zu meiner Seele spricht, wenn die Personen dort so wirken, als wüßten sie nicht, daß sie sich auf einer öffentlichen Promenade befinden, oder als wären sie Tiere am Fuß der Berge eines Landschaftsbildes.*

*Jede ausdrucksvolle Komposition kann zugleich auch malerisch sein, und wenn sie den vollen Ausdruck hat, dessen sie fähig ist, so ist sie auch hinreichend malerisch, und dann beglückwünsche ich den Maler dazu, daß er den gesunden Menschenverstand nicht dem Vergnügen eines Organs geopfert hat. Hätte er anders gehandelt, so hätte ich ausgerufen, als ob ich einen Schönredner hätte Unsinn reden hören: »Du sprichst recht gut, weißt aber nicht, was du sagst!« [...]*

*Der Ausdruck erfordert starke Einbildungskraft, glühende Begeisterung, erfordert die Kunst, Phantome hervorzurufen, ihnen Leben und Größe zu verleihen. Der Aufbau aber setzt in der Poesie wie in der Malerei ein ganz bestimmtes Temperament voraus, eine Mischung von Urteilskraft und Begeisterung, von Leidenschaftlichkeit und Klugheit, von Trunkenheit und Gelassenheit, für die es in der Natur nur selten Beispiele gibt. Ohne dieses genaue Gleichgewicht ist der Künstler überspannt oder kalt, je nachdem, ob der Enthusiasmus oder die Vernunft das Übergewicht hat.*

*Die Hauptidee – eine richtig gefaßte Hauptidee – muß ihre uneingeschränkte Macht über alle anderen Ideen ausüben. Sie ist die bewegende Kraft der Maschine, die wie die Kraft, die die Himmelskörper in ihren Bahnen hält und vorantreibt, im umgekehrten Verhältnis zur Entfernung wirkt.*

*Will der Künstler feststellen, ob auf seiner Leinwand nichts Unklares und Unbestimmtes mehr vorhanden ist, so lasse er zwei Sachverständige kommen, die ihm – jeder für sich – seine ganze Komposition bis ins Detail erklären sollen. Ich kenne kaum eine moderne Komposition, die diese Probe bestehen würde. Von fünf bis sechs Gestalten würden höchstens zwei oder drei übrigbleiben, die man nicht überpinseln müßte. Es genügt nicht, daß du gewünscht hast, die eine Gestalt möge dies und die andere jenes tun; deine Idee muß auch richtig und konsequent gewesen sein, und du mußt sie so klar wiedergegeben haben, daß ich mich darin nicht täuschen kann – weder ich noch die andern, weder die Gegenwart noch die Zukunft.*

*In fast allen unseren Gemälden liegt eine Schwäche der Konzeption, eine solche Armseligkeit der Idee, daß es unmöglich ist, davon eine starke Erschütterung, eine tiefe Empfindung zu erfahren. Man betrachtet das Bild, man wendet den Kopf ab und vermag sich an nichts von alldem zu erinnern, was man soeben gesehen hat. Kein Phantom, das sie bestürmte und verfolgte. Ich möchte dem kühnsten unserer Künstler die Aufgabe stellen, uns ebenso sehr in Schrecken zu versetzen, wie es der schlich-*

*te Bericht eines Zeitungsschreibers tut – ein Bericht über den Tod so vieler Engländer, die auf Befehl eines Nabobs in einem allzu engen Kerker ersticken. Was hat es für einen Sinn, daß du deine Farben reibst, zum Pinsel greifst und alle Quellen deiner Kunst erschöpfst, wenn du mich weniger erschütterst als eine Zeitung? Der Grund liegt darin, daß solche Künstler ohne Einbildungskraft und ohne Begeisterung sind, daß sie sich daher zu keiner starken und großen Idee aufschwingen können.*

*Je umfassender eine Komposition ist, desto mehr Studien nach der Natur erfordert sie. Nun, wer von euch hat die Geduld, sie durchzuführen? Und wer wird euch durch eine Preis auszeichnen, wenn sie vollendet ist? Gehen Sie die Werke der großen Meister durch, dann werden Sie an hundert Stellen neben dem Talent des Künstlers seine Dürftigkeit und zwischen einigen wenigen Wahrheiten der Natur eine Unmenge Dinge bemerken, die nur mit Routine ausgeführt sind. Die letzteren verletzen uns um so mehr, weil sie sich unmittelbar neben den anderen finden: die Lüge wird durch die Gegenwart der Wahrheit noch abstoßender gemacht. Ach, wenn doch ein Opfer, eine Schlacht, ein Siegeszug, kurz: eine öffentliche Szene mit derselben Wahrheit in allen Details wiedergegeben werden könnte wie eine häusliche Szene von Greuze oder Chardin!*

*Unter diesem Gesichtspunkt ist die Arbeit des Historienmalers weitaus schwieriger als die des Genremalers. Es gibt unzählige Genregemälde, die unserer Kritik standhalten. Welches Schlachtengemälde könnte aber vor dem Blick des Königs von Preußen bestehen? Der Genremaler hat seine Szene unaufhörlich vor seinen Augen, der Historienmaler aber hat seine Szene entweder niemals oder doch nur einen Augenblick vor Augen gehabt. Überdies ist der eine ein bloßer, einfacher Nachahmer, ein Kopist der alltäglichen Natur, der andere aber sozusagen der Schöpfer einer idealen und poetischen Natur. Dieser andere bewegt sich auf einer Linie, die schwer einzuhalten ist. Irrt er von dieser Linie nach der einen Seite ab, so verfällt er ins Dürftige, irrt er nach der anderen Seite ab, so verfällt er ins Übertriebene. In einem Falle kann man sagen: Multa ex industria, pauca ex animo [Vieles entstammt dem Fleiß und wenig der Seele] – im anderen Falle dagegen: Pauca ex industria, plurima ex animo [Wenig entstammt dem Fleiß, das meiste der Seele]. (S. 676 ff.)*

Denis Diderot: *Versuch über die Malerei*, in: ders.: *Ästhetische Schriften* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1984, 2 Bde., Bd. I, S. 635–694.



**Denis Diderot**  
**Salon de 1769 (1769)**

*Vous savez, mon ami, qu'on a relégué dans la classe des peintres de genre les artistes qui s'en tiennent à l'imitation de la nature subalterne et aux scènes champêtres, bourgeoises et domestiques, et qu'il n'y a que les peintres d'histoire qui composent l'autre classe qui puissent prétendre aux places de professeurs et à d'autres fonctions honorifiques. Greuze qui ne manque pas d'amour-propre et en qui il est très-bien fondé, s'était proposé de faire un tableau historique et d'acquérir le droit à tous les honneurs de son Académie. Il avait choisi pour sujet Septime Sévère reprochant à Caracalla son fils d'avoir attenté à sa vie dans les défilés d'Écosse; son moment est celui où Septime ayant fait appeler son fils, lui dit: Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner. Nous avons vu dans son atelier ce sujet ébauché, et vous conviendrez que cette ébauche promettait un beau tableau. Quoiqu'il ait changé de toile, sa composition est restée la même. La scène se passe le matin. Septime s'est relevé sur son lit, il est assis à moitié nu. Il parle à Caracalla. Sa main gauche est d'un homme qui ordonne, sa droite dirigée vers un glaive posé sur une table de nuit explique le sens de l'ordre donné. Papinien et un sénateur sont au chevet du lit. Caracalla est au pied; ces trois figures sont debout. Caracalla a le caractère d'un méchant plus honteux que contrit; Septime parle avec force et gravité; Papinien a l'air confondu; le sénateur paraît étonné.*

*Le jour vint où ce tableau achevé avec le plus grand soin, prôné par l'artiste même comme un morceau à lutter contre ce que le Poussin avait fait de mieux, vu par le Directeur et quelques Commissaires, fut présenté à l'Académie. Vous vous doutez bien qu'il ne fut pas examiné avec les yeux de la bienveillance; Greuze avait montré depuis si longtemps un mépris si franc et si net pour ses confrères et leurs ouvrages! Voici comment la chose se passe dans ces circonstances. L'Académie s'assemble; le tableau est exposé sur un chevalet au milieu de la salle; les académiciens l'examinent. Cependant l'agréé, seul dans une autre pièce, se promène ou reste assis, en attendant son jugement; Greuze, ou je me trompe fort, n'en était pas fort inquiet.*

*Au bout d'une heure les deux battants s'ouvrirent, Greuze entra; le Directeur lui dit: Monsieur, l'Académie vous reçoit; approchez et prêtez serment... Greuze enchanté satisfait à toutes les cérémonies de la réception. Ensuite le Directeur lui dit: Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est peintre de genre; elle a eu égard à vos anciennes productions qui sont excellentes; et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ne de vous. [...] Le Septime Sévère est ignoble de caractère, il a la peau noire et basanée d'un forçat; son action est équivoque. Il est mal dessiné, il a le poignet cassé. La distance du cou au sternum est démesurée, on ne sait où va ni à quoi appartient le genou de la cuisse droite qui fait relever la couverture.*

*Le Caracalla est plus ignoble encore que son père, c'est un vil et bas coquin; l'artiste n'a pas eu l'art d'allier la méchanceté avec la noblesse. C'est d'ailleurs une figure*

*de bois sans mouvement et sans souplesse. C'est l'Antinoüs déguisé sous l'habit romain, j'en suis aussi sûr que si l'artiste m'en avait fait confidence.*

*Mais me direz-vous, si le Caracalla est fait d'après l'Antinoüs, ce doit être une belle figure. Réponse. Faites dessiner l'Antinoüs au Raphaël et vous aurez un chef-d'œuvre; faites calquer l'Antinoüs au voile par un ignorant, et vous aurez un dessin froid et misérable. – Mais Greuze n'est pas un ignorant. – Le plus habile homme du monde est un ignorant lorsqu'il tente une chose qu'il n'a jamais faite. Greuze est sorti de son genre: imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. (S. 103 ff.)*

Denis Diderot: *Salon de 1769*, in: ders.: *Salons*, Bd. IV (hrsg. v. Jean Seznec), Oxford 1967, S. 65–118.

## **Denis Diderot**

### ***Salon von 1769 (1769)***

*Sie wissen, lieber Freund, daß man diejenigen Künstler, die an der Nachahmung der subalternen Natur und an ländlichen, bürgerlichen und häuslichen Szenen festhalten, in die Kategorie der Genremaler verwiesen hat und daß nur die Historienmaler, die die andere Kategorie bilden, Anspruch auf Professorenstellen und andere Ehrenämter der Akademie erheben können.*

*Greuze, dieser Künstler, dem die Eigenliebe nicht fehlt, bei dem sie aber sehr wohl begründet ist, hatte sich vorgenommen, ein historisches Gemälde zu machen und sich dadurch das Recht auf alle Ehren seiner Körperschaft zu erwerben. Er hatte als Sujet gewählt: Septimius Severus wirft seinem Sohn Caracalla vor, er habe ihm in den Engpässen Schottlands nach dem Leben getrachtet.*

*Der von ihm gewählte Augenblick ist der, in dem Septimius, der seinen Sohn rufen ließ, zu diesem sagt: »Wenn du meinen Tod wünschst, dann befehl Papinianus, ihn mir zu geben.« Wir haben in seinem Atelier dieses Sujet gesehen, lieber Freund, und Sie werden zugeben, daß dieser Entwurf ein schönes Gemälde versprach. Obwohl er eine andere Leinwand genommen hat, ist seine Komposition dieselbe geblieben. Die Szene spielt am Morgen. Septimius hat sich auf seinem Lager aufgerichtet. In dieser Stellung, halb nackt, spricht er mit Caracalla. Seine linke Hand ist die eines Mannes, der befiehlt; seine rechte zeigt auf ein Schwert, das auf einem Tisch neben seinem Lager liegt, und erklärt den Sinn der Rede. Papinianus und ein Senator befinden sich am Kopfende des Lagers, hinter dem Kaiser. Caracalla ist am Fußende. Diese drei Gestalten stehen. Caracalla hat den Charakter eines eher beschämten als zerknirschten Schurken. Septimius spricht mit Macht und Würde. Papinianus sieht tiefbetrübt aus. Der Senator scheint erstaunt zu sein.*

*Es kam der Tag, an dem dieses mit größter Sorgfalt ausgeführte Gemälde – das der Künstler gepriesen als ein Werk, das es mit dem besten Werk Poussins aufnehmen könnte – von dem Direktor und einigen Mitgliedern der Kommission besichtigt und dann der Akademie vorgeführt wurde. Sie ahnen wohl schon, daß es nicht mit den Augen des Wohlwollens geprüft wurde. Greuze hatte schon so lange eine so offene und deutliche Verachtung für seine Kollegen und ihre Werke gezeigt!*

*Unter diesen Umständen verläuft die Angelegenheit ungefähr so: Die Akademie versammelt sich; das Gemälde ist auf einer Staffelei in der Mitte des Saales ausgestellt; die Mitglieder der Akademie prüfen es. Der Kandidat, allein in einem anderen Raum, geht unterdessen auf und ab – oder bleibt sitzen – in Erwartung des Urteils. Greuze – oder ich müßte mich sehr täuschen – erwartete seine Beurteilung mit ziemlicher Ruhe. Nach einer Stunde öffneten sich die zwei Türflügel. Greuze trat ein. Der Direktor sagt zu ihm: »Mein Herr, die Akademie nimmt Sie auf. Treten Sie näher und leisten Sie den Eid.« Greuze, der hocherfreut ist, kommt allen Zeremonien der Aufnahme nach. Als sie beendet ist, sagt der Direktor zu ihm: »Monsieur, die Akademie hat Sie aufgenommen, aber als Genremaler. Sie hatte Achtung vor Ihren früheren Werken, die ausgezeichnet sind, und schloß die Augen vor diesem, das weder der Akademie noch Ihrer würdig ist.« [...]*

*Der Septimius Severus ist im Charakter unedel, er hat die dunkle, schwarzbraune Hautfarbe eines Galeerensträflings, und es ist unklar, was er tut. Er ist schlecht gezeichnet. Er hat gewissermaßen ein gebrochenes Handgelenk. Der Abstand vom Hals bis zum Brustbein ist zu groß. Man weiß nicht, wohin das Knie des rechten Beines will, das die Decke hebt, noch, wozu es gehört.*

*Der Caracalla ist noch unedler als sein Vater: das ist ein elender, niedriger Schuft. Der Künstler hat es nicht fertiggebracht, das Böse mit dem Erhabenen zu verbinden. Im übrigen ist das eine hölzerne Gestalt, eine Gestalt ohne Bewegung und Gelenkigkeit: das ist ein in ein römisches Gewand gesteckter Antinous. Ich bin dessen so sicher, als ob der Künstler es mit verraten hätte.*

*Aber – so werden Sie sagen – wenn der Caracalla nach dem Antinous gemacht ist, dann muß er doch eine schöne Gestalt sein. Antwort: Lassen Sie den Antinous von Raffael zeichnen, und Sie werden ein Meisterwerk erhalten. Lassen Sie den Antinous von einem Nichtskönner nachmachen, und Sie werden eine kalte, jämmerliche Zeichnung bekommen. »Aber Greuze ist doch kein Nichtskönner!« – Der geschickteste Mann der Welt ist ein Nichtskönner, wenn er etwas versucht, was er noch nie gemacht hat. Greuze hat sein Genre aufgegeben. Als gewissenhafter Nachahmer der Natur vermochte er sich nicht zu einer solchen Übersteigerung aufzuschwingen, wie sie die Historienmalerei verlangt. (II, S. 273 ff.)*

Denis Diderot: Aus dem »Salon von 1769«, in: ders.: *Ästhetische Schriften* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1984, 2 Bde., Bd. II, S. 250–285.

## Kommentar

Als Denis Diderot (1713–1784) zu Beginn des Jahres 1766 seinen Bericht zum Salon von 1765 und seine *Essais sur la peinture* in der *Correspondance littéraire* veröffentlichte, lagen beinahe zwanzig Jahre Arbeit an der *Encyclopédie* hinter dem Autor, der als Mitherausgeber dieses *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* immer wieder den Intrigen und Angriffen der Kirche ausgesetzt war. Denn mit dem *opus magnum* der Aufklärung wurde die christliche Offenbarung aus dem System des Wissens ausgegrenzt und ersetzt durch ein Wissen, das ausschließlich mittels sinnlicher Wahrnehmung und gedanklicher Reflexion erworben werden konnte.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, wenn Diderot die gewissenhafte Beobachtung der Natur als die Grundlage aller Kunst ansieht. Nur durch ein intensives Naturstudium gelangt der Künstler zu jenem bildnerischen Gedächtnis, das für eine wahrhaftige Darstellung unbedingt erforderlich ist. Die Natur bringe, so Diderot gleich zu Beginn seiner *Essais*, niemals etwas Inkorrektes hervor, und jede Gestalt, sei sie schön oder häßlich, habe ihre natürliche Ursache. Dieser Begriff der »Naturwahrheit«, dessen unmittelbare Umsetzung nur dem Medium der Zeichnung gelingen könne, zieht sich wie ein Leitmotiv durch die gesamte Abhandlung über die Malerei und wird dabei immer von neuem mit der Forderung nach poetischer Kraft, Erhabenheit und Charakterisierung des Ideellen konfrontiert. Denn: Kunst soll eine gesellschaftliche Rolle spielen, und es ist gerade die Historienmalerei, der eine vermittelnde und aufklärerische Funktion zukommt.<sup>1</sup>

Das oberste Gebot muß daher die Forderung nach Einheit und Lesbarkeit sein. Ein Gemälde soll keine Rätsel aufgeben, es soll in der Lage sein, dem Betrachter den Inhalt zu vermitteln, ohne ihn zu nötigen, auf literarisches Hintergrundwissen zurückgreifen zu müssen. In diesem Zusammenhang wird auch Diderots Unwille gegen die Allegorie verständlich, fordert doch gerade sie das Wissen um den allegorischen Gehalt, ohne das ein Bild unverständlich bliebe. Auch eine Vermischung von allegorischen und realen Bildgestalten sei, so Diderot, mit dieser Auffassung des Historienbildes nicht zu vereinbaren.

Seine Bildkonzeption entwickelt der Autor in Analogie zu seiner Auffassung der Theaterkunst. Nur wenn der Akteur sich vom Betrachter abwendet, kann er sich auf das inner-szenische Geschehen konzentrieren, nur so kann eine sprechende und dynamische Handlung entstehen, die eigentlich nicht auf einen Zuschauer angewiesen ist.<sup>2</sup> Sobald aber der Schauspieler sich seines Publikums bewußt wird, erstarrt sein natürliches Spiel im Unnatürlichen, in der Pose, der Grimasse. Der Handlungsstrang zerreißt, und die Szene zerfällt in szenische Momentaufnahmen, wodurch der Künstler sich die Möglichkeit nimmt, differenzierte und nuancenreiche Charaktere zu entwickeln. Dabei sind es gerade die vielfältigen, ja, sogar die gegensätzlichen Gefühle und Leidenschaften, die den Betrachter weit mehr fesseln als eine banale, einfache Typisierung. Allerdings sollte gerade der Historienmaler, im Gegensatz etwa zum Literaten, sich davor hüten, die Gesichter seiner Protagonisten mit allzu ungezügelter Leidenschaften zu entstellen: »Die Darstellung gleichzeitiger,



konträrer Affekte ermöglicht die Wiedergabe eines vielschichtigen Handlungsgefüges und damit einen größeren Spannungsreichtum. Einen Höhepunkt findet diese Kontrastierung, wenn die unterschiedlichen, gegensätzlichen Emotionen in einer Person vereinigt sind. Diese Darstellungsweise besitzt den Vorteil der extremen Ausdrucksformen von Leidenschaften, nämlich die Erzeugung einer innerbildlichen Dramatik, vermeidet aber gleichzeitig deren Risiken.«<sup>3</sup>

Für den Künstler ergibt sich mithin ein schwieriger Balanceakt. Sein Bildpersonal darf sich nicht plakativ an den Betrachter wenden, es darf seinen Gefühlen nicht freien Lauf lassen und soll dennoch vielfältige Leidenschaft ausdrücken. Die gesamte Komposition soll den Kriterien der Wahrhaftigkeit und der Wahrscheinlichkeit genügen, ohne in ein sklavisches Kopieren der Wirklichkeit zu verfallen. Es gilt aus einer Vielzahl von darstellbaren Möglichkeiten nicht nur diejenigen auszuwählen, die wahrscheinlich sind, sondern jeder Bestandteil eines Bildes muß sich schlüssig in den Handlungszusammenhang einfügen. Das heißt zugleich, daß es ein Darstellungsschema gibt, wonach der zentrale Bildgedanke zwingend jegliches Phänomen der Komposition bestimmt und eine jede Einzelheit der Hauptidee untergeordnet ist. Nur so gelangt das Bild zu jener Überzeugungskraft, die notwendig ist, um moralische Aussagen übermitteln zu können. Dieses kausale Prinzip trägt aber nur in einem bestimmten, sorgfältig gewählten Augenblick, nämlich dann, wenn sich die Handlung verdichtet, wenn sie auf vorhergegangene Ereignisse verweisen kann und sich zugleich noch unmittelbar vor der finalen Auflösung ihres Handlungssinns befindet. Mit anderen Worten, Diderot fordert die unbedingte Einheit von Zeit und Handlung, und greift damit eine Forderung auf, die schon andere Autoren vor ihm formuliert hatten, ohne allerdings die Unbedingtheit Diderots zu erreichen. Alle diese Kriterien haben die Lesbarkeit und Allgemeinverständlichkeit eines Bildes zum Ziel. Ein Historienbild soll über die bloße Textillustration oder die detaillierte Milieuschilderung deutlich hinausgehen. Der Künstler wähle, resümiert Diderot, eine allgemein relevante Idee und bemühe sich, die bedeutungsspezifischen Einzelheiten wahrheitsgetreu wiederzugeben. Er muß darüber hinaus in der Lage sein, zu selektieren und zu abstrahieren, um so zu einer höheren, einer idealisierten Darstellungsebene zu gelangen.

Verlangte Diderot damit, daß Kriterien, die im Bereich der Historienmalerei ohne weiteres akzeptiert wurden, auch auf den Bereich des Genre ausgedehnt werden, so war damit gleichwohl nicht das Ziel einer Aufhebung der Gattungshierarchie verbunden. Die Historienmalerei aber sollte ihre Aufgabe nicht mehr in den Lobgesängen auf die privilegierten Stände finden, sondern einsehen, daß das Tragische nicht ausschließlich mit dem Adel verknüpft war. Gerade in den bewegenden Schilderungen bürgerlicher Szenen von Jean-Baptiste Greuze erkennt Diderot all jene Bestandteile, die seiner Meinung nach ein Historienbild ausmachen.<sup>4</sup> Der Betrachter sieht sich einem wahrhaftigen Wirklichkeitsausschnitt gegenüber, der eine Vielzahl von Gefühlen hervorzurufen vermag und seine gesamte Vorstellungskraft beschäftigt. Dennoch fehlt den Werken der Genremalerei etwas, was auch Diderot selbst nicht eindeutig benennen kann – ein »plus d'élévation, d'imagination«, eine



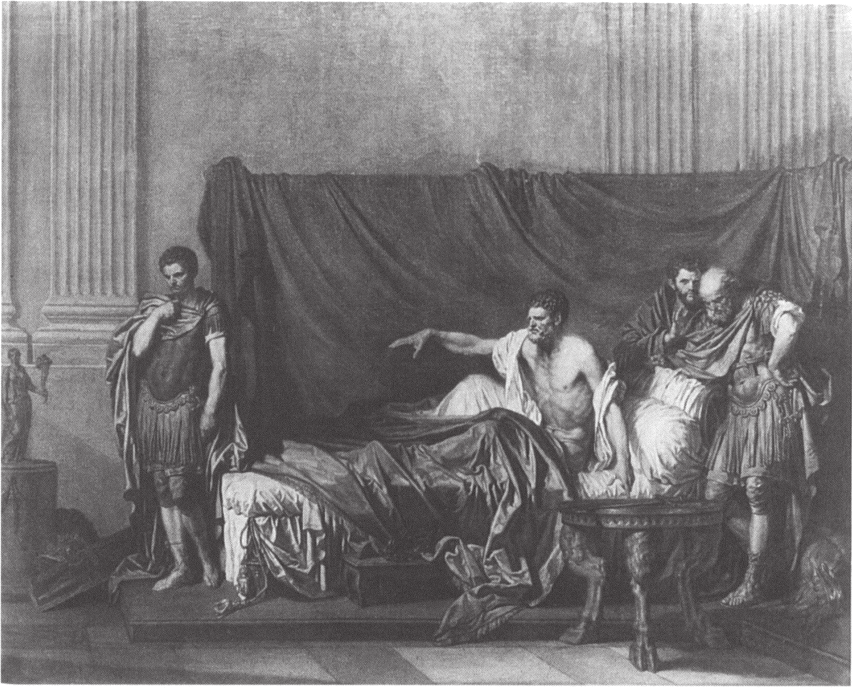


Abb. 10

Jean-Baptiste Greuze: *Severus und Caracalla*, 1767–1769 (Paris, Musée du Louvre)

»poésie plus étrange«<sup>5</sup> –, das die Historienmalerei neben der eigentlichen Wahrhaftigkeit auszeichnen sollte. Mit *Septimius Severus und Caracalla* unterzieht Diderot in seinem Salonbericht von 1769 auch ein Werk von Greuze aus dem Bereich der Historienmalerei einer kritischen Untersuchung (Abb. 10).

Die Abgrenzung von Genre- und Historienmalerei wird in den *Essais sur la peinture* nicht mit letzter Schärfe vollzogen, und bei den wenigen Bemerkungen, in denen Diderot diese Trennung beschreibt, scheint es sich eher um Zugeständnisse an sein Publikum und dessen akademisch-klassizistischen Geschmack zu handeln als um eine tiefe, dem Autor eigene Überzeugung. Das Augenmerk Diderots richtet sich so zuletzt weniger auf eine Diskussion der Gattungshierarchien als vielmehr auf die Qualitätsfragen in den einzelnen Werken der Bildenden Kunst selbst.

R. S.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. zu diesem Themenbereich zuletzt: Peter Johannes Schneemann: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994 (mit weiterführender Literatur).
- <sup>2</sup> Die bewußte Abkehr des Schauspielers vom Betrachter fordert Diderot schon 1751 in seiner Schrift: *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, adressée à Monsieur \*\*\**, Paris 1751.
- <sup>3</sup> Thomas Kirchner: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1), S. 297; vgl. auch Michael T. Cartwright: *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, Genf 1969 (Diderot Studies, Bd. XIII).
- <sup>4</sup> Zum Verhältnis von Künstler und Kritiker vgl. Antoinette Ehrard u. Jean Ehrard (Hrsg.): *Diderot et Greuze. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (16. 11. 1984)*, Clermont-Ferrand 1986; darin vor allem Carole Screve-Hall: *Diderot, Greuze et la peinture d'histoire*, S. 91–96.
- <sup>5</sup> Diderot 1984, S. 68.

## Gotthold Ephraim Lessing

### *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie (1766)*

*Der Meister [der Laokoon-Gruppe] arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern: nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf und urteile! Man lasse ihn schreien und sehe! Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann. (S. 796)*

*Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir darzudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinauskann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. (S. 798 f.)*

*Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen. [...]*

*So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhänge, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit*

dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck. [...]

In der Tat hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Raten nötiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrücke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht. (S. 857 ff.)

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der anderen Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert. (1882, S. 243 f.)

Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2 (hrsg. v. Wolfgang Stammeler), München 1959, S. 781–962.

Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Entwurf des zweiten Theils. Nebst zugehörigen Stücken*, in: ders.: *Sämmtliche Werke*, Bd. 4 (hrsg. von Richard Gosche), Berlin 1882, S. 239–254.

## Kommentar

Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* richtete sich gegen Winckelmanns Erklärung, daß »die Mahlerey eben so weite Gränzen als die Dichtkunst« haben könne und in der Antike tatsächlich gehabt habe. Er sieht die Vorbildhaftigkeit der griechischen Werke im Gegenteil darin begründet, daß die Künstler die Grenzen und die daraus folgenden Gesetzmäßigkeiten der verschiedenen Künste – Malerei, Skulptur und Poesie – besser beachtet haben als die neueren Künstler.<sup>1</sup> Der *Laokoon* ist ein unvollendetes Projekt geblieben. Die Methode des Vergleichs von Poesie und Malerei wollte Lessing (1729–1781) in einem zweiten Teil auf andere Künste ausdehnen und die Besonderheit der einzelnen Künste deutlicher herausarbeiten. Seine Auffassung der Historienmalerei ist in den Fragmenten und Entwürfen teilweise besser greifbar als im *Laokoon* selbst, da sie hier nur indirekt in Vergleichen von Poesie und Malerei entwickelt wird.

Die »Vorstellung der Historie« ist nicht der Zweck der Historienmalerei, sondern bloß ein Mittel, um die körperliche Schönheit nicht einförmig und leblos wirken zu lassen. Das Bildpersonal dient nicht dazu, eine Geschichte zu erzählen. Der Rat des Aristoteles an einen Maler verdeutlicht vielmehr, daß der Historienmaler solche Themen zu wählen hat, die als allgemein bekannt, ja, als »unvergeßlich« vorausgesetzt werden können, da nur auf diese Weise die Verständlichkeit der Darstellung zu gewährleisten ist. Lessing wendet sich damit entschieden gegen die zeitgenössischen Bestrebungen Winckelmanns, des Grafen Caylus und anderer, den Künstlern neue, möglichst interessante, allegorische, mythologische und historische Gegenstände zu geben.

Da es die Bestimmung des statuarischen Charakters der Malerei ist, dauerndes Wohlgefallen zu erwecken, muß sie sich an einen »Ausdruck körperlicher Schönheit« halten, der sich auf ein Ideal bezieht, und dem der »bloße Ausdruck« durch die »Vorstellung der Historie« unterzuordnen ist. Die Historienmalerei ist die einzige Gattung der Malerei, die dieses Ideal zu thematisieren vermag. Ihr gattungstheoretischer Rang ist also nicht aus einer themenorientierten Gattungshierarchie abzuleiten, sondern hängt allein davon ab, ob in der Darstellung körperlicher Schönheit die geistige Bestimmung des Ideals sinnfällig wird. Andernfalls würde die Historienmalerei zu einer bloßen »Geschicklichkeit« herabgesetzt, die auf seiten des Künstlers keine Genialität voraussetzt, sondern womöglich hinter derjenigen eines Landschaftsmalers zurückbleibt.

Da der Ausdruck der Leidenschaften die »Vorstellung der Historie« erweckt, muß der Maler diesen Ausdruck mildern, wenn er die Bestimmung seiner Kunst nicht verfehlen will.<sup>2</sup> Anders als Winckelmann, der vom Historienmaler die Darstellung des Ausdrucks der Leidenschaften solcher Personen fordert, die eine »grosse und gesetzte Seele« besitzen, setzt Lessing kein stoisches Existenzideal der Selbstbeherrschung voraus. Für ihn ist der Ausdruck des Schmerzes im *Laokoon* gemildert, weil der Anblick der Statue sonst häßlich geworden wäre und – da Menschen mit der Schönheit sympathisieren – jede Anteilnahme des Betrachters am Schicksal des Protagonisten verhindert hätte (Abb. 11).<sup>3</sup>



Im Gegensatz zur traditionellen Kunsttheorie stellt Lessing nicht die Phantasie (*idea*, *imaginatio*, *inventio*) des Künstlers ins Zentrum seiner theoretischen Erörterung, sondern die Einbildungskraft und die Empfindung des Betrachters. Der Künstler muß dafür Sorge tragen, daß die Einbildungskraft des Beschauers nicht »beleidigt« und »genötigt« wird, was immer dann geschieht, wenn der Ausdruck der Leidenschaften in der Darstellung nicht durch den »Ausdruck körperlicher Schönheit« gemildert wird. Der Künstler ist Anwalt der Einbildungskraft in einem Zeichenprozeß, der nicht auf das »kalte Vergnügen« hinauslaufen darf, einen Gegenstand getreu nachzuahmen.<sup>4</sup> Der »Ausdruck körperlicher Schönheit« dient als Integrationsform der Einbildungskraft des Beschauers und läßt ihr in der »Vorstellung der Historie« freies Spiel. Dieses »freie Spiel« darf jedoch nicht dazu führen, daß der Beschauer sich selbst eine Geschichte willkürlich ausdenkt. Gefordert wird deshalb die Wahl eines Handlungsmomentes und eines Gesichtspunktes der künstlerischen Darstellung, der so »fruchtbar« und »prägnant« wie möglich ist, d. h. sowohl die Verständlichkeit der Begebenheit an und für sich optimal gewährleistet als auch der Einbildungskraft des Beschauers die Möglichkeit gibt, sich den Handlungszusammenhang durch ihre eigene freie Selbsttätigkeit vervollständigt vor Augen zu führen.<sup>5</sup> Was nicht real dargestellt ist, das Vorhergehende, das Folgende, der Ausdruck der Leidenschaften und das Ideal als solches, muß durch die Einbildungskraft des Beschauers unwillkürlich hinzugegacht werden können. Anders als Winckelmann, der »die Vorstellung unsichtbarer, vergangener und zukünftiger Dinge« als Allegorie definierte und als »größtes Glück« der Malerei bezeichnete, möchte Lessing diese Vorstellungen unter Ausschluß eines allegorischen Darstellungsverhältnisses durch den »fruchtbaren Augenblick« vermittelt wissen.

Der fruchtbare Augenblick und die körperliche Schönheit gehören für Lessing als Bestimmungsmomente der Historienmalerei zusammen. Eine Wahl von Handlungsmomenten unter pittoresken Gesichtspunkten (theatralische Beleuchtungen, kühne Kontraste und überladene Kompositionen) muß er dagegen verwerfen, weil die Einbildungskraft des Beschauers auf diese Weise nur korrumpiert werden könne. Der einzelne Handlungsmoment wäre derart reich ausgestaltet, daß er für sich als ein spezifisch malerisches Ganzes erschiene und der Bezug des Historiengemäldes auf den geistigen Gehalt der poetischen Vorlage verloren ginge. Dagegen erscheint die idealbildliche Vergegenwärtigung körperlicher Schönheit in der antiken Kunst durchdrungen von dem Geist Homers, – nicht weil die Künstler den Dichter nachgeahmt hätten, sondern weil sie, der unterschiedlichen Darstellungsbedingungen wohl bewußt, ihre Werke in seinem Geiste schufen.<sup>6</sup> Der Künstler kann sich nur an den allgemeinen Charakter der Götter halten, während der Dichter sie auch im Ausdruck von Leidenschaften schildern kann. Der Grund dafür ist nicht allein darin zu sehen, daß der räumlich darstellenden Kunst der Ausdruck heftiger Leidenschaften generell versagt sein muß, sondern auch darin, daß die Götter sonst nicht als solche erkennbar wären. Der Historienmaler darf sich deshalb nicht an die poetische oder historische Vorlage klammern, sondern muß eine Einheit von Schönheit und Verständlichkeit realisieren.

G. S.

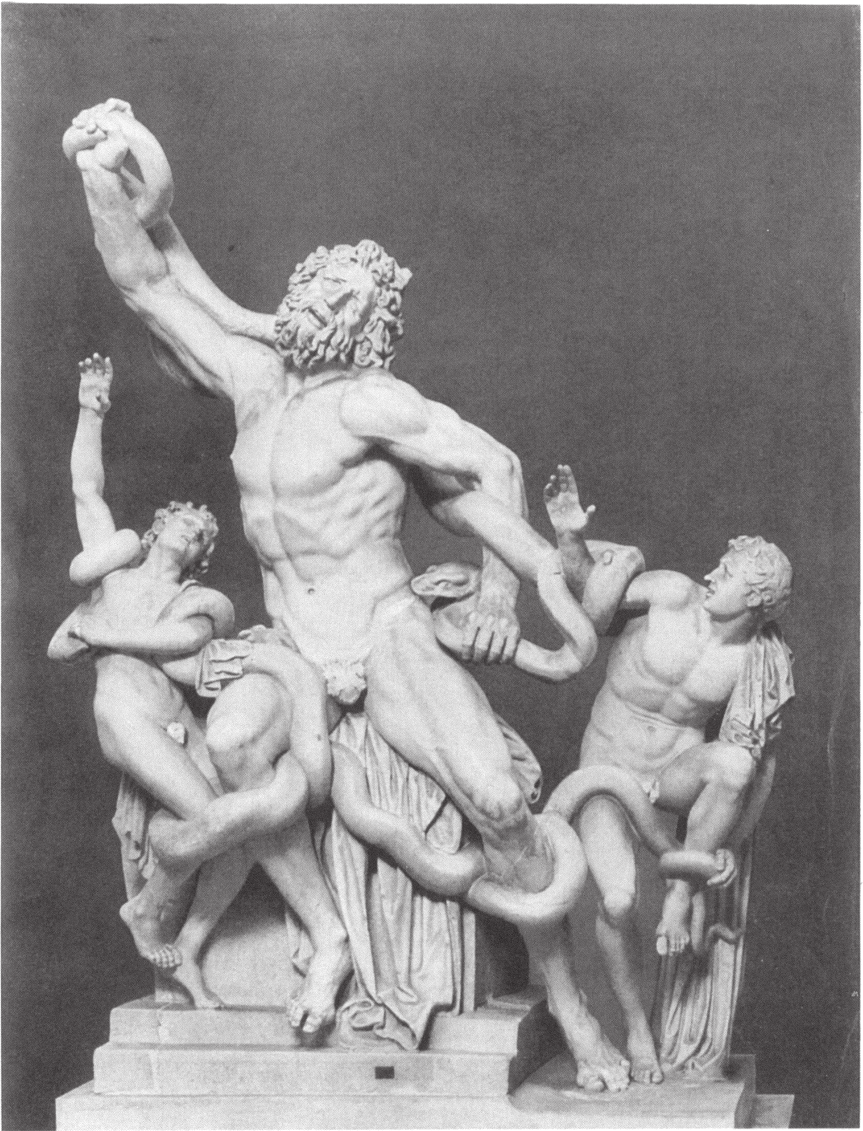


Abb. 11

Hagesandros, Athanadoros und Polydoros: *Laokoon und seine Söhne*, um 50 v. Chr.  
(Vatikan, Cortile del Belvedere)

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zum Verhältnis von Malerei und Poesie in Lessings Kunsttheorie vgl. Wilfried Barner u. a. (Hrsg.): *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1981 (Arbeitsbücher für den literaturgeschichtlichen Unterricht).
- <sup>2</sup> Vgl. Herbert Dieckmann: *Das Abscheuliche und das Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, in: Hans Robert Jauf (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 3), S. 271–317.
- <sup>3</sup> Zu Lessings Stellung innerhalb der Laokoon-Debatte vgl. Horst Althaus: *Laokoon – Form und Stoff*, München 1968; vgl. auch Paul Böckmann: *Das Laokoonproblem und seine Auflösung in der Romantik*, in: W. Rasch (Hrsg.): *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1970 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 6), S. 59–78.
- <sup>4</sup> Zum Verhältnis von Nachahmung, ästhetischem Zeichengebrauch und Einbildungskraft vgl. Karlheinz Stierle: *Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums*, in: Gunter Gebauer (Hrsg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 23–58; vgl. auch David E. Wellbery: *Lessing's Laokoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984.
- <sup>5</sup> Vgl. H. Blümner: *Laokoon-Studien. Über den fruchtbaren Moment und das Transitorische in den bildenden Künsten*, Freiburg [o. J.].
- <sup>6</sup> Vgl. Ada B. Neschke: *Zur Vorgeschichte des sprachlichen Kunstwerks. Das »Werk« Homers bei Lessing, Herder und Aristoteles*, in: Willi Oelmüller (Hrsg.): *Das Kunstwerk*, Paderborn, München u. Wien 1983 (Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 3), S. 80–94.

**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 characteristic 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 giebt Ereignisse und Charaktere, die in jenen Ländern, in denen man unserer Kunst begehrt, so volkstümlich sind, dass man sie als all unseren Zwecken entsprechend betrachten darf. Dazu gehören die grossen Ereignisse der griechischen und römischen Mythologie und Geschichte, welche die Erziehung, die wir in der Jugend geniessen und der übliche Gang der Lektüre ganz Europa vertraut und interessant gemacht hat, ohne dass sie in irgend einem Lande zur Alltäglichkeit des gewöhnlichen Lebens herabgedrückt worden wären. Dazu gehören auch die Hauptgegenstände der biblischen Geschichte, welche nicht nur allgemein bekannt, sondern auch schon durch ihre Verbindung mit unserer Religion verehrungswürdig sind.*

*Verlangt man, dass der gewählte Gegenstand gemeinverständlich sei, so ist es nicht weniger notwendig, dass mit ihm nichts verquickt werde, was dazu dienen könnte, die Aufmerksamkeit des Beschauers zu teilen. Wenn eine Geschichte erzählt wird, macht sich Jeder im Geiste ein Bild der Handlung und des Ausdruckes der daran beteiligten Personen. Die Macht, dies geistige Bild auf der Leinwand darzustellen, nennt man die Erfindung des Malers. Da nun der Geist bei der Vorstellung dieses Phantasiegebildes nicht auf alle Einzelheiten der Kleidung und der Einrichtung oder des Ortes der Handlung eingeht, so ersinnt der Maler, wenn es zur Darstellung kommt, die kleinen, notwendig begleitenden Umstände in solcher Weise, dass sie dem Beschauer nicht mehr auffallen, als sie ihm selbst bei der ersten Auffassung der Geschichte auffielen. (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 verdriesst es, wenn ein Teil seines Fleisses dem Beschauer verloren geht. Er giebt sich ebenso sehr 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> Er plädierte dabei allerdings für eine höhere Einstufung des Genre und des Porträts, das er zur Gattung des »historical portrait« nobilitiert wissen wollte.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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

- <sup>1</sup> 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. Gachtgens), Berlin 1993, 3 Bde., Bd. II, S. 543–558; Martin Postle: *Sir Joshua Reynolds. The Subject Pictures*, Cambridge 1995.
- <sup>2</sup> Zur Editionsgeschichte vgl. Reynolds 1975, S. 283 u. S. 337 ff. (Selected Bibliography).
- <sup>3</sup> 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.
- <sup>4</sup> Vgl. Renate Prochno: *Joshua Reynolds*, München 1986; vgl. auch Ernst H. Gombrich: *Reynolds's Theory and practice of imitation*, in: *Burlington Magazine* LXXX/1942, S. 40–45.

## Johann Georg Sulzer

### *Allgemeine Theorie der Schönen Künste (1771–1774)*

*In dem weitläufigen Sinn bekommt jedes Gemählde den Namen des historischen Gemählde, wenn handelnde Personen den Hauptinhalt desselben ausmachen. Es unterscheidet sich von dem Portrait, von der Landschaft, von dem Blumenstück und allen andern Gattungen dadurch, daß es die Schilderungen handelnder, oder auch nur in gewissen bestimmten Empfindungen begriffener Menschen zur Absicht hat. In so fern werden die Vorstellungen aus der Mythologie, das allegorische Gemählde, die Schlachten, die Gesellschaftsgemählde, wenn sie gleich aus Portraits bestehen, in gleichen einzelne Bilder, wo nur eine einzige Person in Handlung, oder in einer bestimmten Gemüthslage vorgestellt wird, wie eine bußfertige Magdalene und dergleichen, zu der historischen Classe gerechnet.*

*Diese Gattung unterscheidet sich von allen andern dadurch, daß sie denkende Wesen in Handlungen, in Leidenschaften und überhaupt in sittlichen oder leidenschaftlichen Umständen abbildet, in der Absicht uns sowol das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele dabey, lebhaft zu schildern. Denn dieses ist hier die Hauptsache. Der Historienmahler ist der Mahler des menschlichen Gemüthes, seiner Empfindungen und seiner Leidenschaften. Wenn das historische Gemählde nichts, als die eigentlichen Vollkommenheiten der Kunst hätte, vollkommene Anordnung, die richtigste Zeichnung, das schönste Colorit, so wäre es darum doch, als Historie betrachtet, ein schlechtes Stück, weil es seinem Endzweck nicht entsprechen würde. Es könnte in dem Cabinet eines Mahlers oder Kenners, als ein Muster gewisser Theile der Kunst aufbehalten, aber zu keinem höhern Gebrauch aufgestellt werden. Soll es, als Historie, gut seyn, so muß es nicht bloß das Auge, sondern den Geist und die Empfindung reizen; es muß dem empfindsamen Menschen Gedanken und Empfindungen erweken, die in ihm wirksam werden. So wie die Gemählde der Wollust, von einem in Feuer gedunkten Pinsel gemahlt, in der animalischen Seele Flammen erweken, so muß das historische Gemählde, das dem Mahler Ehre machen soll, der sittlichen Seele einen vortheilhaften Stoß geben. (S. 671)*

*Die eigentliche Historie stellt eine wirkliche Handlung oder Begebenheit in einem merkwürdigen Augenblick vor, und sucht die sich dabey äußernden Fassungen der interessirten Personen sichtbar zu machen. [...]*

*Ihre Absicht ist, uns das Betragen, die Empfindungen und Leidenschaften der Menschen bey wichtigen Zufällen und Handlungen lebhaft vorzubilden, und uns das fühlen zu lassen, was wir könnnten gefühlt haben, wenn wir in dem Augenblick der Handlung, der vorgestellt wird, die Sachen in der Natur gesehen hätten. (S. 672)*

*Die erste Sorge des Mahlers geht auf die Wahl der Materie, wobey es um so viel mehr nöthig ist, ihm Nachdenken und Ueberlegung zu empfehlen, da der große Haufen der Mahler so gar unüberlegt und so gar ohne Verstand handelt, daß bald nichts*

*seltener ist, als historische Gemählde, die sich durch ihren Inhalt empfehlen. Nichts-bedeutende Handlungen, wenn ihrer nur in der Bibel, oder in den Verwandlungen des Ovidius, oder in der griechischen Mythologie gedacht wird, werden gar zu oft, auch von guten Künstlern, als einwürdiger Stoff gewählt, wenn gleich kein Mensch zehn Schritte thun würde, die abgebildete Sache in der Natur selbst zu sehen. Der Historienmahler soll nie darum arbeiten, daß er blos seine richtige Zeichnung, oder seinen guten Pinsel sehen lasse. Er sollte vergessen, daß er ein Mahler ist, und seinen Stoff blos als ein verständiger Mann betrachten, um die Wirkung zu bemerken, welche die Sachen, nicht auf sein mahlerisches Auge, sondern auf sein Gemüthe thun. (S. 672 f.)*

*Zum zweyten soll der Mahler genau überlegen, daß er einen ganz andern Beruf hat, als der Geschichtsschreiber. Sollten auch gleich in den alten Zeiten die zeichnenden Künste wirklich zum Behuf der Geschichte angewendet worden seyn, so wär es doch ungereimt, sie jetzt noch dazu zu brauchen, da man weit bessere Mittel hat, das Andenken der Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen. Die Geschichte muß von dem Mahler nicht historisch abgebildet werden, dafür sorget der Geschichtsschreiber; er aber muß den Geist der Sache darstellen. [...] Hat der Mahler einen guten Stoff angetroffen, und den Geist desselben in dem bestimmten und interessanten Eindruck, den die Sache auf ihn selbst gemacht hat, empfunden, so nehme er seinen Inhalt noch einmal in Betrachtung, um seinen eigentlichen Charakter genauer zu überlegen, und zu erkennen, ob er ins Erhabene oder blos ins Ernsthafte, ob er in das Zärtliche, oder in das Pathetische, in das Rührende, oder blos Angenehme, ob er in das Hohe oder Gemeine einschlage; denn daraus muß das Besondere in dem Charakter der Personen, in den Leidenschaften, so gar im Aeüßerlichen, in der Behandlung und in dem Ton der Farben, bestimmt werden. Viele Mahler scheinen gar nicht zu überlegen, wenn sie die Einsetzung des Abendmahls, oder die Mahlzeit mit den beyden Jüngern in Emaus vorstellen, ob sie eine gewöhnliche, alltägliche Mahlzeit, oder bey einer Mahlzeit eine Sache vorstellen, die des höchsten Pathetischen fähig ist. (S. 673)*

*Wegen des Inhalts der Historie ist noch dieses ein wichtiger Punkt, daß der Mahler wol überlege, ob er seinen Stoff auch verständlich genug werde machen können. Es kömmt ungemein viel und gar oft das meiste darauf an, daß wir das, was uns von der Geschichte und den Personen bekannt ist, herbeyrufen, um die Kraft der Vorstellung zu fühlen. Wir müssen bey einem guten Gemählde ungemein viel mehr denken, als der Mahler wirklich mahlen kann. Dieses mehrere entspringt daraus, daß wir bey Gelegenheit dessen, das wir sehen, uns eine Menge andrer dazu gehöriger Sachen erinnern. Darum ist es überaus wichtig, daß uns der Inhalt des Gemähltes ganz verständlich sey; daß wir sogleich die Personen kennen und gerade den Punkt, auf welchen es mit der Handlung gekommen ist, bemerken. Beydes ist oft sehr schwer. (S. 673 f.)*

*Hat der Mahler alle diese Punkte berichtet, so kann er nur das, was die vollkommene Behandlung seines Stoffes betrifft, in Ueberlegung nehmen. Hier ist nun das Wichtigste, daß er, wie der dramatische Dichter, Personen von bestimmtem Charakter wähle, die Antheil an der Handlung nehmen, und daß er jede gerade in der Fassung, oder Leidenschaft, die ihr zukömmt, vorzustellen wisse. [...]*

*Eben so wenig hat der Mahler nöthig der historischen Wahrheit zu gefallen unnöthige Personen zuzulassen. Er hat jedesmal einen genau bestimmten Gesichtspunkt, aus welchem er die Geschichte, die er mahlt, ansieht, und muß gerade nur so viel Personen wählen, als dazu nöthig sind, ohne sich darum zu bekümmern, ob wirklich bey der Handlung mehrere zugegen gewesen. So sind z. B. bey der Kreuzigung Christi viele tausend Zuschauer gewesen. Der Mahler aber, der nun nicht die äußerlichen Umstände dieser Handlung, sondern nur eine gewisse Wirkung, die ein besonderer Umstand auf gewisse Personen gehabt hat, uns will empfinden lassen, kann ohne Bedenken von der ungeheuren Menge der Zuschauer nur die, die ihm nöthig sind, vorstellen. Es wird ihn kein Verständiger tadeln, als wenn es unnatürlich wäre, daß er so wenig Personen auf die Scene geführt hat.*

*Ein Mahler ohne Genie rafft so viel körperliche Materie zusammen, als er nur kann, um das Auge anzufüllen; der große Mahler sucht die kleinste Anzahl Personen, die nur möglich ist, weil er an einer einzigen Person viel auszudrücken hat. Der Dichter braucht oft zum Ausdruck des höchsten Affekts die wenigsten Worte; und so kann der Mahler eine an Empfindung sehr reiche Scene durch die wenigsten Umstände vorstellen. (S. 675 f.)*

*Nachdem der Inhalt, die Scene, die Personen und die Bezeichnung der Sachen völlig berichtet sind, hat nur der Künstler an das Wesentliche, nämlich den wahren Ausdruck der Sachen zu denken, um dessentwillen alles andre veranstaltet worden. Da muß er vor allen Dingen sich selbst erforschen, was er in seiner Geschichte fühlt, was ihn an den Personen, die er in der Phantasie schon vor sich sieht, rühret: und dieses muß er uns so lebhaft vorstellen können, daß wir in dieselben Empfindungen gerathen, die er in sich wahrnimmt. [...] Nach einer guten und glücklichen Erfindung des Gemähldes ist nichts so wichtig, als der redende Ausdruck der Figuren. Nur das Gemähld ist vollkommen, in dem jede Figur durch ihre Stellung, Gebehrdung und Gesichtsbildung wahrhaftig redend ist, und uns sogleich das, was in ihrem Innern vorgeht, entdecken läßt. [...]*

*Wir wollen nicht Menschen sehen, wie wir sie täglich zu sehen gewohnt sind; nicht sittliche Gegenstände, wie sie uns immer vor Augen kommen, und die deßwegen nicht mehr interessiren. Wir erwarten Sachen von ihm [dem Historienmaler], die unsern Verstandes- und Gemüthskräften einen stärkern Schwung geben. (S. 676 f.)*

*Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artickeln abgehandelt, Frankfurt u. Leipzig, 3. Aufl. 1798, 4 Bde., Bd. 2, s. v. Historie.*



## Kommentar

Der Schweizer Philosoph und Pädagoge Johann Georg Sulzer (1720–1779) verfaßte seine Ausführungen zur Historienmalerei für die 1771 bis 1774 in erster Auflage erschienene *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Sulzer sieht im Historienbild die höchsten Forderungen der Bildenden Kunst verwirklicht: Die Historie stiftet ein Vorbild gesellschaftlicher Tugenden, erweckt das Gefühl für sittliche Ordnung und schult die Sinne für das Schöne und gegen das Häßliche und Böse.<sup>1</sup>

Gegen den verbreiteten Grundsatz, daß die Kunst zur Unterhaltung und zum Zeitvertreib diene, setzte sich Sulzer zum Ziel, Merkmale anzugeben, nach denen es möglich wird, ein gutes Kunstwerk von einem schlechten zu unterscheiden. Die *Allgemeine Theorie der schönen Künste* will Ratschläge für das Studium der Kunst erteilen, der Künstler selbst soll durch die Lektüre in Aufmerksamkeit und Fleiß geschult, sein Geschmack soll geläutert werden.

Sulzers Werk ist, wie schon sein Untertitel verrät, nach Schlagwörtern geordnet. Neben der Bildenden Kunst werden Musik, Literatur und disziplinübergreifende ästhetische Phänomene betrachtet. Der Historienmalerei widmet Sulzer unter dem Titel *Historie (Historisches Gemäld.)* einen umfangreichen Artikel. In seiner einleitenden allgemeinen Definition bezeichnet der Autor jedes Gemälde, dessen Hauptinhalt Personen ausmachen, die in einer Handlung oder in besonderen Empfindungen dargestellt sind, als historische Gemälde. Gliedert Sulzer diese Gattung grundsätzlich in mythologische und allegorische Bilder, in Schlachten- und Gesellschaftsgemälde, so umfaßt seine detaillierte Gattungseinteilung sieben Untergruppen, die *Eigentliche Historie*, die *Allegorie*, die *Moral* oder das *Sittliche Gemälde*, die *Gebräuche*, das *Gesellschaftsgemälde*, die *Schlachten* oder *Bataillen*, sowie eine letzte Gruppe, die Sulzer einfach *Bilder* nennt.<sup>2</sup>

Dabei schließen sich die aufgestellten Untergattungen nach Sulzers Auffassung keineswegs gegenseitig aus. So kann etwa die *Eigentliche Historie*, die eine real geschehene bedeutende Begebenheit darstellt, gleichzeitig ein *Gesellschaftsgemälde* oder eine *Moral* sein. Unter diesem Begriff faßt Sulzer Werke zusammen, die dem Betrachter eine sittliche Lehre oder Maxime anhand beispielhaft handelnder Personen zu vermitteln versuchen. Der Inhalt kann hier eine historische, aber auch eine literarische Grundlage haben. *Gebräuche* hingegen stellen häusliche Verrichtungen, Sitten oder Feierlichkeiten dar, und unter *Bildern* versteht Sulzer die Darstellungen einzelner bedeutender Personen in ausgesuchten Situationen. Damit bezieht Sulzer Formen der Genremalerei und des Porträts in seine Definition der Historie mit ein und wertet sie so in der Hierarchie der Gattungen tendenziell auf.

Als oberste Gattung innerhalb der Historienmalerei definiert Sulzer die *Allegorie*. Hier unterscheidet der Autor zwischen *historischer*, *moralischer* und *physischer Allegorie*. In der *historischen Allegorie* geht der bezeichnete Gegenstand vollständig auf. Hier liegt im Kern die Hochschätzung Sulzers begründet: Indem allgemeine Begriffe durch einzelne,

bedeutungsgeladene Gegenstände oder Personen ersetzt werden, erhält die Malerei die Gelegenheit, ihre begrenzten Darstellungsmöglichkeiten zu erweitern. Der dargestellte Augenblick entwickelt so eine Dynamik, durch die Zusammenhänge und Erfahrungen hervorgerufen werden, die weit über das Dargestellte hinausgehen.

Der Maler muß sich bei der Wahl seines Sujets ganz den Empfindungen hingeben, die der Bildgegenstand in ihm weckt, und muß zugleich bedenken, wie er künstlerisch umzusetzen sei. Ein Künstler, der nicht von sich aus ein Gefühl für den Geist einer darzustellenden Situation entwickelt, sollte, so Sulzer, keine Historien malen. Maßgeblich für die poetische Aussage ist der geeignete Augenblick. Stellung, Gestik und Mimik der dargestellten Personen müssen deren Gedanken und Gefühle zum Ausdruck bringen. Sulzer fordert vom Historienmaler Bildung, eine Neigung zur Philosophie und ein Vertrautsein im Umgang mit den herausragenden Persönlichkeiten seiner Zeit. Perfekte handwerkliche Fähigkeiten sind selbstverständlich, jedoch keineswegs der entscheidende Faktor einer gelungenen Historie.

Johann Georg Sulzer gesteht in seinem Artikel *Historie*, daß die Anforderungen, die er an die höchste Gattung der Malerei stellt und die zugleich die Primäranforderungen aller Kunst erfüllen, nur schwer zu verwirklichen sind: »Wenn man sich alles, was zu einem vollkommenen historischen Gemälde gehört, vorstellt, so wird man sich nicht wundern, daß es so höchst selten ist, ein untadelhaftes Werk in dieser Art zu sehen.«<sup>3</sup> F. H.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zu Sulzer vgl. Giorgio Tonellis Einleitung und Bibliographie in Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [...], Hildesheim 1967–1970, 5 Bde. (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792–1794); vgl. auch Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 425 f.
- <sup>2</sup> Zur Historie bei Sulzer vgl. Johannes Dobai: *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine »Allgemeine Theorie der schönen Künste«*, Winterthur 1978, S. 200 ff.
- <sup>3</sup> Sulzer 1798, S. 678.

## Claude-Henri Watelet

### *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure (1792)*

*HISTOIRE, (subst. fém.). Ce terme, dans le langage de la peinture, désigne ce qu'on regarde généralement comme le premier & le principal genre des imitations dont s'occupe cet Art.*

*On dit un peintre d'histoire, un tableau d'histoire. Il sembleroit, si l'on en jugeoit par cette dénomination, qu'un tableau d'histoire ne devrait représenter que des faits historiques. Cependant on comprend sous cette même dénomination, tout ce que nous connoissons de la mythologie & des fables anciennes, sans distinguer ce qu'elles peuvent contenir d'historique, d'emblematicque, ou d'absolument fabuleux; nous y comprenons même les sujets que nous offrent les Poètes tragiques, épiques & les romanciers distingués, tant anciens que modernes. On voit que ces objets, joints à ceux que nous ont transmis les historiens, forment au genre dont il est question, un domaine si considérable, qu'il a droit à la prééminence dont il a joui jusqu'à présent. Aussi les peintres d'histoire en jouissent-ils encore parmi ceux qui ont les connoissances réelles de l'art, & qui n'apprécient pas ses ouvrages arbitrairement d'après des idées superficielles, ou d'après les goûts exclusifs de la personnalité & de la propriété.*

*Les Artistes, qui se bornent à un genre particulier de représentation, tels que les paysagistes, les peintres d'animaux, de fabriques, de fleurs, &c. ne se permettent pas ouvertement de vouloir partager avec l'histoire, cette prééminence qui lui est due; mais quelques genres moins distans, & que j'appellerai même limitrophes, se croient autorisés à disputer, non sans quelques raisons apparentes & spécieuses, l'avantage d'avoir place au premier rang.*

*Certainement tout peintre qui imite parfaitement un objet visible, est un excellent peintre; mais celui qui imite avec succès les objets les plus difficiles à représenter, doit posséder de plus grands talens. Et combien n'en doivent pas réunir en effet, ceux qui entreprennent ce que l'histoire de tous les tems, les religions de tous les siècles, les imaginations de tous les pays, les productions de tous les génies connus ont créé & consacré, en épuisant, pour ainsi dire, les passions, les actions, les mouvemens, les beautés, les vices & les vertus. Le peintre d'histoire embrasse à la fois toutes les formes de la nature, tous ses effets, & toutes les affections que l'homme peut éprouver.*

*La nature embellie, & souvent divinisée par l'exaltation des idées les plus sublimes, offre à l'artiste, qui se dévoue au genre de l'histoire, une réunion de difficultés presque innombrables à surmonter. Comment ceux qui les ont vaincues, & ceux qui sont encore les plus grands efforts pour en triompher, ne jouiroient-ils pas d'une distinction si bien méritée? Quels autres genres d'ouvrages dans la peinture ont été immortalisés dans les tems & les pays où les Arts étoient exercés avec plus de succès, & jugés avec plus de connoissance? Quels autres Artistes que ceux des premiers genres, excitent*

*en nous, par leurs réputations conservées après tant de siècles, un sentiment d'estime aussi élevé? Quels autres enfin, dans ces âges éloignés, & depuis la renaissance des Arts, ont contribué, autant qu'eux, à la gloire nationale des pays où ils ont vécu? Pourroit-on écrire ou se permettre d'avancer, que, s'il n'avoit existé que des représentations, telles que les autres genres en peuvent produire, l'on eût accordé à la Peinture les noms d'Art céleste, d'Art divin? Enfin le plus beau tableau de paysage, la plus parfaite représentation d'animaux, celle même des actions, & des passions communes peuvent-ils élever l'ame à ces sentiments & à ces impressions qui la font sortir d'elle-même, & la forcent à s'oublier pour ne s'occuper que d'une illusion; & la description seule d'un tableau, dont le sujet historique ou fabuleux présente le courage dans toute son énergie, & la générosité, la continence, la magnanimité, toutes les vertus enfin dans leur sublimité, ne produit-elle pas plus d'effet que les imitations dont s'occupent les genres particuliers?*

*Mais c'est d'après une partie de cet exposé même, que les Artistes, qui peignent aussi la nature humaine sans fiction, animée par des passions, à la vérité moins ennoblies, & qui représentent enfin, dans des scènes moins héroïques, les impressions du vice & de la vertu, prétendent à des droits qu'il est plus difficile de leur disputer. Aussi la Peinture, en couronnant ses poèmes épiques, & ses tragédies, ne refuse pas les prix qui sont dus aux poèmes moins élevés, tels que ses drames & ses comédies. Les Artistes, qui se sont livrés à ces genres, peuvent, comme opinion personnelle, reprocher au merveilleux d'être hors de la nature, & aux héros d'offrir souvent des êtres imaginaires; ils peuvent penser avec plus de raison encore, que le talent de toucher le cœur & d'attacher l'esprit, leur étant commun avec le genre de l'histoire, ils doivent participer à toutes les distinctions qu'on accorde à ce genre.*

*Mais les hommes distingués par le don qui a, de tout temps, eu le droit à la plus grande admiration, je veux dire par une imagination féconde, ont créé par-tout où ils se sont trouvés, d'autres êtres que ceux de leur espèce, des perfections plus sublimes que celles qu'ils possédoient, d'autres mondes enfin que celui qu'ils ont habité. Ils ont établi & ont fait admettre comme vrai, sur-tout dans l'Empire des arts, dont l'imagination & l'enthousiasme sont les divinités, ce que la froide raison dédaigne comme chimérique ou fabuleux. Il est certain qu'il se développe, chez les hommes réunis & excités par l'usage qu'ils sont de leur esprit, des besoins physiques & moraux d'une sorte de superflu, & que ces besoins deviennent plus exigeans que ceux du strict nécessaire. C'est par leur instigation que, de tout temps, & dans tous les pays, les hommes ont admis le surnaturel, le merveilleux, les prodiges, & c'est sur ce fonds, qui a donné lieu en partie aux plus grandes institutions, à celles qui impriment le plus de respect, que les Arts-Libéraux ont bâti leurs chefs-d'œuvre. C'est à l'aide des êtres célestes, qu'ils s'élèvent au-dessus des idées purement terrestres; c'est à l'aide des qualités qu'il faut bien donner à ces êtres, qu'ils subliment les vertus & les qualités humaines; c'est enfin à l'aide des formes plus parfaites qu'il a fallu leur donner, qu'ils sont parvenus aux beautés qu'on nomme idéales.*

*Ces conventions semblent tellement appropriées à notre nature, qu'elles se*



reproduisent par-tout, & qu'elles parviennent non-seulement à s'établir, mais à être consacrées. C'est donc d'après le besoin du merveilleux, que les Poètes & les Peintres ont représenté des actions, des scènes, des accidens, des qualités, des formes même surnaturelles. Lorsque des circonstances heureuses les ont guidés à la perfection, ils ont étudié & approfondi, non-seulement les mystères de l'ame & de l'esprit humain, mais la construction du corps, ses proportions, ses mouvemens; ils ont procédé d'abord, par le choix le plus recherché: mais pour faire ce choix, & pour en embellir leurs ouvrages, il a fallu que les Peintres, & les Sculpteurs sur-tout, qui s'occupent des formes visibles, représentassent le corps humain sans voile. Plus ils l'ont observé, comparé, étudié nue, plus ils ont fait de progrès vers la perfection à laquelle l'Art éclairé les invitoit d'atteindre.

Ils se sont donc écartés des usages les plus universels, ceux des vêtemens, ainsi que de plusieurs autres obstacles qu'ils trouvoient dans la nature, & qu'ils ont fait céder à de sublimes conventions. Après avoir franchi ces pas importans, ils se sont avancés dans les régions fabuleuses, & d'après les conventions reçues, ou d'après leur propre imagination, ils ont créé des Dieux humains, & des hommes divinisés; ils les ont représentés habitant & maîtrisant les élémens. Leurs scènes ont été, tantôt le vague des airs, & les régions olimpiennes; tantôt la surface mobile, & les abymes des eaux; tantôt enfin des Royaumes souterrains & embrasés par des feux éternels.

Alors leurs méditations, leurs observations, leurs études, leurs talens exercés se sont aggrandis, & il a été difficile sans doute que ceux qui ont réussi, ne se regardassent pas comme au-dessus des Artistes, qui peignoient, à la vérité, ce que la nature humaine a d'intéressant, les mœurs, les passions, mais qui les représentoient sans offrir tous les mouvemens, & toutes les beautés dont elles sont susceptibles. Il étoit difficile encore que les hommes instruits, les hommes en qui l'imagination prenoit l'effort, n'eussent pas, pour des Artistes qu'ils voyoient s'élever à cette hauteur, une considération particulière.

Voilà donc, à ce que je pense, l'origine & la marche de cette prééminence, dont, jusqu'à présent, ont joui les Artistes qu'on nomme Peintres d'histoire. Que quelques-uns de ceux, qui approchent le plus de ce genre, & qui y touchent, pour ainsi dire, mettent en avant la perfection de leurs talens, & l'imperfection trop commune de la plupart de ceux qui les rivalisent: ce moyen ne sera jamais que captieux, parce qu'il suffit, comme je l'ai dit, de leur opposer le nombre des Peintres immortels, qui, malgré les difficultés que j'ai désignées, ont acquis cette supériorité de talent qui semble décider la question.

Quant à ceux qui penseroient que la perfection ou la vérité physique de quelque imitation que ce soit, est ce qui doit décider seul du degré d'estime que mérite un ouvrage de peinture, leur opinion se peut réduire à ceci: des animaux représentés avec une parfaite vérité, offrent un tableau qui a une plus grande perfection d'imitation qu'un sujet historique imparfaitement représenté. Il est impossible de leur donner un plus grand avantage; mais si vous admettez une perfection égale, les difficultés vaincues par le Peintre d'histoire, je le repète encore, l'emportent tellement sur celles



qu'a eu à surmonter le Peintre de genre qu'on ne peut balancer à décider pour le premier.

Si l'Artiste de genre insistoit, en observant que le Peintre, qui parvient à faire une plus exacte illusion, est celui qui doit l'emporter; puisqu'il exerce un art, dont l'objet est de tromper; on pourroit alors opposer les genres les uns aux autres, & l'on prouveroit aisément que les objets les plus communs, représentés par des espèces d'ouvriers en peinture, trompent quelquefois plus complètement, en prenant ce terme dans son sens propre, que ne peuvent jamais faire tous les genres les plus estimables. En effet, une canne peinte & supposée attachée par un clou à une muraille, engagera même un artiste à avancer la main pour la prendre. Certainement, jamais l'animal le plus parfaitement peint, ni à plus forte raison un sujet d'histoire, un paysage, n'ont pu occasionner une semblable illusion.

En voilà assez, je crois, pour mettre au moins sur la voie de cette discussion ceux qui ne sont pas assez instruits pour essayer d'y prendre parti. Mais j'ajouterai que si les Peintres d'histoire veulent conserver leur prééminence, il est plus important que jamais qu'ils redoublent de soin, d'étude & de courage. On a vu au mot ARTISTE une partie des qualités qui leur sont nécessaires, Je me refuse à développer pourquoi ces qualités deviennent rares, & leur réunion plus difficile: mais je répéterai, que l'ennemi le plus dangereux de la peinture, est le luxe & la trop grande richesse répandue dans une nation. Lorsque ces deux vices des Empires sont parvenus à leur degré extrême, les ouvrages des Arts entrent dans la classe des somptuosités, des superfluités, des meubles enfin soumis à la mode. Ils ne peuvent manquer alors d'être assujettis au caprice personnel, & d'une autre part, l'évaluation de leur prix, qu'on est bientôt porté à regarder comme le tarif de leur mérite, dépend du grand nombre des hommes riches qui ne consultent que leur goût particulier ou la fantaisie régnante. Pourroient-ils, manquant de lumieres, apprécier autrement la valeur vraiment libérale des ouvrages des Arts? Et ce sont cependant ces juges qui parviennent à former ce qu'on appelle l'opinion & les arrêts du goût. Ajoutons que le commerce des ouvrages de l'Art, devenu plus actif & plus raffiné, ne contribue pas moins aux erreurs qui s'établissent dans le jugement de ces ouvrages, que les marchands des objets mécaniques recherchés par le luxe, n'influent sur les extravagances des modes.

Par toutes ces raisons, les Artistes sont enfin obligés de céder à la volonté plus forte de ceux qui les dominent par le besoin qu'ils en ont. L'Art doit s'assoblir, en paroissant même gagner quelque chose dans des parties autrefois plus négligées.

Quel remède à ce mal? il n'est peut-être que des palliatifs. La destinée des connoissances, est de se perdre par degrés, comme elles se sont acquises, & par les mêmes causes qui les ont portées à leur perfection. C'est ainsi que les principes de la vie nous conduisent enfin à la perdre. On peut cependant penser qu'ainsi que le régime & le secours de la raison soutiennent & prolongent l'existence, de même la sagesse des administrations, l'influence dominante des Princes & des Grands, peuvent retarder la décadence des Arts, parce qu'eux seuls peuvent combattre avec avantage la sorte d'empire que s'arroe l'ignorante opulence.

*C'étoit les Etats, les Villes, les Princes qui se disputoient les ouvrages des premiers genres dans la Grèce; c'étoit eux qui soutenoient les Artistes, qui destinoient leurs travaux à faire partie des monumens qui ont porté jusqu'à nous la gloire de cette nation privilégiée. Voilà les exemples; il ne s'agit que de les suivre, & j'ose répondre du succès.*

Claude-Henri Watelet u. Pierre-Charles Lévesque: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792, 5 Bde., Bd. 3, s. v. *Histoire*.

## **Claude-Henri Watelet**

### ***Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste (1793–1795)***

*GESCHICHTE. HISTOIRE.* Dieser Ausdruck bezeichnet in der Sprache der Mahlerei das, was man allgemein als die erste und Hauptgattung unter den Nachahmungen betrachtet, mit denen sich die Kunst beschäftigt.

Man sagt ein Geschichtmahler und ein Geschichtgemählde. (Historienmahler, Historiengemählde). Nach dieser Benennung zu urtheilen würde es scheinen, als ob ein Geschichtgemählde nichts als Facta darstellen dürfe. Indessen begreift man unter eben dieser Benennung alles das, was wir von der Mythologie, und von den alten Fabeln kennen, ohne das zu unterscheiden, was sie historisches, sinnbildliches oder absolut fabelhaftes enthalten können; wir begreifen hier selbst diejenigen Sujets darunter, welche uns die tragischen und epischen Dichter, und die ausgezeichnetesten Romanschreiber, sowohl die alten als die neuern darbiethen. Man siehet, daß diese Gegenstände, verbunden mit denen, welche uns die Historiker aufbehalten haben, der Gattung, von der die Rede ist eine so beträchtliche Herrschaft verschaffen, daß sie mit Recht den Vorzug verdient, den sie bis jezt genossen hat. Auch genießen ihn die Historienmahler noch jezt bei denen, welche reelle Kenntnisse von der Kunst besitzen, und ihre Werke nicht willkürlich nach oberflächlichen Ideen, oder nach ausschließlichem Geschmacke von Persönlichkeit und Eigenheit beurtheilen.

Die Künstler, welche sich in einer eignen Gattung begrenzen, so wie z. B. die Landschaftsmahler, die Mahler von Thieren, Ruinen, Blumen u. s. f. erlauben sich nicht öffentlich mit der Geschichte jenen Vorrang theilen zu wollen, welcher ihr zukommt; aber einige weniger entfernte Gattungen, ich würde sie angrenzende nennen, glauben sich nicht ohne einige scheinbare und hervorstechende Gründe berechtigt, sich den Vorzug anzumaßen, eine Stelle in dem ersten Range einzunehmen. Gewiß ist jeder Mahler, der einen sichtbaren Gegenstand vollkommen nachahmt, ein vortreflicher Mahler; aber der, welcher die am schwersten darzustellenden Gegenstände mit gutem Erfolge nachahmt, muß die größten Talente besitzen. Und wie viel müssen nicht in der That diejenigen davon in sich vereinigen, welche das

unternehmen, was die Geschichte aller Zeiten, die Religionen aller Jahrhunderte, die Schimären aller Länder; und die Produkte aller bekannten Genies hervorgebracht und geheiligt haben, da sie so zu sagen die Leidenschaften, die Handlungen, die Bewegungen, die Schönheiten, die Laster und die Tugenden erschöpfen. Der Historienmaler befaßt auf einmal alle Formen der Natur, alle ihre Wirkungen, und alle die Gemüthsbewegungen, welche der Mensch erfahren kann.

Die schöne, und oft durch die erhabensten Ideen vergötterte Natur bietet dem Künstler, der sich der Historiengattung widmet, eine fast unzählliche Menge von Schwierigkeiten zu übersteigen dar. Sollten nun die, welche sie überwunden haben, und die, welche sich noch mit der äußersten Anstrengung bemühen, den Triumph davon zu tragen, sollten die nicht einer so wohl verdienten Auszeichnung genießen? Was für andre Gattungen von Werken in der Malerei sind in den Zeiten und Ländern verewigt worden, wo die Künste mit mehrerem Erfolge ausgeübt und mit mehrerer Kenntniß beurtheilt wurden? Was für andre Künstler erregen durch ihren nach so vielen Jahrhunderten aufbehaltenen Rufein so erhöhtes Gefühl von Achtung in uns, als die in den ersten Gattungen? Welche andre endlich haben in diesen entfernten Zeitaltern, und seit der Wiederaufnahme der Künste, so viel wie sie zu dem Nationalruhm der Länder beigetragen, wo sie gelebt haben? Könnte man es sich erlauben zu behaupten, daß, wenn nichts als Darstellungen existiert hätten, so wie sie die andern Gattungen auch hervorbringen können, man der Malerei den Namen einer himmlischen, einer göttlichen Kunst beigelegt haben würde? Können endlich das schönste Landschaftsgemälde, die vollkommenste Darstellung von Thieren, selbst die von gemeinen Handlungen und Leidenschaften, können sie die Seele zu jenen Gefühlen und zu jenen Eindrücken erheben, welche sie aus sich selbst herausreisen, und sie zwingen sich zu vergessen, um sich blos mit einer Täuschung zu beschäftigen? und bringt nicht blos die Beschreibung eines Gemäldes, dessen historisches oder fabelhaftes Sujet den Muth in aller seiner Kraft, den Adel, die Gleichmüthigkeit, die Großmuth, kurz alle Tugenden in ihrer Erhabenheit darstellt, bringt sie nicht mehr Wirkungen hervor, als die Nachahmungen, mit denen sich die andern Gattungen beschäftigen?

Zum Theil aus denselben Gründen machen Künstler, welche auch die menschliche Natur, von Leidenschaften beseelt, die in der That nicht sehr edel sind, ohne Erdichtung malen, und in weniger heroischen Szenen die Eindrücke des Lasters und der Tugend darstellen, auf Rechte Ansprüche, die man ihnen schwerlich absprechen kann. Auch behält die Malerei, wenn sie ihre epischen Gedichte, und ihre Tragödien krönt, den Preiß nicht zurück, welcher den weniger erhabenen Gedichten, z. B. ihren Dramen und ihren Komödien zukommt.

Die Künstler, welche sich diesen Gattungen gewidmet haben, können nach ihrer persönlichen Meinung an dem Wunderbaren aussetzen, daß es die Natur übersteigt, und an den Helden, daß sie oft blos Ideale darbiethen; sie können noch mit mehre-



rem Grunde glauben, daß, da das Talent das Herz zu rühren und den Geist anzuziehen, ihnen mit der Historien-Gattung gemein ist, sie an allen den Auszeichnungen Antheil nehmen müssen, die man dieser Gattung beilegt.

Alle Männer, welche sich durch jene Gabe auszeichneten, die zu allen Zeiten auf die größte Bewunderung Ansprüche gemacht hat, ich meine durch eine fruchtbare Einbildungskraft, haben überall, wo sie gewesen sind, andre Wesen, als die von ihrer Gattung, höhere Vollkommenheiten, als die welche sie besaßen, endlich andre Welten, als die welche sie bewohnten, geschaffen. Sie haben vorzüglich in dem Reiche der Künste, wo Fantasie und Enthusiasmus Gottheiten sind, das als wahr festgesetzt und angenommen, was die kalte Vernunft als chimärisch oder fabelhaft herabwürdigt. Innerer Antrieb ist es, daß die Menschen zu allen Zeiten und in allen Ländern, das Uebernatürliche, das Wunderbare, und das Prodigiöse angenommen haben; und dieser Grund, der zum Theil zu den wichtigsten Einrichtungen, zu Einrichtungen, welche die größte Achtung einflößen, Gelegenheit gegeben hat, dieser Grund ist es, auf welchen die freien Künste ihre Meisterwerke errichtet haben. Himmlische Wesen sind es, durch deren Beistand sie sich über blos irdische Ideen erheben; es sind die Eigenschaften, die man diesen Wesen beilegen muß, mit deren Hülfe sie die menschlichen Tugenden und Eigenschaften erhöhen; die vollkommensten Formen, die man sich ihnen zu geben genöthigt sahe, sind es endlich, durch deren Unterstützung sie zu den Schönheiten sich emporgeschwungen haben, die man idealisch nennt.

Diese Verhältnisse scheinen unsrer Natur so eigen zu seyn, daß sie sich überall hervordrängen, und daß es ihnen gelingt, sich nicht nur fest zu setzen, sondern sogar uns heilig zu werden. Das Bedürfnis des Wunderbaren ist es also, nach welchem die Dichter und die Mahler selbst übernatürliche Handlungen, Scenen, Vorfälle, Eigenschaften und Formen vorgestellt haben. Sobald ihnen glückliche Umstände zur Vollkommenheit geholfen hatten, haben sie nicht blos die Geheimnisse der Seele und des menschlichen Geistes, sondern auch die Konstruktion des Körpers, seine Verhältnisse und seine Bewegungen studiert und erforscht; sie sind anfangs mit der ausgesuchtesten Wahl zu Werke gegangen: aber um diese Wahl zu treffen, und um ihre Werke damit zu schmücken, mußten die Mahler, und vorzüglich die Bildner, welche sich mit sichtbaren Formen beschäftigen, den menschlichen Körper unentschleiert darstellen. Je mehr sie das Nackte beobachteten, verglichen und studierten, desto größer waren die Fortschritte, die sie zu der Vollkommenheit machten, zu der sie die aufgeklärte Kunst einlud.

Sie haben sich also von dem ganz allgemeinen Gebrauche der Kleidungen, so wie von vielen andern Hindernissen entfernt, die sie in der Natur fanden, und welche höhern Konventionen weichen mußten. Nachdem sie diese wichtige Bahn gebrochen hatten, schritten sie in die fabelhaften Regionen über, und schufen nach den angenommenen Konventionen oder nach ihrer eignen Fantasie menschliche Götter oder vergötterte Menschen; sie stellten sie vor als Bewohner und Beherrscher der Ele-

*mente. Ihr Schauplatz war bald die Leere der Luft, und die himmlischen Regionen, bald die bewegliche Oberfläche, und die Abgründe der Wasser; bald endlich unterirdische und von ewigen Feuern entzündete Reiche.*

*Jetzt breiteten sich ihre geübten Talente, Bemerkungen, Beobachtungen und Studien weiter aus, und es war kaum anders möglich, als schwer, daß die, welche glücklich waren, sich in ihrem Geiste über die Künstler erhuben, welche das nach der Wahrheit mahlten, was die menschliche Natur Interessantes hat, Sitten, Leidenschaften, u. d. g., die aber diese Gegenstände darstellten, ohne alle die Bewegungen, und alle die Schönheiten anzugeben, zu deren Aufnahme sie fähig sind. Auch war es natürlich, daß gebildete Menschen, Menschen, deren Einbildungskraft sich empor schwang, für Künstler, die sich zu einer solchen Höhe erheben sahen, eine eigne Achtung hatten.*

*Dieß ist denn, nach meinen Gedanken, der Ursprung und Fortgang jenes Vorzugs, dessen bis jetzt die Künstler, die man Historienmahler nennt, genossen haben. Einige von diesen, die sich dieser Gattung am meisten nähern, und sie so zu sagen berühren, suchen die Vollkommenheit ihrer Talente, und die zu gemeine Unvollkommenheit der meisten von denen anschaulich zu machen, deren Nebenbuhler sie sind: dieses Mittel wird aber immer trüglich seyn, weil es, wie ich schon gesagt habe, hinlänglich ist, ihnen die Menge von unsterblichen Malern entgegenzustellen, die sich trotz der Schwürigkeiten, die ich bezeichnet habe, jene Größe von Talent erworben haben, welche die Frage zu entscheiden scheint.*

*Was diejenigen betrifft, welche glauben könnten, daß allein die physische Vollkommenheit oder Wahrheit, von welcher Nachahmung es auch sei, den Grad von Achtung bestimmen müsse, den ein Werk der Malerei verdient, so kann ihre Meinung auf folgenden Punkt zurückgeführt werden: Thiere mit einer vollkommenen Wahrheit dargestellt, bieten ein Gemälde dar, welches eine größere Vollkommenheit in der Nachahmung besitzt, als ein historisches Sujet, unvollkommen dargestellt. Unmöglich kann man ihnen einen größern Vortheil einräumen; nimmt man einen gleichen Grad von Vollkommenheit an, so wiederhole ich es noch einmal, die Schwürigkeiten, welche der Historienmahler zu besiegen hat, überwiegen die, welche der Gattungs-Mahler übersteigen muß, so sehr, daß man nicht anstehen wird, sich für den erstern zu erklären.*

*Wollte der Gattungs-Künstler noch Widerstand thun, und behaupten, daß derjenige Mahler den Sieg davon tragen müsse, dem es gelinge, eine genauere Täuschung zu bewirken, weil er ja doch eine Kunst ausübe, deren Gegenstand Täuschung sei; so könnte man nur die Gattungen einander entgegenstellen, und dabei leicht zeigen, daß die gemeinsten Gegenstände, durch eine Art Arbeiter in der Malerei dargestellt, zuweilen vollkommener trügen, wenn man dieß Wort in seinem eigentlichen Sinne nimmt, als alle, auch die geschätztesten Gattungen je trügen können. In der That ein gemaltes und mit einem Nagel an eine Wand angemachtes Rohr würde*



*selbst einen Künstler vermögen, die Hand auszustrecken, um es zu fassen. Gewiß, nie hat das am vollkommensten gemahlte Thier, oder noch mehr, ein historisches Sujet oder eine Landschaft eine ähnliche Täuschung verursachen können.*

*Dieß ist meiner Meinung nach genug, um wenigstens denen diese Abhandlung nutzbar zu machen, welche nicht genug unterrichtet sind, um zu versuchen, sich auf diesen Punkt einzulassen. Doch will ich noch dieß hinzusetzen, daß, wenn die Historienmaler den erlangten Vorzug behaupten wollen, es nothwendiger als je ist, daß sie ihre Sorgfalt, ihr Studium, und ihren Muth verdoppeln. Man findet unter dem Worte Künstler eine Partie von den Eigenschaften, die ihnen nöthig sind. Ich unternehme es nicht, zu enträthseln, warum diese Eigenschaften selten und ihre Vereinigung schwerer wird: aber ich wiederhole es, der gefährlichste Feind für die Malerei ist der Luxus und der bei einem Volke so sehr verbreitete Reichthum. Sind diese beiden Gebrechen der Länder auf ihren höchsten Grad gestiegen, so kommen die Werke der Kunst in die Klasse des Pompes, des Ueberflusses, und endlich des der Mode unterworfenen Hausraths. Man wird dann nicht ermangeln, sie dem persönlichen Eigensinne zu unterwerfen, und von einer andern Seite hängt dann die Schätzung ihres Werthes, die man gehalten ist, als die Taxe ihres Verdienstes zu betrachten, von der großen Anzahl reicher Personen ab, welche nur ihren eignen Geschmack oder die herrschende Meinung zu Rathe ziehen. Und könnten diese, da es ihnen an Einsicht fehlt, den wahrhaft freien Werth der Kunstwerke anders schätzen? Und das sind denn doch die Richter, auf die es ankommt, das zu bestimmen, was man die öffentliche Meinung und die Urtheile des Geschmacks nennt.*

*Wir setzen hinzu, daß der Handel mit den Kunstwerken, der thätiger und verschlagener geworden ist, nicht weniger zu den Irrthümern beiträgt, welche bei der Beurtheilung dieser Werke herrschen, als die, welche mit mechanischen Gegenständen, die der Luxus sucht, handeln, auf die Thorheiten der Moden Einfluß haben.*

*Aus allen diesen Gründen sehen sich die Künstler endlich genöthigt, dem stärkern Verlangen derer nachzugeben, welche sie durch den Nutzen beherrschen, den sie von ihnen haben. Die Kunst muß sich schwächen, selbst dann, wenn sie scheint, etwas in den sonst mehr vernachlässigten Parteen zu gewinnen.*

*Wo findet man aber ein Mittel gegen dieses Uebel? es giebt vielleicht keine andern als Palliatiss. Es ist das Schicksal der Wissenschaften, stufenweise, wie sie gebildet worden sind, und aus den nemlichen Ursachen herabzusinken, welche sie zu ihrer Vollkommenheit gebracht haben. Auf eben diese Art führen uns die Principien des Lebens endlich zu dem Verluste desselben. Es ist indeß glaublich, daß, so wie die Herrschaft und der Beistand der Vernunft das Daseyn unterhält und verlängert, eben so auch die Weisheit der Regierungen, und der herrschende Einfluß der Fürsten und Großen den Fall der Künste aufhalten können; denn sie allein können mit Vortheil um die Art von Herrschaft streiten, welche sich der unwissende Reichthum anmaßt. Es waren Staaten, Städte und Fürsten, welche sich um die Werke der erstern Gattun-*

gen in Griechenland stritten; sie waren es, welche die Künstler unterstützten, und ihre Arbeiten zu den Denkmählern bestimmten, welche den Ruhm dieser vorzüglichen Nation auf uns gebracht haben. Hier hat man Muster; man braucht nur ihnen nachzuahmen, und ich getraue mir für den Erfolg zu stehen.

*Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste, nach Watelet und Levesque. Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel kritisch bearbeitet von Karl Heinrich Heydenreich, Leipzig 1793–1795, 4 Bde., Bd. II, s. v. Geschichte.*

## Kommentar

Das *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, das Pierre-Charles Lévesque 1792 nach dem Tode seines Mitherausgebers Claude-Henri Watelet (1718–1786) in einer fünfbändigen Ausgabe vorlegte, bildete den Kern eines umfassenden *Dictionnaire des Beaux-Arts*. Dieses war seinerseits Teil der *Encyclopédie méthodique*, die ursprünglich allein als Ergänzung der berühmteren *Encyclopédie* Diderots geplant war, bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts jedoch einen Umfang von annähernd zweihundert Bänden erreichte.<sup>1</sup>

Von den Schriften zur Kunst, die Watelet im Rahmen seiner Stellung als *Amateur honoraire* der *Académie royale de peinture et de sculpture* verfaßte, beschäftigt sich nur sein Artikel »Histoire« in der *Encyclopédie méthodique* ausschließlich mit Fragen der Historienmalerei.<sup>2</sup> Hier wird der Versuch einer begriffsgeschichtlichen Definition im Rahmen des enzyklopädischen Systems unternommen, wodurch der Kunst ein gleichsam wissenschaftlicher Charakter, und damit ein objektiver Bewertungsmaßstab, zugesprochen ist.

Bezogen auf die Malerei gebührt der Historienmalerei allein schon aufgrund ihrer umfangreichen thematischen Breite der erste Rang. Habe es zunächst den Anschein, als deute der Begriff der Historienmalerei allein auf die Darstellung historischer Tatsachen, so werden gleichwohl auch die antike Mythologie und Fabelwelt, die emblematischen wie literarischen Darstellungsinhalte zum thematischen Kreis dieser Bildgattung gerechnet. Allerdings erklärt Watelet, daß es innerhalb dieser Gattung auf der einen Seite eine Vielzahl von Darstellungsmöglichkeiten gebe, auf der anderen Seite aber nur wenige Künstler in der Lage seien, die damit zusammenhängenden Schwierigkeiten zu bewältigen. Die Anforderungen verlagern sich damit vom Kunstwerk auf die schöpferischen Künstler, »semblables à Prométhée«, die den Kampf mit der Natur aufnehmen, in ihr Geheimnis eindringen und sie beseelen.

Das bedeutet zunächst einmal die Fähigkeit der täuschenden Nachahmung, eine Fähigkeit, auf die sich die Vertreter der anderen Bildgattungen beschränken. Doch wo der »ouvrier en peinture«, der Stillebenmaler, der Landschaftsmaler und auch der Genremaler,

in der naturgetreuen Darstellung des sinnlich Wahrnehmbaren seine Aufgabe erfüllt sieht, muß der Historienmaler einen Schritt weiter gehen. Aus der Erkenntnis der Unmöglichkeit einer vollkommenen Naturnachahmung heraus erwächst ihm die Pflicht zur Idealisierung der Natur, die aus ihrer in der Wirklichkeit unvollkommenen Erscheinung befreit und mit den Mitteln der Stilisierung in einen geläuterten Zustand überführt werden muß.<sup>3</sup> Der Künstler dürfe sich jedoch, so Watelet, nicht zu weit von der Natur entfernen, wenn er nicht einen Verlust an Wahrhaftigkeit riskieren wolle. In Watelets Lexikonartikel klingt somit noch einmal die Forderung nach einer Repräsentation des Göttlichen an, nach der Darstellung des Ewigen, wie es sich in der Natur offenbart habe, und – schließlich – die Rückbesinnung auf die Kunst der Antike.

Die stets von neuem bemühte Vorherrschaft der Historienmalerei in der Hierarchie der klassischen Bildgattungen scheint eine Unsicherheit des Autors verbergen zu sollen, gesteht er doch auch der Genremalerei eine gewisse moralische Wirkung auf den Betrachter, die Fähigkeit das Gemüt zu bewegen und den Geist zu fesseln, zu. Das Publikum, an das sich Historien- wie Genremaler wenden, ist allerdings durchaus verschieden. Während sich ein Werk der Genremalerei an den ungebildeten Betrachter wendet, zielt die Historienmalerei auf den gebildeten.

Der Historienmaler selbst wird als ein *homme des lettres et de la science* vorgestellt, begabt mit einer »imagination féconde«, die ihn nicht nur in die Lage versetzt, die Größe einer Epoche und einer Nation für die nachfolgenden Generationen zu dokumentieren. Der Historienmaler vermag darüber hinaus, eine andere als die bestehende Welt zu erschaffen, und in ihr erhabene Figuren zu entwerfen, die dem Betrachter als *exempla virtutis* dienen können. Unter den zeitgenössischen Künstlern allerdings scheint Watelet niemanden zu kennen, der diese Kriterien erfüllen könnte. Die Ursache für den Verfall der Künste sah er in ihrer zunehmenden Kommerzialisierung, insbesondere in der Beziehung von Künstler und Auftraggeber, die in einer wohlhabenden bürgerlichen Gesellschaft an der Maßgabe der herrschenden Mode und des persönlichen Geschmacks orientiert sei. Am Vorabend der Französischen Revolution vermißt Watelet somit eine aristokratische Elite, von deren ästhetisch geprägtem Gemeinsinn er sich erhofft, daß er den Bruch zwischen dem Wahren, dem Schönen und dem Guten aufhalten, ja, die Bruchstücke vielleicht sogar wieder zusammenfügen könne.

R. S.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Zuvor wurde bereits eine zweibändige Ausgabe unter dem Titel *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, Paris u. Liege 1788–1791, vorgelegt.

<sup>2</sup> Vgl. Baldine Saint Girons: *Esthétiques du XVIIIe siècle. Le modèle français*, Paris 1990, S. 159.

<sup>3</sup> Vgl. Jean Locquin: *La peinture d'histoire en France 1747 à 1785*, Paris 1912, S. 92 f.

## **Johann Heinrich Meyer und Johann Wolfgang von Goethe Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst (1798)**

*Von den vortheilhaften Gegenständen.*

*Die einfache Darstellung rein menschlicher Handlungen scheint der Kunst und durch sie uns selbst wieder am nächsten zu liegen; es bedarf bey ihnen keiner Erklärung, sie wirken unmittelbar. Wir gehen deswegen von ihnen aus, und denken sie uns auf einer gewissen Stufe. Höher hinauf setzen wir die historischen Darstellungen, einzeln oder im Cyklus, dann folgen die Characterbilder, ferner die erfundenen (poetischen) mythischen oder allegorischen Bilder, ganz zu oberst setzen wir die symbolisch bedeutenden, ebenfalls einzeln oder im Cyklus. (S. 22 f.)*

*Historische Darstellungen.*

*[...] Die Bedingung, daß ein Werk der bildenden Kunst sich selbst ganz aussprechen müsse, verengt freylich den Kreis historischer Darstellungen, besonders für einzelne Bilder; deswegen ist es rathsam aus mehrern zusammen einen Cyklus zu formiren, eine Geschichte in ihren Folgen darzustellen, und dergestalt das Kunstgebiet, das Reich der Gegenstände wieder zu erweitern. Denn es sind viele für sich selbst zwar nicht deutlich und also zur Darstellung untauglich, können aber in der Verbindung mit andern brauchbar werden, durch ein vorhergehendes oder nachfolgendes Bild Licht erhalten, und auch wieder zu ihrer Erklärung beytragen.*

*Der Künstler, welcher es übernimmt, eine Geschichte als Cyklus zu behandeln, oder, um so zu sagen, uns eine Erzählung vor Augen zu stellen, muß zu seinen Bildern die bedeutendsten und für die Darstellung bequemsten Punkte derselben auszusuchen wissen. Die Natur seiner Kunst, welche auf Darstellung einzelner Momente eingeschränkt ist, zwingt ihn Sprünge zu machen, darum muß er acht geben, daß die Zwischenräume sich unvermerkt ausfüllen, er muß alles Weitläufige vermeiden und sich sorgfältig hüten, die eigentliche Folge, oder den durchgehenden Faden der Geschichte zu unterbrechen, der Held sey in jedem Bilde die Hauptfigur, oder wo das nicht angeht, doch eine der Hauptfiguren, und werde überall leicht wieder erkannt. (S. 26 f.)*

*Characterbild.*

*Das Charakterbild unterscheidet und erhebt sich als Gegenstand über die historische Darstellung dadurch, daß alle Figuren desselben für sich interessiren müssen und die Handlung ihnen nur zur nähern Bezeichnung, oder Versinnlichung des Charakters beygelegt, anerkundet und um deswillen untergeordnet ist. Im historischen Bilde hingegen sind die Figuren um der Handlung willen da, sie stellen solche dar, jene aber werden durch die Handlung dargestellt, dort ist sie das Mittel, hier der Zweck.*

*Das reinste und vollkommenste Beyspiel in dieser Gattung von Kunstwerken, wäre nach unserer Meinung die Schule von Athen [...]. (S. 35 f.)*

*Erfundene (poetische im engern Sinn) mythische, allegorische Darstellungen.*  
*Poetische Bilder im engern Sinn, welche erfundene Gegenstände darstellen, mythische und allegorische Bilder scheinen in der bildenden Kunst noch höher als das Charakterbild zu stehen, weil sie meistens aus symbolischen, bedeutenden Figuren zusammengesetzt sind. Hier ist das Wunderbare eigentlich am Platz, es sind größtentheils Szenen aus dem goldnen Zeitalter, oder Erscheinungen, die im Aether schweben. In ihrer ganzen Darstellung muß mehr Schwung und Glanz herrschen als bey historischen Gegenständen, und sie sollten immer durch etwas Außerordentliches, Überraschendes, Unerwartetes den Zuschauer in ein angenehmes Erstaunen setzen. Es ist schwer die Gränze auszumachen, wo die erfundenen Gegenstände in der bildenden Kunst gegen die historischen und allegorischen aufhören. Vielleicht löst sich der Knoten am leichtesten dadurch, wenn man alles Wunderbare, Uebernatürliche poetischen Gegenständen beyzählt. Rein allegorische Gegenstände würden wir aber diejenigen nennen, welche, unter der Außenseite des poetischen, historischen oder symbolischen Bildes, eine wichtige, tiefe Wahrheit verbergen, die der Verstand erst dann entdeckt, nachdem der befriedigte Sinn nichts mehr zu erwarten hat. Allegorien überschreiten daher gewissermassen, schon als solche, die Grenzen der Kunst, und sind nur in dem Falle zu dulden, wenn sie richtig und treffend sind; und nur wenn sie es in außerordentlichem Grade sind, können sie auf Lob und Bewunderung Anspruch machen, um des außerordentlichen Aufwands willen von Geist und von Genie, welcher dazu erforderlich ist. (S. 38 f.)*

#### *Symbolische Darstellungen.*

*In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften, bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände, gebietet selbst Ideen und Begriffen uns sinnlich zu erscheinen, nöthigt dieselben in den Raum zu treten, Gestalt anzunehmen, und den Augen anschaulich zu werden; ja wir würden diese Wunder schwerlich für möglich halten, wenn nicht die Alten solche wirklich geleistet und in ihren Werken aufgestellt hätten. [...]*

*Obschon die alten großen Muster der neuern Kunst den Weg gebahnt, so hat dieselbe sich doch in ihren Symbolen nie zu gleicher Höhe empor schwingen können. Die besten Figuren von Gott Vater sind immer ernst und von sehr strengem Character, und kommen dem Jupiter der Alten nicht gleich, welcher sie nicht nur in schöner Form der Glieder übertrifft, sondern neben dem Erhabenen und Gewaltigen, auch noch väterlich, milde und gütig ist. Christus ist liebevoll, sanft, fromm, duldend und gut, aber in unsern Bildern meistentheils auch schwach, und darf oft nicht anders vorgestellt werden, wenn das Bild mit sich selbst und der vorgestellten Handlung in Einheit bleiben soll, wie wir weiterhin ausführlicher darthun werden.*

*Hingegen gewährt keine von allen uns bekannten Mythen der bildenden Kunst als Gegenstand so viele Vortheile als die Madonna. Der sanfteste Reiz, das höchste Anziehende und Tröstende liegt in ihr, der Himmel knüpft sich gleichsam mit der Erde zusammen, in der allmählichen Steigerung ihres Characters durch verschiedene*



*Stufen vom Menschlichen zum Göttlichen. Wo sie menschlich handelt, mit ihrem Kinde beschäftigt ist, dasselbe pflegt, herzt, u. s. w. da ist sie uns das Symbol der Mutterliebe, des gemüthlichsten, reinsten und zartesten Triebes im Menschen; sie verliert darum an Innigkeit, an dem Anziehenden und Rührenden für uns, wenn sie in ihrem menschlichen Zustande anders als eine liebende Mutter dargestellt erscheint, denn wir haben ja von der Mutterliebe keinen höhern, keinen schönern Begriff als die Mutterliebe selbst. (S. 49 ff.)*

Johann Heinrich Meyer / Johann Wolfgang von Goethe: *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: *Propyläen – Eine periodische Schrift I, 1* (hrsg. von Johann Wolfgang von Goethe), Darmstadt 1965 (Nachdruck der Ausgabe Tübingen 1798), S. 20–54.

## Kommentar

Der unter Goethes Anleitung von Heinrich Meyer geschriebene Traktat *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* war als Programmschrift der Weimarer Preisaufgaben konzipiert, die im Anschluß an seine Publikation in den *Propyläen* ausgeschrieben wurden.<sup>1</sup> Der Unterschied zwischen den Weimarer Preisaufgaben und anderen künstlerischen Wettbewerben sollte vor allem darin bestehen, daß nicht nur Preise verteilt wurden, sondern auch eine ausführliche Begründung der Preisvergabe erfolgte.<sup>2</sup> Um die Künstler über die Leitvorstellungen, an denen sich die Urteilsbegründung orientieren würde, nicht im Unklaren zu lassen, wurden sie zuvor in einer systematischen Form bekannt gemacht. Der Traktat *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* stellte deshalb eine Leitvorstellung über alle anderen: »Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche. Es muß unabhängig seyn, die vorgestellte Handlung, der Gegenstand muß, im Wesentlichen, ohne äussere Beyhülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtschreiber schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden.«<sup>3</sup> Dieses Kriterium wurde als Einteilungsgrund für die Gesamtheit der aus der Kunsttradition bekannten Bildgegenstände aufgestellt, wodurch zunächst drei Gruppen gebildet wurden, die widerstrebenden, die gleichgültigen und die vorteilhaften Bildgegenstände. Zudem sollte dieses Kriterium dazu dienen, innerhalb der verschiedenen Gruppen Stufenfolgen aufzustellen. Dabei wurde davon ausgegangen, daß der Bildgegenstand nur im Zusammenhang mit einer bestimmten Höhe der geistigen Auffassung und malerischen Behandlung zu denken war.<sup>4</sup>

Meyer und Goethe setzten voraus, daß das Kriterium der »Selbstaussprache« des Bildgegenstandes nicht in einen Konflikt zur traditionellen Hierarchie der Bildgattungen geriet, sondern daß insbesondere die traditionell höchste Gattung, die Historienmalerei, dem

Kriterium der vollkommenen »Selbstaussprache« des Bildgegenstandes gerecht wurde. Dies war jedoch offensichtlich keineswegs der Fall. Das Problem sollte sich dadurch bewältigen lassen, daß im Bereich der Gegenstände, die traditionell dem Begriff der Historienmalerei zugeordnet worden waren, eine Stufenfolge von fünf verschiedenen Bildgattungen aufgestellt wurde. Diese Stufenfolge wurde konzipiert als ein Ansteigen des idealischen Charakters des Bildgegenstandes, wobei auf der höchsten Stufe eine vollkommene Einheit von Sein und Bedeuten erreicht wurde, so daß von ihr her zugleich die anderen ihren Sinn erhielten.

Die unterste Stufe bildete die »einfache Darstellung rein menschlicher Handlungen«, die sich vollkommen selbst mitzuteilen vermag, weil sie bloß die menschliche Natur als solche zum Inhalt hat. Auf die zweite Stufe wurden die »historischen Darstellungen« gesetzt, wobei eingestanden wurde, daß das Kriterium der Selbstaussprache des Bildgegenstandes den Kreis möglicher Darstellungen sehr verengen würde. Durch die Bildung von Zyklen sei jedoch der Handlungszusammenhang dann optimal verständlich zu machen, wenn der Held in jedem Bild leicht wiedererkannt werden könne. Für die dritte Stufe wurde der Begriff des »Characterbildes« geprägt. Zu schildern seien nicht Handlungszusammenhänge, sondern Charaktere, die »für sich interessieren«, im Bild jedoch – wie die Philosophen in Raffaels *Schule von Athen* – eine gemeinsame Bestimmung zu erkennen geben. Darüber wurden die »erfundenen (poetischen im engeren Sinn) mythischen, allegorischen Darstellungen« gesetzt. Gemeint waren damit Szenen des *Goldenen Zeitalters*, in denen die Figuren nicht bloß für sich interessieren, sondern eine überindividuelle symbolische Bedeutung besitzen, die ästhetisch durch »Schwung und Glanz« in Erscheinung zu treten vermag. In der Zusammenstellung der Figuren könne dabei noch eine tiefere allegorische Bedeutung ersichtlich werden. Die höchste Stufe schließlich bilden die »symbolischen Darstellungen«, in denen die Figuren nicht auf eine szenische Verbindung angewiesen, sondern an sich symbolisch sind und sich vollkommen selbst aussprechen.

Als das Musterbeispiel der symbolischen Darstellungen wurde die Madonna behandelt, denn diese bedeute nicht nur die Mutterliebe, sondern sei diese selbst, – einen höheren Begriff der Mutterliebe als den von ihr verkörpertem könne es nicht geben. Die Einheit von Sein und Bedeuten stellten Meyer und Goethe zugleich als das Wesen der klassischen Kunst heraus, um vor diesem Hintergrund die Gestalten des Christentums auf ihre künstlerische Brauchbarkeit zu untersuchen.<sup>5</sup> Da in der Madonna die antike Idealität im Ausdruck der Innigkeit überschritten ist, wird sie noch über die Alten gestellt. Doch wird bemängelt, daß einige Gestalten des Christentums, darunter Gottvater und Christus selbst, für die Kunst unvorteilhaft seien, da ihre Göttlichkeit nicht angemessen dargestellt werden könne. Andere Gestalten, wie z. B. die Apostel, hätten von den alten Malern keine typologisch bestimmte Form erhalten. Das Versäumte sei jedoch nicht mehr nachzuholen.

Neu an dieser Behandlung der höchsten Bildgegenstände ist vor allem der Umstand, daß der Begriff der Historienmalerei, der früher als Sammelbegriff für die Darstellung profaner, sakraler, mythologischer und allegorischer Darstellungen, in denen Personen

historisch handelnd vorgestellt sind, diene, eine eng umgrenzte Bedeutung als Darstellung heldenhafter Taten erhält, deren Status in der Hierarchie der höchsten Bildgegenstände relativ niedrig veranschlagt wird. Die Historienmalerei kann dem Kriterium der vollkommenen Selbstaussprache des Bildgegenstandes, der Einheit von Sein und Bedeuten, am wenigsten genügen.<sup>6</sup> Die christliche Madonna dagegen, in der diese Einheit realisiert erscheint, wird als »Symbol der Mutterliebe« aus ihrem historischen Bedeutungskontext, dem Christentum, herausgenommen und in einen Zusammenhang mit den »Darstellungen rein menschlicher Handlungen« gestellt. Über diese ist sie jedoch zugleich erhöht, weil ihre ehemals religiöse Bedeutung als in der reinen Kunstform aufgehoben vorgestellt wird. G. S.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zum Verhältnis zwischen Goethe und Heinrich Meyer vgl. A. Dürr: *Johann Heinrich Meyer in seinen Beziehungen zu Goethe*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 20/1885, S. 25–35 u. S. 59–71; Otto Hamack: *Goethe und Heinrich Meyer*, in: *Preußische Jahrbücher* 64/1889, S. 529–543; Wolfgang Pfeiffer-Belli: *Goethes Kunstmeyer und seine Welt*, Zürich u. Stuttgart 1959.
- <sup>2</sup> Vgl. dazu: Walther Scheidig: *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, Weimar 1958 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57); vgl. auch Ernst Boehlich: *Goethes Propyläen*, Darmstadt 1915 (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, Bd. 44); Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, in: *Goethe und die Kunst*, Ausstellungskat. Frankfurt/M. 1994, S. 310–322.
- <sup>3</sup> Meyer u. Goethe 1965, S. 21.
- <sup>4</sup> Diese Zusammenhänge werden in einem Nachlaßfragment Goethes allerdings stärker hervorgehoben als in dem von Meyer verfaßten Traktat; vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 13 (hrsg. von Ernst Beutler), Zürich 1954, S. 122–125; vgl. auch Arseni Gulyga: *Goethe als Ästhetiker und Kunsttheoretiker*, in: *Goethe-Jahrbuch* 96/1979, S. 111–127; Heinz Hamm: *Der Theoretiker Goethe. Grundpositionen seiner Weltanschauung, Philosophie und Kunsttheorie*, Berlin 1975.
- <sup>5</sup> Zu Goethes Verständnis der antiken Kunst vgl. Bengt Algot Sørensen: *Goethes Weg zur klassischen Kunst*, in: H. Burger (Hrsg.): *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, Darmstadt 1972, S. 327–352; Wolfgang Schadewaldt: *Goethe und das Erlebnis des antiken Geistes*, in: ders.: *Goethestudien. Natur und Altertum*, Zürich u. Stuttgart 1963, S. 9–21; ders.: *Goethes Beschäftigung mit der Antike*, ebd., S. 23–126.
- <sup>6</sup> Es ist häufig bemerkt worden, daß Goethes Symbolbegriff komplexer ist als Meyers Traktat vermuten läßt, doch hat Goethe im Zusammenhang mit den Weimarer Preisaufgaben nicht den Versuch unternommen, die Vielschichtigkeit seines Symbolbegriffs deutlich zu machen; vgl. Bengt Algot Sørensen: *Altersstil und Symboltheorie. Zum Problem des Symbols und der Allegorie bei Goethe*, in: *Goethe-Jahrbuch* 94/1977, S. 69–85; vgl. auch ders.: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963; Bernhard Rupperecht: *Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit*, in: Hermann Bauer, Lorenz Dittmann u. a. (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, Berlin 1963 (Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 1), S. 195–230; Curt Müller: *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, Leipzig 1937 (Palästra, Bd. 211), S. 24–29.

**Johann Heinrich Füssli**  
**Lectures on Art (1800–1823)**

*Invention in its more specific sense receives its subjects from poetry or authenticated tradition; they are epic or sublime, dramatic or impassioned, historic or circumscribed by truth. The first astonishes; the second moves; the third informs.*

*The aim of the epic painter is to impress one general idea, one great quality of nature or mode of society, some great maxim, without descending to those subdivisions, which the detail of character prescribes: he paints the elements with their own simplicity, height, depth, the vast, the grand, darkness, light; life, death; the past, the future; man, pity, love, joy, fear, terror, peace, war, religion, government: and the visible agents are only engines to force one irresistible idea upon the mind and fancy, as the machinery of Archimedes served only to convey destruction, and the wheels of a watch serve only to tell time. (II, S. 156 f.)*

*On the immense plain of the Last Judgment, Michael Angelo has wound up the destiny of man, simply considered as the subject of religion, faithful or rebellious; and in one generic manner has distributed happiness and misery, the general feature of passions is given, and no more. – But had Raphael meditated that subject, he would undoubtedly have applied to our sympathies for his choice of imagery; he would have combined all possible emotions with the utmost variety of probable or real character: a father meeting his son, a mother torn from her daughter; lovers flying into each other's arms, friends for ever separated, children accusing their parents, enemies reconciled; tyrants dragged before the tribunal by their subjects, conquerors hiding themselves from their victims of carnage; innocence declared, hypocrisy unmasked, atheism confounded, detected fraud, triumphant resignation; the most prominent features of connubial, fraternal, kindred connexion. – In a word, the heads of that infinite variety which Dante has minutely scattered over his poem – all domestic, politic, religious relations; whatever is not local in virtue and in vice: and the sublimity of the greatest of all events, would have been merely the minister of sympathies and passions.*

*If opinions be divided on the respective advantages and disadvantages of these two modes; if to some it should appear, though from consideration of the plan which guided Michael Angelo I am far from subscribing to their notions, that the scenery of the Last Judgment might have gained more by the dramatic introduction of varied pathos, than it would have lost by the dereliction of its generic simplicity [...]. (II, S. 163 ff.)*

*The imitation of Nature, as it presents itself in space and figure, being the real sphere of plastic Invention, it follows, that whatever can occupy a place and be circumscribed by lines, characterised by form, substantiated by colour and light and shade, without provoking incredulity, shocking our conception by absurdity, averting our eye by loathsomeness or horror, is strictly within its province: but though all Nature seem to*



*teem with objects of imitation, the »Choice« of subjects is a point of great importance to the Artist; the conception, the progress, the finish, and the success of his work depend upon it. An apt and advantageous subject rouses and elevates Invention, invigorates, promotes, and adds delight to labour; whilst a dull or repulsive one breeds obstacles at every step, dejects and wearies – the Artist loses his labour, the spectator his expectation.*

*The first demand on every work of art is that it constitute one whole, that it fully pronounce its own meaning, that it tell itself; it ought to be independent; the essential part of its subject ought to be comprehended and understood without collateral assistance, without borrowing its commentary from the historian or the poet [...]. (II, S. 189 f.)*

*When form, colour, with conception and execution, are deducted from a work, its subject, the unwrought stuff only, the naked materials remain, and these we divide into three classes.*

*The first are positive, advantageous, commensurate with and adapted for the art. The whole of the work lies prepared in their germ, and spontaneously meets the rearing hand of the Artist.*

*The second class, composed of subjects negative and uninteresting in themselves, depends entirely on the manner of treating; such subjects owe what they can be to the genius of the Artist.*

*The repulsive, the subjects which cannot pronounce their own meaning, constitute the third class. On them genius and talent are equally wasted, because the heart has no medium to render them intelligible. Taste and execution may recommend them to our eye, but never can make them generally impressive, or stamp them with perspicuity. To begin with advantageous subjects, immediately above the scenes of vulgar life, of animals, and common landscape, the simple representation of actions purely human, appears to be as nearly related to the art as to ourselves; their effect is immediate; they want no explanation; from them, therefore, we begin our scale. The next step leads us to pure historic subjects, singly or in a series; beyond these the delineation of character, or, properly speaking, the drama, invites; immediately above this we place the epic with its mythologic, allegoric, and symbolic branches. (II, S. 191 ff.)*

*Historic Invention administers to truth. History, as contradistinguished from arbitrary or poetic narration, tells us not what might be, but what is or was; circumscribes the probable, the grand, and the pathetic, with truth of time, place, custom; gives »local habitation and a name«: its agents are the pure organs of a fact. Historic plans, when sufficiently distinct to be told, and founded on the basis of human nature, have that prerogative over mere natural imagery, that whilst they bespeak our sympathy, they interest our intellect. [...] This is the department of Tacitus and Poussin. The exhibition of character in the conflict of passions with the rights, the rules, the prejudices of society, is the legitimate sphere of dramatic invention. It inspires, it agitates us by reflected self-love, with pity, terror, hope and fear; whatever makes*



events, and time and place, the ministers of character and pathos, let fiction or reality compose the tissue, is its legitimate claim: it distinguishes and raises itself above historic representation by laying the chief interest on the actors, and moulding the fact into mere situations contrived for their exhibition: they are the end, this the medium. Such is the invention of Sophocles and Shakspeare, and uniformly that of Raphael. [...]

*Of the epic plan, the loftiest species of human conception, the aim is to astonish whilst it instructs; it is the sublime allegory of a maxim. Here Invention arranges a plan by general ideas, the selection of the most prominent features of Nature, or favourable modes of society, visibly to substantiate some great maxim. If it admits history for its basis, it hides the limits in its grandeur; if it select characters to conduct its plan, it is only in the genus, their features reflect, their passions are kindled by the maxim, and absorbed in its universal blaze: at this elevation heaven and earth mingle their boundaries, men are raised to demigods, and gods descend. This is the sphere of Homer, Phidias, and Michael Agnolo. (II, S. 194 ff.)*

Johann Heinrich Füssli: *Lectures on Art*, in: John Knowles (Hrsg.): *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, 3 Bde., Bd. II, S. 17–391, u. Bd. III, S. 1–59.

## **Johann Heinrich Füssli**

### ***Vorlesungen zur Kunst (1800–1823)***

*Die Erfindung im engeren Sinne erhält ihre Gegenstände aus der Dichtung oder der beglaubigten Tradition; diese sind episch oder erhaben, dramatisch oder leidenschaftlich, historisch oder durch die Wahrheit definiert. Die erste Kategorie erstaunt; die zweite bewegt; die dritte unterrichtet.*

*Das Ziel des epischen Malers ist es, eine allgemeine Idee, eine großartige Eigenschaft der Natur oder einer gesellschaftlichen Erscheinungsform zu prägen, eine bedeutende Leitvorstellung, ohne sich auf die Abstufungen einzulassen, die der Charakter im Einzelnen vorschreibt: Er malt die Elemente in ihrer eigenen Einfachheit, in ihrer Höhe, Tiefe, Ausdehnung, Größe, Dunkelheit oder ihrem Licht; malt Leben oder Tod; Vergangenheit oder Zukunft; malt den Menschen, das Mitleid, die Liebe, die Freude, die Furcht, den Schrecken, den Frieden, den Krieg, die Religion oder die Herrschaft: Die sichtbaren Kräfte bilden nur den Antrieb, der dem Geist und der Einbildungskraft eine unwiderstehliche Idee aufzwingt, so wie die Konstruktionen des Archimedes nur dazu dienten, Zerstörung zu veranschaulichen, und die Räder einer Uhr nur dazu dienen, die Zeit anzusagen.*

*Auf der enormen Oberfläche des Jüngsten Gerichts stellte Michelangelo das Schicksal des Menschen dar, den er schlichtweg als gläubiges oder rebellisches Subjekt der*

*Religion auffaßte; in einer gattungsspezifischen Weise verteilte er Glück und Elend, gab die Erscheinungen der Leidenschaften wieder, und sonst nichts. – Wenn aber Raffael über diesen Gegenstand nachgedacht hätte, so hätte er zweifellos um unsere Anteilnahme bei der Wahl seiner Bildmotive geworben; er hätte alle nur denkbaren Gefühle mit der größtmöglichen Vielfalt wahrscheinlicher oder tatsächlicher Charaktere zusammengestellt: Ein Vater trifft auf seinen Sohn, eine Mutter wird fortgerissen von ihrer Tochter, Liebende fallen einander in die Arme, Freunde werden auf immer getrennt, Kinder klagen ihre Eltern an, Feinde versöhnen sich; Tyrannen werden von ihren Untertanen vor das Tribunal gezerzt, Eroberer verbergen sich vor den Opfern der von ihnen angerichteten Blutbäder; Unschuld wird aufgedeckt, Heuchelei enthüllt, Atheismus verwünscht, Betrug erkannt, Entsagung umjubelt; die herausragendsten Erscheinungen ehelicher, brüderlicher oder verwandtschaftlicher Verbindungen werden dargestellt. – Kurzum, die Höhepunkte der endlosen Variationen, die Dante sorgfältig in seinem Gedicht verteilt hat – alle jene häuslichen, politischen, religiösen Beziehungen; und was sonst noch nicht allein auf Tugend oder Laster beschränkt ist: Und die Erhabenheit des großartigsten aller Ereignisse wäre nichts weiter als ein Werkzeug des Mitgefühls und der Leidenschaften gewesen. Sollten sich die Ansichten in Hinblick auf die Vorteile und Nachteile dieser zwei Darstellungsarten scheiden, sollte es manchem scheinen, daß die Szenerie des Jüngsten Gerichts durch die dramatische Einführung vielfältiger Pathosformen eher gewonnen hätte, als durch die Vernachlässigung seiner gattungsspezifischen Einfachheit verloren, so wäre ich doch angesichts des Entwurfs, der Michelangelo geleitet hat, weit davon entfernt, jener Auffassung zuzustimmen. [...].*

*Die Nachahmung der Natur, wie sie sich in Raum und Figur darstellt, bildet den eigentlichen Bereich bildender Erfindung: Alles, was einen Ort einnimmt und durch Linien umschrieben werden kann, alles, was durch die Form charakterisiert und mittels Farbe, Licht und Schatten geschaffen werden kann, ohne Unglaublichkeit hervorzurufen, ohne unsere Wahrnehmung durch Absurdität zu schockieren, und ohne unser Auge durch Ekel oder Grauen abzuschrecken, alles dies also gehört dem Reich der Naturnachahmung an: Obwohl die Natur demnach voller nachahmungswürdiger Gegenstände zu sein scheint, ist die Wahl der Gegenstände für den Künstler doch von großer Bedeutung; der Entwurf, die Entwicklung, die Vollendung und der Erfolg seines Werks hängen von ihr ab. Ein geeigneter und vorteilhafter Stoff ermuntert und adelt seine Erfindung, kräftigt und fördert seine Arbeit und bereichert sie durch Vergnügen, während ein dumpfes oder abstoßendes Thema bei jedem Schritt hinderlich ist, den Künstler entmutigt und ermüdet. – Der Künstler vermindert seine Anstrengungen, der Betrachter seine Erwartungen.*

*Der vordringlichste Anspruch an jedes Kunstwerk ist, daß es ein Ganzes bilde, daß es seine Bedeutung aus sich selbst heraus verkünde und sich selbst ausspreche; es*

*sollte unabhängig sein; der wesentliche Teil seines Gegenstandes sollte ohne begleitende Hilfe und ohne die Erläuterung eines Historikers oder Dichters erfaßt und verstanden werden [...].*

*Werden Form und Farbe mitsamt Entwurf und Ausführung von einem Werk abgezogen, dann bleiben lediglich der Gegenstand, die unbearbeiteten Bestandteile und der nackte Stoff übrig, die wir in drei Klassen unterteilen.*

*Die ersten sind positiv, vorteilhaft, der Kunst entsprechend und ihr angepaßt. Die Gesamtanlage des Werks ist schon als Keim in diesen Stoffen vorbereitet, und unterwirft sich aus eigenem Antrieb der gestaltenden Hand des Künstlers.*

*Die zweite Klasse, die sich aus den negativen und in sich selbst uninteressanten Gegenständen zusammensetzt, hängt vollständig von der Art der Behandlung ab; derartige Stoffe verdanken das, was aus ihnen werden kann, dem Genie des Künstlers.*

*Die abstoßenden Gegenstände, die ihre eigene Bedeutung nicht aussprechen können, bilden die dritte Klasse. An diesen werden Genie wie Begabung gleichermaßen zuschanden, weil das Gefühl keinerlei Mittel aufbringen kann, sie verständlich aufzufassen. Geschmack und Ausführung mögen sie unserem Auge empfehlen, zu allgemeiner Eindrücklichkeit aber oder zu deutlicher Aussage werden sie sie nicht führen können.*

*Um mit vorteilhaften Gegenständen zu beginnen, so scheinen jene einfachen Darstellungen rein menschlicher Handlungen, die unmittelbar über den Szenen des vulgären Lebens, der Tiere und der gewöhnlichen Landschaft stehen, ebenso zur Kunst wie zu uns selbst in Beziehung zu stehen; ihr Effekt ist unmittelbar; sie bedürfen keiner Erklärung; mit ihnen beginnen wir daher unsere Einteilung. Der nächste Schritt führt uns zu den rein historischen Stoffen, seien sie als einzelne oder in Serie angelegt; über dieser lockt uns die Charakterschilderung, oder, besser gesagt, das Drama; unmittelbar über diesem findet das Epische seinen Platz mit seinen mythologischen, allegorischen und symbolischen Zweigen.*

*Historische Erfindung ist der Wahrheit förderlich. Geschichte sagt uns im Unterschied zur willkürlichen oder poetischen Erzählung nicht, was sein könnte, sondern was ist oder was war; sie umfaßt das Wahrscheinliche, das Große und das Pathetische, umfaßt die Wahrheit der Zeit, des Ortes und der Gebräuche; sie gibt die »Örtlichkeit und den Namen« an: Ihre Handelnden sind die bloßen Instrumente der Wirklichkeit. Historische Entwürfe haben gegenüber einem lediglich natürlichen Bildmotiv dann das Privileg, daß sie unser Mitgefühl und unseren Verstand ansprechen, wenn sie eindeutig genug sind, um erzählt zu werden, und zugleich auf der Grundlage menschlicher Natur beruhen. [...] Dies ist der Geltungsbereich von Tacitus und Poussin. Die Darstellung des Charakters im Widerstreit der Leidenschaften mitsamt der Gerechtigkeit, den Regeln und den Vorurteilen der Gesellschaft bildet das recht-*

*mäßige Gebiet dramatischer Erfindung. Im Betrachten unserer Eigenliebe begeistert und erschüttert sie uns durch Mitleid, Grauen, Hoffnung und Furcht; ihr rechtmäßiger Bereich ist alles das, was Ereignisse, Zeiten und Orte zu Werkzeugen von Charakter und Pathos werden läßt, sei der Stoff aus Erfundenem oder Wahrem gewebt: Die dramatische Erfindung zeichnet sich dadurch vor der historischen Darstellung aus, daß sie das Hauptinteresse auf die Handelnden richtet, und die Wirklichkeit zur bloßen Situation gestaltet, in der diese sich zeigen können: Sie sind das Ziel, diese das Mittel. Dergestalt sind die Erfindungen von Sophokles und Shakespeare und ausnahmslos diejenigen Raffaels. [...]*

*Das Ziel des epischen Entwurfs, der im menschlichen Auffassungsvermögen den höchsten Rang einnimmt, ist es, sowohl zu erstaunen als auch zu unterrichten; wir haben es hier mit der erhabenen Allegorie einer Leitvorstellung zu tun: Die Erfindung entwickelt ihren Entwurf mit Hilfe allgemeiner Ideen, in der Auswahl der hervorstechendsten Merkmale der Natur oder der vorteilhaftesten Gesellschaftsformen, um so einer großartigen Leitvorstellung sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Wenn sie die Geschichte als ihre Grundlage anerkennt, so verbirgt sie deren Grenzen durch ihre Großartigkeit; wählt sie Charaktere zur Erfüllung ihrer Entwürfe, so äußern sich deren Erscheinungen nur innerhalb der Gattung selbst, ihre Leidenschaften werden durch die Leitvorstellung entflammt und verzehren sich in der allumfassenden Glut: In dieser Steigerung verwischen sich die Grenzen von Himmel und Erde, Menschen werden zu Halbgöttern, und Götter steigen herab. Dies ist das Reich Homers, Phidias' und Michelangelos.*

[Übersetzung von Andrea Meyer]

## Kommentar

Der in Zürich geborene und nach England ausgewanderte Johann Heinrich Füssli (1741–1825), oder auch Henry Fuseli, wie er in England genannt wurde, erlangte seinen Ruhm nicht nur als Maler sondern auch als Professor für Malerei an der *Royal Academy* in London. In dieser Funktion hielt er seine Vorlesungen zur Kunst und Kunstgeschichte, die über die Jahre hinweg von Füssli mehrfach überarbeitet und schrittweise publiziert wurden, was einige inhaltliche Widersprüche und Wiederholungen zur Folge hatte.<sup>1</sup>

Die englische Historienmalerei befand sich im ausgehenden 18. Jahrhundert in einer Krise, die nicht zuletzt durch die zunehmende Beliebtheit von Genreszenen ausgelöst worden war. Die Überwindung dieser Krise forderten die Professoren der Londoner Akademie immer wieder mit Nachdruck, wobei die Institution selbst eine besondere Rolle spielen sollte. Akademien bildeten für Füssli zwar einerseits »symptoms of Art in distress, monuments of public dereliction and decay of Taste«<sup>2</sup>, andererseits aber wies er ihnen als Hort und Pflegestätte der Kunst eine hohe Verantwortung gegenüber der Nachwelt zu.

Füssli gibt in seinen *Lectures on Art* keine konzise Definition des Begriffes »history«. Seine Äußerungen zur Geschichtsdarstellung in der Kunst finden sich über alle zwölf Vorlesungen zerstreut, in die seine Publikation gegliedert ist. Der Autor greift auf das von der Akademie vorgegebene Muster zurück, das zuerst eine Auflistung von Definitionen der kunsttheoretisch relevanten Begriffe fordert (zum Beispiel *nature, beauty, grace, taste, copy, imitation, genius, talent, composition, expression, invention* oder *creation*), und dann einen kunstgeschichtlichen Abriss vorsieht, der die Kunst in Antike und Moderne untersucht. In der antiken Kunst gab es, nach Füssli, drei Arten der Naturnachahmung, die wesentliche (*essential*), die charakteristische (*characteristic*) und die ideale (*ideal*). Diese Stilkategorien korrespondieren mit Füsslis Unterscheidung von historischer oder auf Wahrheit gegründeter Malerei (*historic or circumscribed by truth*), dramatischer oder leidenschaftserfüllter Malerei (*dramatic or impassioned*) sowie epischer oder erhabener Malerei (*epic or sublime*). Für Füssli liegt das Ziel des epischen Malers darin, eine allgemeine Leitidee, »some great maxim«, darzustellen. Er soll erstaunen, während er unterrichtet. Die Absicht des epischen Künstlers ist es nicht, charakteristische Merkmale wiederzugeben, sondern ideale Gestalten zu erfinden. Die epische Malerei verbildliche, so Füssli, die sublime Allegorie eines Leitsatzes, wobei allerdings nicht erklärt wird, wie diese beschaffen sein müsse. Als Gegensatz dazu charakterisiert der Autor die dramatische Malerei als eine solche, die den Betrachter durch Mitleid, Grauen, Hoffnung oder Angst berührt. Ihr Ziel ist es, den Charakter des Dargestellten besonders deutlich werden zu lassen. Der historischen Malerei mißt Füssli weniger Bedeutung bei als der epischen oder dramatischen. Sie zeige dem Betrachter nicht, was möglich sei, sondern was gewesen ist; sie sei auf Wahrheit gegründet und spreche zugleich die Emotionen als auch den Intellekt des Betrachters an, womit ihr eine zweifache Funktion zugewiesen ist.

Den jeweiligen Kategorien werden Funktionen und Künstler zugeteilt: Der Gruppe der epischen Maler, die erstaunen (*astonish*), gehört etwa Michelangelo an; der Kategorie der dramatischen Künstler, die bewegen (*move*), wird Raffael zugeordnet; und der dritten Gruppe der historischen Maler, die unterrichten (*inform*), wird Poussin zugeteilt. Jedem Maler wird sodann ein Schriftsteller zur Seite gestellt, der als beispielhaft für die jeweilige Kategorie angesehen wird: Homer erscheint neben Michelangelo, er ist der epische Dichter; zu Raffael wird neben Sophokles auch Shakespeare gestellt; Tacitus hingegen wird Poussin und damit der Kategorie der historischen Invention zugeordnet. Diese Aufteilung der Historienmalerei ist in ihrem Ansatz ausgesprochen literarisch und fußt letztlich auf der *Rhetorik* des Aristoteles und der *Ars poetica* des Horaz. Füsslis dreifache Funktion der Kunst (erstaunen, bewegen, unterrichten) läßt an Horaz' Forderung nach ästhetischem Genuß (*delectare*) und Nützlichkeit (*prodesse*) denken, an Ciceros »ut probet, ut delectet«, aber vor allem an Quintilians »ut doceat, moveat, delecteat«.

Füsslis Gelehrsamkeit beschränkte sich indes nicht nur auf das Gebiet der antiken Kunst und Literatur – er sprach Griechisch und Lateinisch fließend –, sondern er galt zudem auch als ausgezeichnete Kenner neuzeitlicher und moderner Kunst. Ein profundes



kunsthistorisches und literarisches Wissen erachtete er für die künstlerische Ausbildung als unerlässlich. Dieses sollte den Künstler dazu befähigen, eigenständig Bildthemen zu finden und umzusetzen. Dennoch hielt es Füssli für durchaus zulässig, Sujets auch ohne Rückgriff auf literarische Quellen frei zu erfinden, was eine Rechtfertigung der eigenen, oft phantastisch-skurrilen Bildinventionen darstellen dürfte. Besonderen Wert legte der Autor auf die Wiedergabe des richtigen Augenblicks der Handlung im Bilde. Hier klingt die seit Shaftesburys Aufsatz *A Notion of the Historical Draught or the Tablature of the Judgment of Hercules* von 1712 virulente Diskussion um den »fruchtbaren Moment« in England an.

Das Thema der im Bilde darzustellenden Sujets beschäftigte Füssli noch weiter. Die dritte und die vierte *Lecture* sind gänzlich dem Begriff der »invention« gewidmet. Die Themenerfindungen werden in drei Gruppen unterteilt – in positive, negative und abstoßende (*repulsive*). Positive Sujets sind für Füssli solche, die aus sich selbst heraus verständlich sind und zu deren Erklärung man keine weiteren Hilfsmittel heranziehen muß. Sie tragen alle Wirkungselemente schon in sich. Negative Sujets hingegen sind solche, die in sich uninteressant sind, jedoch durch die gelungene künstlerische Behandlung wirkungsvoll werden können. Unter versagenden Bildthemen versteht der Autor solche, die auch bei geschmackvollster und erfindungsreichster Behandlung unverständlich bleiben. Innerhalb der positiven Stoffe unterscheidet Füssli nochmals vier Unterkategorien: Zunächst rein menschliche Handlungen, dann die aus der grundsätzlichen Unterteilung der Malerei schon bekannten Kategorien der historischen, dramatischen und epischen Bild-erfindungen. Die Gruppe der negativen Themen wird ebenfalls unterteilt, allerdings in fünf Untergattungen: Als erste nennt Füssli Motivbilder, eine überraschende Beispielswahl, zu der ihn der traditionelle Antikatholizismus Englands als auch Zürichs bewogen haben dürfte.<sup>3</sup> Auf eine untere Stufe der negativen Stoffe stellt Füssli die ornamentalen Bilder oder die »pompöse Maschinerie«, in der der Maler selbst, nicht aber sein Stoff, der Hauptgegenstand sei; und wiederum in einer niedrigeren Klasse angesiedelt nennt Füssli das Porträt, allerdings nicht das »characteristic portrait« sondern die rein äußerliche Wiedergabe von porträthafter Ähnlichkeit. Die Landschaftsmalerei, die sich auf die bloße topographische Wiedergabe eines belanglosen Naturauschnitts beschränkt, bildet für Füssli die niedrigste Gattung der negativen Sujets.

Insgesamt hält Füssli damit, wenn auch aus Gründen eigener ästhetischer Auffassungen, an der traditionellen Hierarchie der Bildgattungen weitgehend fest. Auch wird seine Neigung zur Kategorisierung deutlich. Dieser schematische Zug in seinem Denken läßt sich aber durch sein Streben nach didaktischer Klarheit und Verständlichkeit gut erklären.<sup>4</sup>

Am Ende seiner Vorlesungen faßt Füssli seine Äußerungen über die Malerei zusammen und hebt die moralische Aufgabe der Kunst nochmals hervor. Sie solle den Betrachter belehren und erheben, und sollte dabei peinlichst darauf bedacht sein, abstoßende, ekelerregende oder grauenvolle Darstellungen zu vermeiden. Hier wird die Kluft zwischen Füsslis eigenem künstlerischen Schaffen und seinen theoretischen Äußerungen als Lehrer und

»keeper« der *Royal Academy* deutlich. Als Maler und Zeichner unterwirft sich Füssli keinerlei moralisierender Instanz bei der Wahl seiner Bildthemen; als Akademieprofessor hingegen verwirft er Sujets wie Poussins *Pest von Asdod* von 1630/31 (Paris, Musée du Louvre), da ein solches Bild, so Füssli, die Grenzen des guten Geschmacks überschreite. Hierin spiegelt sich möglicherweise die Scheidung des Privaten vom Gesellschaftlichen, eine Trennung, die im 18. Jahrhundert einsetzt und im 19. Jahrhundert von großer Bedeutung sein wird.<sup>5</sup>

Zusammenfassend kann man sagen, daß Johann Heinrich Füssli versucht hat, mit seinen Definitionen zur Malerei die brüchig gewordene klassische Gattungshierarchie fortzuschreiben. Er erkennt zwar den Wert von Porträts und Landschaftsgemälden an, solange sie als »characteristic« bezeichnet werden können, wertet aber Genreszenen zu »fancy-pictures« ab und beharrt weiterhin auf der alles überragenden Stellung der Historienmalerei. Diese wird in die Kategorien der epischen, dramatischen und historischen Malerei eingeteilt, die sich positiver, negativer oder abstoßender Bildthemen bediene. Es sind die Definitionen dieser Gliederung, in denen das Neue und Eigenständige der Kunsttheorie Füsslis zum Ausdruck kommt.

G. B.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zur komplizierten Entstehungs- und Publikationsgeschichte vgl. Gert Schiff: *Johann Heinrich Füssli*, Zürich 1973, 2 Bde., Bd. II, S. 256; vgl. auch Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. III (1790-1840), Bern 1977, S. 941 ff.
- <sup>2</sup> Füssli 1831, Bd. III, S. 58.
- <sup>3</sup> Vgl. Schiff 1973, Bd. II, S. 298.
- <sup>4</sup> Tatsächlich war Füssli einer der beliebtesten Lehrer an der Londoner Akademie, wobei es allerdings auch solche Schüler gab, die ihn anfänglich hoch verehrten, später jedoch strikt ablehnten; vgl. *Johann Heinrich Füssli. 1741–1825* (hrsg. v. Werner Hofmann), Ausstellungskat. Hamburger Kunsthalle 1974–1975 (Kunst um 1800), S. 15.
- <sup>5</sup> Zu diesem Themenkomplex vgl. Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

## August Wilhelm Schlegel

### *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801–1804)*

*Ein historisches Gemälde ist anerkannter Maßen ein solches, auf welchen mehrere Personen in Lagen, Verhältnissen, Handlungen gegen und mit einander dargestellt sind. Und zwar wird dabey noch ein gewisser Grad von Ernst und Würde sowohl im Charakter der Einzelnen, als in dem was alle zusammen vornehmen, erfordert. Sind Personen aus dem alltäglichen Leben in gemeiner prosaischer Umgebung und dem angemessnen Handlungen vorgestellt, so ist es kein Historien-Bild sondern es entsteht daraus das Gesellschaftsstück, oder die sogenannte Bambocciate [...].*

*Die in der großen Composition menschlicher Figuren dargestellte Handlung oder Beziehung, kann nun entweder allgemein gemeynt seyn, d. h. etwas bedeuten was aus der menschlichen Natur überhaupt herfließt, und was sich daher im Leben immerfort wiederholt und erneuert, und durch sich selbst ohne weiteres verständlich ist; oder aber sie soll uns bestimmte Personen in einer Situation, die als wirklich vorgefallen gedacht wird, vergegenwärtigen. Jene erste Gattung kann nicht die zahlreichste seyn, denn soll sie nicht in Darstellung gemeiner Lebensszenen übergehen, so wird in die Figuren und ihr Thun etwas symbolisches gelegt werden müssen, sie werden eine Seite der menschlichen Natur und des Lebens anschaulich bezeichnen. Von dieser Art ist die Vorstellung, welche man eine Carità zu nennen pflegt, eine weibliche Figur mit einem Kinde auf dem Arme und im Schooß und ein paar andern um sich her, als Symbol der umfassenden mütterlichen Pflege und Sorgfalt. [...] Zu dieser Art gehören auch Raphaels Gemälde der Parnäß und die Schule von Athen, weil jenes eine allgemeine Darstellung der poetischen, diese der philosophischen Anlage in der menschlichen Natur seyn soll, wiewohl um sie zur Anschauung zu bringen theils mythologische theils historische Figuren zu Hülfe genommen sind; allein ihre Zusammenstellung ist ganz symbolisch. Viele sich ursprünglich aus einer bestimmten Religion herschreibende Darstellungen können wieder in jene Gattung übergehen: ihre Fähigkeit dazu beweist eben ihre bedeutsamste Vollendung. So ist Maria, wo nicht die göttliche Majestät das vorwaltende in ihr seyn soll, das Bild der reinen Weiblichkeit, sie vereinigt im Geist und in der Gesinnung, was, materiell betrachtet nur in verschiedenen Epochen des Lebens Statt finden kann, Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit; Maria Magdalena hingegen ist das Bild der Reue über gemisbrauchte Jugend und Schönheit. Beyde Vorstellungen würden verständlich seyn, auch ohne alle Bekanntschaft mit dem katholischen Christenthum. Fügt zu der Gruppe der Mutter Gottes mit dem Kinde den kleinen Johannes hinzu, schon mit dem Kreuz in der Hand und einem Felle bekleidet, so wird es ein eigentlich historisches Bild, denn dieses feurige Bestreben des andern Knaben zu dem kleinen Jesus hin, hat etwas mehr in sich als bloß ein kindliches Spiel: es ist ein mystischer Akt, der nur aus dem in der Religion geoffenbarten Verhältniß der beyden Personen begriffen werden kann. – So ließen sich auch manche Beyspiele von rein symbolischen Darstellungen*

der alten Mythologie geben, und die Gränzen angeben, wo man sie erst historisch kennen lernen muß um sie zu verstehen.

Das symbolische Bild wird also uneigentlich unter dem Namen des historischen mitbegriffen. Dieser letzte ist aber für die zweyte bey weitem umfassendere Hälfte der Gattung allerdings passend. Denn Historie heißt überhaupt Kenntniß von Thatsachen; diese mögen nun wirklich vorgefallen, oder nur erdichtet seyn und zu einer gewissen Mythologie oder auch zur Erfindung in einem einzelnen Gedicht gehören, so geht man dabey immer auf eine individuelle Bestimmung aus: indem man sie vor die Anschauung bringt, behandelt man sie als wahre Thatsachen. [...] Um die Hauptpersonen des historischen Bildes für das, was sie seyn sollen, zu erkennen, wird also meistens die Geschichte, in welche sie verflochten sind, zu Hülfe kommen müssen. Von dieser kann der Mahler uns nur einen einzigen Moment geben. Er wähle diesen noch so glücklich, so unzweydeutig, so prägnant und vielsagend für das vorhergehende und folgende, so wird es dennoch fast unmöglich seyn, wenn die Geschichte einigermaßen complizirt ist, daß der Betrachter sie daraus vollständig errathe und begreife. Der Mahler setzt also nothwendig vorläufige Bekanntschaft mit der dargestellten historischen Thatsache voraus. (S. 349)

Ich habe diesen Satz, daß der Mahler allerdings Bekanntschaft mit der Geschichte voraussetzen müsse und dürfe, mit Fleiß deswegen weitläufiger erörtert, weil neuerdings in den Propyläen die Regel aufgestellt worden ist, ein Werk der bildenden Kunst müsse sich selbst ganz aussprechen; welche mir irrig zu seyn und eine Menge falsche Maximen über die Wahl erlaubter Gegenstände und ihre Behandlungsart erzeugen zu müssen scheint. (S. 353)

Durch dieses Eingeständniß der Historien-Mahlerey, sich auf etwas schon anderweitig bekanntes beziehen zu wollen und zu müssen, wird auch ihre Unabhängigkeit und Selbständigkeit nicht im mindesten gefährdet. Alle nachbildende Kunst bezieht sich ja auf die Bekanntschaft mit ihren Vorbildern in der Natur. Für einen Menschen, der nie einen Baum gesehen hätte, wäre eine Landschaft, von Ruysdael z. B., eine unbekannte und nicht zu entziffernde Geschichte. Es kommt nur darauf an, daß die historische Notiz, welche der Mahler fodert, uns dergestalt geläufig geworden sey, daß wir sie fast mit zu den durch die Natur gegebenen Anschauungen und Begriffen zählen. Dieß wird der Fall seyn, wenn sie aus einer lebendigen und gangbaren Mythologie entlehnt ist. Denn die Mythologie, deren Begriff ich bey der Poesie noch besonders erörtern werde, ist eine wahre Erweiterung unsrer Weltansicht, eine poetische Natur in der realen, was zu ihr gehört, ist, wiewohl es als Thatsache betrachtet wird, nie vergangen, sondern immer neu und gegenwärtig. [...] Mit Einem Wort, die Mythologie ist die eigentliche Welt des Historien-Malers, aus welcher er seine Darstellungen mit dem größten Vortheil entlehnen kann. Es wäre daher vielleicht gut, die große mahlerische Composition nur gleich in die symbolische und mythologische einzutheilen. (S. 354 f.)

*Der tolle neulich in Frankreich gemachte Versuch, plötzlich eine neue republikanische Mythologie zu stiften, mußte außer der Gewaltbarkeit der Urheber (da sich Mythologie nur durch den stillen Gang der Natur im Lauf der Zeiten erzeugen kann) auch aus dem simplen Grunde mislingen, weil es den Franzosen an Fantasie fehlt, und sie von lauter allegorisierten Verstandesbegriffen ausgingen. (S. 356)*

*Ich wiederhole es: Die Beziehung auf etwas anderweitig bekanntes setzt die Würde der Mahlerey keineswegs herab. Nicht der Historie wegen wird historisch componirt: sondern die Geschichte ist nur das Vehikel, vermittelt dessen der Künstler das mahlerisch Große und Schöne entfaltet. Gestalt, Charakter, Ausdruck, Bewegung und Stellung, Gruppierung und Anordnung der Figuren: das sind die eigentlichen Gegenstände des Mahlers, das Bild heiße sonst wie es wolle. Darnach muß auch die Wahl der Geschichte und des herausgehobnen Momentes in ihr beurtheilt werden, als günstig oder ungünstig; nicht nach dramatischen Gesichtspunkten. Ich gestehe daher, daß ich das in demselben Aufsatze der Propyläen über vortheilhafte gleichgültige und widerstrebende Gegenstände sagte, gar nicht als unbedingt richtig gelten lassen kann, und mir scheint, daß sich diese Frage gar nicht im allgemeinen ausmachen läßt, sondern daß man erst abwarten muß, was die Fantasie des Mahlers aus Gelegenheit eines so oder so benannten Gegenstandes pittoreskes ans Licht rufen wird. (S. 356 f.)*

August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in: ders.: *Vorlesungen über Ästhetik I* (hrsg. von Ernst Behler), Paderborn u. a. 1989 (Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd.1), S. 179–781.

## Kommentar

August Wilhelm Schlegel (1767–1845) hat in seinen Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* 1801 bis 1804 erstmals einen systematischen Überblick über die gesamte romantische Kunstlehre gegeben.<sup>1</sup> Um den erwünschten Erfolg seiner Vorlesungen, die nicht im akademischen Rahmen, sondern vor großem Publikum stattfanden, nicht zu gefährden, vermied er es in Einzelfragen oft, seine Hörer direkt mit der romantischen Position zu konfrontieren, sondern ging von allgemein gehaltenen Bestimmungen aus, um erst in der näheren Erklärung die romantische Kunstlehre deutlich zu machen.

So behandelte er die verschiedenen Kunstgattungen zunächst ganz traditionell als ein hierarchisch geordnetes System, an dessen Spitze die Historienmalerei steht, und charakterisierte diese nur dadurch, daß Personen mit einem gewissen »Grad an Ernst und Würde« in »Lagen, Verhältnissen, Handlungen gegen und miteinander« dargestellt seien. In seinen näheren Ausführungen ging er dann immer mehr zu einer Kritik an den Maximen von Meyers und Goethes Auffassung und Einteilung der höchsten Bildgattungen über, die diese in ihrem Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* 1798 entwickelt hat-





Abb. 12

Raffael: *Schule von Athen*, um 1510–1512 (Vatikan, Stanza della Segnatura)



Abb. 13

Raffael: *Parnass*, um 1509–1511 (Vatikan, Stanza della Segnatura)

ten.<sup>2</sup> Diese Kritik bestand einerseits darin, daß Schlegel deren Einteilung der traditionellen Historienmalerei in fünf verschiedene Gattungen systematisch auf eine Zweiteilung reduzierte. Von der eigentlichen Historienmalerei seien die symbolischen Gemälde zu unterscheiden, in welchen die dargestellten Personen nicht historisch vorgestellt sind, sondern allgemeine Anlagen der menschlichen Natur repräsentieren. Als Musterbeispiel des symbolischen Bildes führt Schlegel nicht wie Meyer und Goethe die Madonna an, sondern die Caritas. Er macht damit deutlich, daß er die Unterscheidung seiner Vorgänger zwischen Darstellungen »rein menschlicher Handlungen« und »symbolischen Bildern« nicht akzeptieren konnte: Die Darstellung »rein menschlicher Handlungen« gehöre entweder zur Genremalerei und befinde sich damit unterhalb des Niveaus der Historienmalerei, oder sie sei als Vergegenwärtigung eines Wesenszuges der menschlichen Natur zu verstehen und damit symbolisch.

Aber auch die von Meyer und Goethe aufgestellten Kategorien des »Charakterbildes« und der »erfundenen (poetischen im engern Sinn) mythischen, allegorischen Darstellungen« ließ Schlegel nicht als eigenständige Bildgattungen gelten, sondern ordnete sie den symbolischen Gemälden zu. Er orientierte sich dabei an den von Meyer und Goethe angeführten Beispielen und Themen. Als Musterbeispiel des Charakterbildes hatten diese Raffaels *Schule von Athen* genannt (Abb. 12) und als das Thema der »allegorischen Darstellungen« Szenen des *Goldenen Zeitalters*, wofür Schlegel selbst als Beispiel Raffaels *Parnaß* anführt (Abb. 13). Raffaels *Schule von Athen* sei als eine allgemeine Darstellung der philosophischen Anlage in der menschlichen Natur aufzufassen und der *Parnaß* entsprechend als eine allgemeine Darstellung der poetischen Anlage, so daß beide Gemälde den symbolischen Darstellungen zuzuordnen seien. Da Schlegel vier der fünf von Meyer und Goethe aufgestellten Gattungen unter dem Begriff der symbolischen Gattung zusammenfaßt, klingt es geradezu ironisch, wenn er bemerkt, diese symbolische Gattung könne »nicht die zahlreichste« sein.<sup>3</sup>

Eine eigene Bewandnis hatte es für Schlegel mit den symbolischen Gemälden religiösen Ursprungs, die für Meyer und Goethe den Inbegriff dieser Gattung ausmachten. Er erkannte die Madonna zwar als symbolisches Bild an, doch nicht, weil ihre religiöse Bedeutung in der Kunstform aufgehoben erschien, sondern weil das Bild ohne jede Erinnerung an das Christentum verständlich wäre. Er macht damit die von Meyer und Goethe uneingestandene Entchristianisierung der Madonna explizit. So konnte er andererseits den Begriff des Historischen an solchen christlichen Darstellungen erläutern, die sich ohne Kenntnis der Lehren des Christentums nicht begreifen lassen. Anstatt wie seine Vorgänger den christlichen Malern vorzuwerfen, sie hätten eine mystische Zeichensprache geschaffen und es nur in wenigen Fällen verstanden, die Höhe der symbolischen Darstellung zu erreichen, erklärte Schlegel, daß es eben diese mystischen Zeichen (z. B. das Kreuz in der Hand des Hl. Johannes als Kind) seien, die aus der Darstellung ein »eigentlich historisches Bild« machten.

Der Begriff der Historienmalerei wird damit auf den allgemeinen Gesichtspunkt zu-

rückgeführt, daß diese Gattung – im Unterschied zur symbolischen – eine Kenntnis von Tatsachen voraussetzt. Schlegel wendete sich damit entschieden gegen das Postulat der vollkommenen Selbstaussprache des Bildgegenstandes. Zwar hatten Meyer und Goethe selbst eingestanden, daß es nahezu unmöglich sei, dieses Postulat in der Historienmalerei zu erfüllen, doch wollten sie es als *Maxime* verstanden wissen, unter der Gegenstände auszuwählen und zu behandeln seien. Schlegel lehnte eine solche *Maxime* jedoch entschieden ab, weil er die zugrundeliegende Vorstellung nicht akzeptieren konnte, daß in der Malerei »der Historie wegen [...] historisch componirt« werde. Die Gegenstände der Historienmalerei müßten vielmehr einer lebendigen Mythologie entstammen und eine »poetische Natur in der realen« sinnfällig machen.<sup>4</sup> Nur dann komme die Vorkenntnis des Betrachters problemlos zur Geltung. Er gestand jedoch zugleich ein, daß eine lebendige Mythologie in der Gegenwart nicht existiert und auch nicht gewaltsam geschaffen werden könne, und sprach deshalb von einer »gangbaren«, d. h. vom Maler lediglich als Bildungswissen vorauszusetzenden Mythologie. Da ihm jedoch auch dies ungenügend erschien, suchte er die eigentliche Bestimmung der Historienmalerei in einer Freisetzung des Pittoresken bzw. des »mahlerisch Großen und Schönen«.<sup>5</sup> Das *Pittoreske* bestimmte sich dabei als eine Form der Verinnerlichung von ehemals durch den »ruhigen Gang der Natur« vorgegebenen Ordnungsstrukturen. Es sollte die Vorstellung einer lebendigen Mythologie *ästhetisch* sinnfällig machen.<sup>6</sup> Die Wahl des Gegenstandes unter *pittoresken*, statt unter dramatischen oder inhaltlich-mythologischen Gesichtspunkten hatte zur Folge, daß weder von historischer noch von mythologischer Malerei im strengen Sinne die Rede sein konnte, vielmehr nur von einem Bild, das »heiße [...] wie es wolle«. Da Schlegel das Prinzip des *Pittoresken* grundsätzlich der Landschaftsmalerei zuordnete, wurde deutlich, daß die Historienmalerei und ihre Theorie an eine kritische Grenze gelangt waren. G. S.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Frank Jolles: *August Wilhelm Schlegel und Berlin: Sein Weg von den Berliner Vorlesungen von 1801–04 zu denen vom Jahre 1827*, in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels* (hrsg. v. Otto Pöggeler u. Annemarie Gethmann-Siefert), Bonn 1983 (Hegel-Studien, Beiheft 22), S. 153–176.
- <sup>2</sup> Vgl. Joseph Körner: *Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*, Berlin 1924.
- <sup>3</sup> Zu August Wilhelm Schlegels Symbolbegriff vgl. Bengt Algot Sørensen: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963.
- <sup>4</sup> Zu August Wilhelm Schlegels Mythologieverständnis vgl. Alfred Schlagdenhauffen: *Die Grundzüge des Athenaeum*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 88/1969, S. 19–41.
- <sup>5</sup> Vgl. Emil Sulger-Gebing: *Die Brüder A.W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst*, München 1897; vgl. auch Annalen Grosse-Brockhoff: *Das Konzept des Klassischen bei Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, Köln u. Wien 1981.
- <sup>6</sup> Vgl. Nicolaus M. Pichtos: *Die Aesthetik August Wilhelm v. Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Berlin 1894.



## Georg Wilhelm Friedrich Hegel

### *Vorlesungen über die Ästhetik (1820–1829)*

*Die romantische Kunstform hebt die vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität wieder auf und setzt sich selbst, wenn auch auf höhere Weise, in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten [Idee und Gestalt] zurück, der in der symbolischen Kunst unüberwunden geblieben war. Die klassische Kunstform nämlich hat das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag, und wenn an ihr etwas mangelhaft ist, so ist es nur die Kunst selber und die Beschränktheit der Kunst-sphäre. Diese Beschränktheit ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in sinnlich konkreter Form zum Gegenstande macht und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als Entsprechen beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist nicht seinem wahren Begriffe nach zur Darstellung. Denn der Geist ist die unendliche Subjektivität der Idee, die als absolute Innerlichkeit sich nicht frei für sich herauszugestalten vermag, wenn sie im Leiblichen als in ihrem gemäßen Dasein ergossen bleiben soll. Aus diesem Prinzip heraus hebt die romantische Kunstform jene ungetrennte Einheit der klassischen wieder auf, weil sie einen Inhalt gewonnen hat, der über die klassische Kunstform und deren Ausdrucksweise hinausgeht. Dieser Inhalt – um an bekannte Vorstellungen zu erinnern – fällt mit dem zusammen, was das Christentum von Gott als Geist aussagt, im Unterschiede des griechischen Götterglaubens, welcher den wesentlichen und angemessensten Inhalt für die klassische Kunst ausmacht. [...] Wird nun in solcher Weise das Ansich der vorigen Stufe, die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, aus einer unmittelbaren zu einer bewußten Einheit erhoben, so ist das wahre Element für die Realität dieses Inhalts nicht mehr das sinnliche unmittelbare Dasein des Geistigen, die leibliche menschliche Gestalt, sondern die selbstbewußte Innerlichkeit. Deshalb tritt nun das Christentum, weil es Gott als Geist, und nicht als individuellen, besonderen Geist, sondern als absoluten im Geist und in der Wahrheit zur Vorstellung bringt, von der Sinnlichkeit des Vorstellens in die geistige Innerlichkeit zurück und macht diese und nicht das Leibliche zum Material und Dasein ihres Gehaltes. Ebenso ist die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur eine gewußte und nur durch das geistige Wissen und im Geist zu realisierende Einheit. Der neue, dadurch errungene Inhalt ist deswegen nicht an die sinnliche Darstellung, als entsprechende, gebunden, sondern befreit von diesem unmittelbaren Dasein, welches negativ gesetzt, überwunden und in die geistige Einheit reflektiert werden muß. In dieser Weise ist die romantische Kunst das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber. [...] Dadurch kommt die Gleichgültigkeit, Unangemessenheit und Trennung von Idee und Gestalt – wie im Symbolischen – von neuem hervor, doch mit dem wesentlichen Unterschiede, daß im Romantischen die Idee, deren Mangelhaftigkeit im Symbol die*

*Mängel des Gestaltens herbeiführte, nun als Geist und Gemüt in sich vollendet zu erscheinen hat und aus dem Grunde dieser höheren Vollendung sich der entsprechenden Vereinigung mit dem Äußeren entzieht, indem sie ihre wahre Realität und Erscheinung nur in sich selber suchen und vollbringen kann.*

*Dies wäre im allgemeinen der Charakter der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform als der drei Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestalt im Gebiete der Kunst. Sie bestehen im Erstreben, Erreichen und Überschreiten des Ideals als der wahren Idee der Schönheit. (I, S. 85 ff.)*

*Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker wählen vornehmlich Stoffe aus vergangenen Zeiten, deren Bildung, Sitten, Gebräuche, Verfassung, Kultus verschieden ist von der gesamten Bildung ihrer eigenen Gegenwart. Ein solches Zurückschreiten in die Vergangenheit hat, wie bereits früh bemerkt ist, den großen Vorteil, daß dies Hinausrücken aus der Unmittelbarkeit und Gegenwart durch die Erinnerung von selber schon jene Verallgemeinerung des Stoffs zuwege bringt, deren die Kunst nicht entbehren kann. Der Künstler jedoch gehört seiner eigenen Zeit an, lebt in ihren Gewohnheiten, Anschauungsweisen und Vorstellungen. [...]*

*Nun ist der Künstler wohl in dem allgemeinen Pathos des Menschlichen und Göttlichen ganz zu Hause, aber die vielfach bedingende Außengestalt der alten Zeit selber, deren Charaktere und Handlungen er vorführt, haben sich wesentlich geändert und sind ihm fremd geworden. Ferner schafft der Dichter für ein Publikum und zunächst für sein Volk und seine Zeit, welche fordern darf, das Kunstwerk verstehen und darin heimisch werden zu können. Die echten, unsterblichen Kunstwerke zwar bleiben allen Zeiten und Nationen genießbar, aber auch dann gehört zu ihrem durchgängigen Verständnis für fremde Völker und Jahrhunderte ein breiter Apparat geographischer, historischer, ja selbst philosophischer Notizen, Kenntnisse und Erkenntnisse. Bei dieser Kollision nun unterschiedener Zeiten fragt es sich, wie ein Kunstwerk in betreff auf die Außenseiten des Lokals, der Gewohnheiten, Gebräuche, religiösen, politischen, sozialen, sittlichen Zustände gestaltet sein müsse: ob nämlich der Künstler seine eigene Zeit vergessen und nur die Vergangenheit und deren wirkliches Dasein im Auge behalten solle, so daß sein Werk ein treues Gemälde des Vergangenen wird; oder ob er nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet sei, nur seine Nation und Gegenwart überhaupt zu berücksichtigen und sein Werk nach Ansichten zu bearbeiten, welche mit der Partikularität seiner Zeit zusammenhängen. Man kann diese entgegengesetzte Forderung so ausdrücken: der Stoff solle entweder objektiv seinem Inhalt und dessen Zeit gemäß oder er solle subjektiv behandelt, d. h. ganz der Bildung und Gewohnheit der Gegenwart angeeignet werden. Die eine wie die andere Seite, in ihrem Gegensatz festgehalten, führt auf ein gleich falsches Extrem [...]. (I, S. 259 f.)*

*Das Nächste, was sich im allgemeinen über diesen Punkt sagen läßt, besteht darin, daß keine der soeben betrachteten [subjektiven und objektiven] Seiten sich auf Kosten der anderen einseitig und verletzend hervortun dürfe, daß aber die bloß histori-*



sche Richtigkeit in äußerlichen Dingen des Lokals, der Sitten, Gebräuche, Institutionen den untergeordneten Teil des Kunstwerks ausmache, welcher dem Interesse eines wahrhaften und auch für die Gegenwart der Bildung unvergänglichen Gehalts weichen müsse. [...]

Erstens kann die Darstellung der Eigentümlichkeit einer Zeit ganz getreu, richtig, lebendig und auch dem gegenwärtigen Publikum durchweg verständlich sein, ohne jedoch aus der Gewöhnlichkeit der Prosa herauszugehen und in sich selber poetisch zu werden. [...]

Nach der anderen Seite hin kann uns das Historische einer früheren Mythologie, das Fremdartige historischer Staatszustände und Sitten dadurch bekannt und angeeignet sein, daß wir durch die allgemeine Bildung der Zeit auch mannigfache Kenntnis von der Vergangenheit haben. [...]

In dieser Beziehung haben wir uns klarzumachen, daß Kunstwerke nicht für das Studium und die Gelehrsamkeit zu verfertigen sind, sondern daß sie ohne diesen Umweg weiltäufiger entlegener Kenntnisse unmittelbar durch sich selber verständlich und genießbar sein müssen. Denn die Kunst ist nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis weniger vorzugsweise Gebildeter, sondern für die Nation im großen und ganzen da. (I, S. 265 ff.)

Nun kann sich aber die Kunst nicht allein auf einheimische Stoffe beschränken und hat sich in der Tat, je mehr die besonderen Völker miteinander in Berührung traten, ihre Gegenstände immer weiter aus allen Nationen und Jahrhunderten hergenommen. Geschieht dies, so ist es nicht etwa als eine große Genialität anzusehen, daß sich der Dichter ganz in fremde Zeiten hineinlebt, sondern die geschichtliche Außenseite muß so in der Darstellung auf der Seite gehalten werden, daß sie zur unbedeutenden Nebensache für das Menschliche, Allgemeine wird. [...]

In dieser Aneignung nun findet alles dasjenige seinen Grund und seine Entschuldigung, was man in der Kunst Anachronismen zu nennen und den Künstlern gewöhnlich als einen großen Fehler anzurechnen pflegt. [...] Die wichtigere Art der Anachronismen besteht nicht in den Trachten und anderweitigen ähnlichen Äußerlichkeiten, sondern darin, daß in einem Kunstwerke die Personen in der Art sich aussprechen, Empfindungen und Vorstellungen äußern, Reflexionen anstellen, Handlungen begehen, welche sie ihrer Zeit und Bildungsstufe, ihrer Religion und Weltanschauung nach ohnmöglich haben und ausführen konnten. Auf diese Art des Anachronismus wendet man ganz gewöhnlich die Kategorie der Natürlichkeit an und meint, es sei unnatürlich, wenn die dargestellten Charaktere nicht so reden und handeln, als sie zu ihrer Zeit würden geredet und gehandelt haben. Die Forderung aber solcher Natürlichkeit, einseitig festgehalten, führt sogleich zu Schiefheiten. Denn der Künstler, wenn er das menschliche Gemüt mit seinen Affekten und in sich substantiellen Leidenschaften schildert, darf dies bei aller Bewahrung der Individualität dennoch nicht so schildern, wie sie im gewöhnlichen Leben alltäglich vorkommen, da er jedes Pathos nur in einer demselben schlechthin gemäßen Erscheinung

*ans Licht fördern soll. Dafür allein ist er Künstler, daß er das Wahrhafte kenne und in seiner wahren Form vor unsere Anschauung und Empfindung bringe. (I, S. 268 ff.)*

*Hiermit sind wir zu der wahren Aneignungsweise des Fremdartigen und Äußeren einer Zeit und zur wahren Objektivität des Kunstwerks durchgedrungen. Das Kunstwerk muß uns die höheren Interessen des Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, die wahren Tiefen des Gemüts aufschließen; und daß dieser Gehalt durch alle Äußerlichkeiten der Erscheinung durchblicke und mit seinem Grundton durch all das anderweitige Getreibe hindurchklinge, das ist die Hauptsache, um welche es sich wesentlich handelt. Die wahre Objektivität enthüllt uns also das Pathos, den substantiellen Gehalt einer Situation und die reiche, mächtige Individualität, in welcher die substantiellen Momente des Geistes lebendig sind und zur Realität und Äußerung gebracht werden. Für solchen Gehalt ist dann nur überhaupt eine anpassende, für sich selber verständliche Umgrenzung und bestimmte Wirklichkeit zu fordern. Ist solch ein Gehalt gefunden und im Prinzip des Ideals entfaltet, so ist ein Kunstwerk an und für sich objektiv, sei nun auch das äußerlich Einzelne historisch richtig oder nicht. Dann spricht auch das Kunstwerk an unsere wahre Subjektivität und wird zu unserem Eigentum. Denn mag dann auch der Stoff seiner näheren Gestalt nach aus längst entflohenen Zeiten genommen sein: die bleibende Grundlage ist das Menschliche des Geistes, welches das wahrhaft Bleibende und Mächtige überhaupt ist und seine Wirkung nicht verfehlen kann, da diese Objektivität auch den Gehalt und die Erfüllung unseres eigenen Inneren ausmacht. Das bloß historisch Äußere dagegen ist die vergängliche Seite, und mit dieser müssen wir uns bei fernliegenden Kunstwerken zu versöhnen suchen und selbst bei Kunstwerken der eigenen Zeit darüber wegzusehen wissen. (I, S. 273)*

*Den idealen Mittelpunkt nun und Hauptinhalt des religiösen Gebietes bildet [...] die in sich versöhnte, befriedigte Liebe, deren Gegenstand in der Malerei, da dieselbe auch den geistigen Gehalt in Form menschlicher, leiblicher Wirklichkeit darzustellen hat, kein bloßes geistiges Jenseits bleiben, sondern wirklich und gegenwärtig sein muß. Hiernach können wir die Heilige Familie und vornehmlich die Liebe der Madonna zum Kinde als den schlechthin gemäßen idealen Inhalt dieses Kreises bezeichnen. Diesseits und jenseits dieses Mittelpunktes aber breitet sich noch ein weiter, wenn auch in einer oder anderer Rücksicht weniger in sich selbst für die Malerei vollkommener Stoff aus. [...]*

*Der erste Gegenstand ist das Objekt der Liebe selbst in einfacher Allgemeinheit und ungetrübter Einheit mit sich: Gott selbst in seinem erscheinungslosen Wesen – Gottvater. Hier hat die Malerei jedoch, wenn sie Gott, den Vater, wie die religiöse christliche Vorstellung ihn zu fassen hat, darstellen will, große Schwierigkeiten zu überwinden. Der Vater der Götter und Menschen als besonderes Individuum ist in der Kunst in Zeus erschöpft. Was dagegen dem christlichen Gottvater sogleich abgeht, ist die menschliche Individualität, in welcher die Malerei das Geistige allein wiederzugeben imstande ist. [...]*

*Das wesentlichere Objekt der Liebe wird daher in den Darstellungen der Malerei Christus sein. Mit diesem Gegenstande nämlich tritt die Kunst zugleich ins Menschliche hinüber, das sich hier außer Christus noch zu einem weiteren Kreise ausbreitet, zur Darstellung der Maria, des Joseph, Johannes, der Jünger usf. sowie endlich des Volkes, das teils dem Heiland folgt, teils seine Kreuzigung verlangt und ihn in seinem Leiden verhöhnt. [...]*

*Als den vollkommensten Gegenstand aber habe ich bereits die in sich befriedigte Liebe angegeben, deren Objekt kein bloß geistiges Jenseits, sondern gegenwärtig ist, so daß wir die Liebe selbst in ihrem Gegenstande vor uns sehen. Die höchste, eigentümlichste Form dieser Liebe ist die Mutterliebe Marias zu Christus, die Liebe der einen Mutter, die den Heiland der Welt geboren und in ihren Armen trägt. Es ist diese der schönste Inhalt, zu dem sich die christliche Kunst überhaupt und vornehmlich die Malerei in ihrem religiösen Kreise emporgehoben hat. (II, S. 195 ff.)*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1985, 2 Bde.

## Kommentar

Der Ruhm des Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) ist insbesondere durch zweierlei gefestigt: Einerseits durch die dialektische Konzeption eines umfassenden spekulativen Systems des Geistes, mit der er die Denkströmung des deutschen Idealismus vollendete; andererseits aber durch sein Verdienst, im Feld der wissenschaftlichen Reflexion einen konsequent historischen Blick auf die Gegenstände entwickelt und die Gegenstände selbst als Manifestationen der Geistesgeschichte historisiert zu haben.

In den erstmals 1817 und 1819 in Heidelberg und dann in stark überarbeiteter Form zwischen 1820 und 1829 in Berlin abgehaltenen *Vorlesungen über die Ästhetik* wendet Hegel den neuen historischen Ansatz auf die Betrachtung der Kunst im allgemeinen an, was ihm zu dem Ruf verholfen hat, nach Winckelmann entscheidend zur Begründung der akademischen Kunstgeschichte beigetragen zu haben.<sup>1</sup> Drei Entwicklungsstadien der Kunst sind der hegelschen Ästhetik zufolge zu unterscheiden: Erstens die als eine Art Vorform der Kunst charakterisierte *symbolische Kunstform*; zweitens die *klassische Kunstform* als die Blüteform der Kunst; und drittens die *romantische Kunstform* als die Voll-, bzw. Nachblüte der Kunst. Unter diese drei Kategorien werden von Hegel die einzelnen Künste verteilt, wobei er die Architektur als die *symbolische Kunstform* schlechthin erläutert, die Skulptur als die der *klassischen Kunstform* entsprechende künstlerische Hervorbringung würdigt, und Malerei, Musik und Poesie der *romantischen Kunstform* zuschlägt, da diese erst hier auf dem Höhepunkt ihrer ästhetischen Möglichkeiten stünden. Als eine weitere Konsequenz der von Hegel propagierten historischen Sichtweise auf die Kunst muß betont werden, daß ihr zufolge *jedes* Kunstwerk als ein Zeugnis seiner Zeit zu betrachten sei,



als etwas, in dem sich der Geist einer Zeit repräsentiert. In diesem Sinne ist alle Kunst historische Kunst, alle Malerei Historienmalerei.

Da die drei Kunstformen und die ihnen zugerechneten Künste durchaus nicht als gleichrangig bewertet, sondern als Entwicklungsstufen der Kunst verstanden werden, was den Gedanken des Fortschritts der Kunst einschließt, wird die Frage aufgeworfen, woran im System Hegels der Fortschritt der Kunst gemessen wird. Seine Antwort lautet, daß der Fortschritt der Kunst daran zu beurteilen sei, wie weit es die jeweilige Kunstform erreicht, die *absolute Idee* zur Anschauung zu bringen, aus der die Kunst selbst hervorgegangen ist. Hegel insistiert auf diesem Gedanken, um deutlich zu machen, daß die Kunst nicht allein, getreu dem Prinzip des *l'art pour l'art*, ihren Ursprung und Zweck in sich selbst habe, sondern daß sie ebenso sehr dem Interesse des *absoluten Geistes* diene, sich in der Materie zu verwirklichen. Als das vorherrschende Prinzip in Hegels Nachdenken über die Kunst erweist sich so der Gedanke des *l'art pour l'esprit*, oder besser noch das *l'art pour Dieu*. Es ist dieser Grundgedanke, der die Kriterien der systematischen Einteilung der Künste und der Bewertung ihres Fortschritts liefert.

Daß Hegel die orientalische, bzw. symbolische Stufe der Kunst nur als eine Vorform der Kunst bezeichnen kann, liegt also daran, daß in ihren Werken die *absolute Idee*, weit entfernt davon, als *absolut* spürbar zu werden, noch nicht einmal eine konkrete Form gefunden hat. Das Materielle stigmatisiert hier noch allzu sehr das geistige Prinzip; von einer Idealität dieser Kunstform kann noch nicht die Rede sein. Das ändert sich auf der attischen, bzw. klassischen Stufe der Kunst, wo die *absolute Idee* zwar noch nicht als absolut, aber immerhin als in sich konkret in Erscheinung tritt. Materie und Geist finden hier ein harmonisches Gleichgewicht, was, so Hegel, als Fortschritt zu werten sei, auch wenn es dieser Kunstform noch immer an Idealität mangle, da sie allzu sehr dem Menschlichen verhaftet bleibe. Die höchste Stufe wird von der romantischen Kunstform bezeichnet, da in ihr die *absolute Idee* nicht nur in sich konkret, sondern auch als das Absolute gegeben ist, wenn sie christlich-religiöse Motive angemessen zur Darstellung bringt. Diese Angemessenheit wird, nach Hegel, dann erreicht, wenn in Kunstwerken das Geistige über das Materielle triumphiert.

Was für die romantische Kunstform im allgemeinen gilt, das gilt auch in Bezug auf die Malerei, in der sich der Geist von der Materie zu emanzipieren habe. Dementsprechend sieht Hegel die Aufgabe der Malerei darin, einen geistigen Gehalt zu präsentieren und nicht bloß die äußerlich korrekte Abbildung naturgegebener Tatsachen. Der Künstler habe keine objektiven Abbilder anzustreben, sondern sich vielmehr um Stimmungsbilder zu bemühen, in denen seine subjektiven Geistes- und Gemütszustände einen möglichst intensiven Niederschlag finden. Die geistige Idealität der einzelnen Gattungen der Malerei aber variiert je nach dem spezifischen Inhalt der einzelnen Gattung. So geschieht die Versöhnung des Subjekts mit sich selbst in den Sujets der religiösen Malerei auf einem besonders hohen geistigen Niveau. Sie ist die Vergegenwärtigung des absolut Geistigen, die Vergegenwärtigung Gottes. Hegel nennt diese Versöhnung die einzig »substantielle«. In

den Inhalten der profanen Historienmalerei, des Porträts, des Genres und des Stillebens hingegen kann das geistige Niveau der Versöhnung nur weit niedriger sein, weil sie im Menschlichen befangen bleibt, das zwar keineswegs als geistlos, aber doch als zu irdisch gilt, um mit der absoluten Geistigkeit Gottes ernsthaft in Konkurrenz treten zu können. Die in den Inhalten der Landschaftsmalerei zutage tretende Versöhnung aber muß als höchst defizitär angesehen werden, weil hier das geistige Niveau von einer derart irdischen Natürlichkeit ist, daß Hegel die Auffindung einer Spur des Geistigen einzig durch die schöpferische Subjektivität des Künstlers gewährleistet sieht.

Daß den einzelnen Gattungsinhalten eine Rangfolge geistiger Niveaus zugeordnet wird, hat auch im System Hegels eine Gattungshierarchie zur Folge. Diese unterscheidet sich, abgesehen von zwei Punkten, nicht wesentlich von der im 19. Jahrhundert vorherrschenden Gattungshierarchie. Zum einen räumt Hegel der religiösen Malerei eine absolute Überlegenheit über alle übrigen Gattungen ein, auch gegenüber dem profanen Historienbild, dem Hegels Vorgänger und Zeitgenossen eine dem religiösen Bild vergleichbare Bedeutung zugestanden hatten; zum anderen nimmt Hegel einen Wechsel am untersten Rang der Hierarchie vor, den nun das Landschaftsbild einnimmt, da das Sujet des im kulturellen Bereich des Menschen angesiedelte Stilleben den bloß natürlichen Inhalt des Landschaftsgemäldes an geistiger Präsenz übertreffe.

Auch wenn er die Gattungsinhalte ihrer Idealität gemäß hierarchisch staffelt, so spricht Hegel doch allen Sujets ihre Darstellungswürdigkeit zu. Auch das Kleine und Gewöhnliche, das dem Dasein des menschlichen Subjekts angehört, ist wert dargestellt zu werden, da auch hierin der Zeitgeist zum Ausdruck komme. Ausgeschlossen aus der Malerei sind für Hegel nur diejenigen Darstellungen, die das Schmerzhafte und Zerrissene im Sein und Werden thematisieren und seiner Harmonievorstellung zuwiderlaufen, nach der aller Zwist und alles Negative notwendig zu einem guten Ende, zu einem neuen und höheren Positiven geführt werden, und die nichts weniger enthält als die Aussicht des Geistes, eines Tages seine Zersplitterung endgültig zu überwinden und mit sich selbst eins zu werden.

N. L.

## Anmerkung

- <sup>1</sup> Zur Ästhetik Hegels vgl. Eckhard Heftrich: *Hegel und Jacob Burckhardt. Zur Krisis des geschichtlichen Bewußtseins*, Frankfurt/M. 1967; vgl. auch Annemarie Gethmann-Siefert: *Kunst und Philosophie. Zur Kritik der Hegelschen Ästhetik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 28/1983, S. 62–85; *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik* (hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler), Bonn 1986 (Hegel-Studien, Beiheft 27); Dieter Jähnig: *Der Zusammenhang zwischen dem Ende der Kunst und dem Beginn der Kunstwissenschaft bei Hegel*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34/1989, S. 82–89; Beat Wyss: *Der letzte Homer. Zum philosophischen Ursprung der Kunstgeschichte im Deutschen Idealismus*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 231–235.



**Jules Michelet**

***Histoire de France (1833–1867)***

*Où fut l'âme de l'Italie au seizième siècle? Dans la placide facilité du charmant Raphaël? dans la sublime ataraxie du grand Léonard de Vinci, le centralisateur des arts, le prophète des sciences? [...]*

*Il y a eu un homme, en ce temps; un cœur, un vrai héros.*

*Avez-vous vu dans le Jugement dernier, vers le milieu de cette toile immense, celui que se disputent les démons et les anges? Avez-vous vu dans cette figure et d'autres ces yeux qui nagent et s'efforcent de regarder en haut, l'anxiété mortelle de l'âme, où luttent deux infinis contraires? ... Images vraies du seizième siècle entre les croyances anciennes et les nouvelles, images de l'Italie entre les nations, images de l'homme d'alors et de Michel-Ange lui-même. Ce tableau, œuvre savante et calculée de sa vieillesse, mais si longuement préparé, montre ainsi des parties naïves, jeunes, spontanées, arrachées du cœur même, et sa révélation profonde. [...]*

*Sa gloire et sa couronne unique (rien de tel avant, rien après), c'est d'avoir mis dans l'art la chose éminemment nouvelle, la soif et l'aspiration du Droit.*

*Ah! qu'il mérite d'être appelé le défenseur de l'Italie, non pas pour avoir fortifié les murs de Florence à son dernier jour, mais pour avoir, dans les jours infinis qui suivent et suivront, montré dans l'âme italienne, suppliciée comme une âme sans droit, la triomphante idée du Droit que le monde ne voyait pas encore. (VII, S. 208 f.)*

*Il faut bien se garder d'aller dans la chapelle [Sixtina], comme on fait, aux solennités de la semaine sainte et avec la foule. Il faut y aller seul, s'y glisser, comme le pape osait le faire parfois (mais Michel-Ange l'effraya en jetant une planche). Il faut affronter seul ce tête-à-tête. Rassurez-vous: cette peinture, éteinte et obscurcie par la fumée de l'encens et des cierges, n'a plus le même trait de terreur; elle a perdu de ses épouvantements, gagné en harmonie, en douceur; elle participe de la longue patience et de l'équanimité du temps. Elle apparaît noircie du fond des âges, mais d'autant plus victorieuse, non surpassée, non démentie.*

*Il y a trouble d'abord pour les spectateurs et difficulté de s'orienter. On ne sait, voyant de tous côtés ces visages terribles, lequel écouter le premier, ni dans qui on trouvera un favorable initiateur. Ces gigantesques personnages sont si violemment occupés, qu'on n'oserait s'adresser à eux. [...]*

*Grand souffle et grand esprit! Quel air libre circule ici, hors de toute limite de nations, de temps, de religions! Tout l'Ancien Testament y est, mais contenu. Et ceci le déborde. Du christianisme nul signe. Le salut viendra-t-il? Rien n'en parle, mais tout parle du jugement. Ces anges même sont-ils des anges? Je n'en sais rien. Ils n'ont pas d'ailes. Etres à part, enfants de Michel-Ange, qui n'eurent jamais, n'auront jamais de frères, ils tiennent de leur père, d'Hercule et de Titan. [...]*

*»Eh! quoi donc? Michel-Ange avait-il brisé avec le christianisme?« Non, mais visiblement il ne s'en est plus souvenu.*

*Cette douce parole de paternité, de salut, redite et ajournée toujours parmi l'enfer du Moyen Âge, a contracté les cœurs. La dérision semble trop forte. La Grâce qui ne fut que vengeance, verge et flagellation, a apparu si rude, que désormais le monde n'attend plus rien que la Justice.*

*Justice et jugement, la grande attente d'un terrible avenir, c'est ce que emplit la chapelle Sixtine. Un frémissement de terreur y fait trembler les murs, les voûtes, et, pour se rassurer, on ne sait où poser les yeux. [...]*

*Selon nous, le point de départ se trouve dans la belle femme endormie qui est au-dessous d'Ezéchiel: elle est visiblement enceinte. C'est le mot de Dieu au prophète: »Tu engendreras un enfant.« Vérité littérale. La parole prophétique est en effet une réalité et un être; la prédiction fait la chose à la longue; la persistante incubation des siècles, de la pensée des pères et du rêve des mères nourrissant le germe de vie, accomplit l'être désiré. Il naît, pourquoi? Il fut prédit ... La parole est la raison d'être. Ce qui Dieu dit d'un mot: »Va, engendre un enfant.«*

*Mais quel fils? quelle parole? Un enfant de justice et la justice même. (VII, S. 213 f.)*

*Un génie pénétrant, le sorcier hollandais Rembrandt, qui sut tout deviner, dans son tableau lugubre, daté de la grande joie du traité de Westphalie (1648), a parlé mieux ici que tous les politiques, tous les historiens (Le Christ à Emmaüs, que nous avons au Louvre). – On oublie la peinture. On entend un soupir. Soupir profond, et tiré de si loin! Les pleurs de dix millions de veuves y sont entrés, et cette mélodie funèbre flotte et pleure dans l'œil du pauvre homme, qui rompt le pain du peuple. – Il est bien entendu que la tradition du Moyen Âge est finie et oubliée, déjà à cent lieues de ce tableau. Une autre chose déjà est à la place, un océan dans la petite toile. Et quoi? ... L'âme moderne. – La merveille, dans cette œuvre profonde, d'attendrissement et de pitié, c'est qu'il n'y a rien pour l'espérance. »Seigneur, dit-il, multipliez ce pain! ... Ils sont si affamés!« Mais il ne l'attend guère, et tout indique ici que la faim durera. – Ce misérable poisson sec qu'apporte le fiévreux hôtelier n'y fera pas grand'chose. C'est la maison du jeûne et la table de la famine. Dessous, rit, grince et gronde un affreux dogue, le Diable, si l'on veut, une bête robuste, aussi forte, aussi grasse que ces pauvres gens-là sont maigres. Il a sujet de rire, car le monde lui appartient. (IX, S. 457)*

Jules Michelet: *Histoire de France*, Paris 1974–1982, 6 Bde. (Œuvres complètes, Bd. IV–IX)

## Jules Michelet

### *Die Geschichte Frankreichs (1833–1867)*

*Wo lag die Seele Italiens im sechzehnten Jahrhundert? In der sanften Unbeschwertheit des lebenswürdigen Raffael? Im erhabenen Gleichmut des großen Leonardo da Vinci, des Vereinigers der Künste, des Propheten der Wissenschaften? [...]*

*Es gab zu dieser Zeit einen Mann, einen Mutigen, einen wahren Helden.*

*Haben Sie im Jüngsten Gericht, etwa in der Mitte dieses ungeheuren Bildes, denjenigen gesehen, der mit den Teufeln und den Engeln disputiert? Haben sie in den verschleierte[n] und angestrengt nach oben blickenden Augen dieser und anderer Figuren die Sterbensangst der Seele gesehen, in der zwei gegensätzliche Unendlichkeiten miteinander kämpfen? ... Wahre Gleichnisse eines sechzehnten Jahrhunderts zwischen altem und neuem Glauben sind es, Gleichnisse eines Italien zwischen den Nationen, Gleichnisse des damaligen Menschen und Michelangelos selbst. Dieses Bild, das gelehrte und überlegte Werk seines Alters, das gleichwohl seit so langer Zeit heranreifte, es zeigt unbefangene, jugendfrische, unmittelbare Partien, die dem Herzen selbst entrissen sind und seine tiefgründige Offenbarung darbieten. [...]*

*Es ist sein Ruhm und sein einzigartiger Rang (nichts dieser Art gab es vor ihm, nichts danach), in die Kunst diese außerordentliche Neuheit eingeführt zu haben, den Durst und die Sehnsucht nach Recht.*

*Ach, er verdiente es, der Verteidiger Italiens genannt zu werden; nicht etwa weil er die Mauern von Florenz in seinen letzten Tagen befestigt hätte, nein, weil er in den unendlichen Tagen, die folgten und folgen werden, in der italienischen Seele, der gequälten, rechtlosen Seele, die triumphierende Idee des Rechts gezeigt hat, wie sie die Welt bis dahin noch nicht gesehen hatte!*

*Man muß sich davor hüten, in die Sixtinische Kapelle zu den Feierlichkeiten der Karwoche zu gehen, wie alle Welt es tut. Man muß allein dorthin gehen, sich unmerkelt hineinstehlen, wie es der Papst seiner Zeit gewagt hatte (aber von Michelangelo verjagt wurde, der ein Brett nach ihm warf). Man muß dieser Begegnung allein die Stirn bieten. Fassen Sie sich: Denn diese Malerei, getrübt und verdunkelt durch den Qualm von Weihrauch und Kerzen, besitzt nicht mehr die Schreckenszüge von einst; sie hat das Entsetzliche verloren und an Harmonie, an Süße gewonnen; sie hat an der Geduld und am Gleichmut der Zeiten teilgehabt. Nun erscheint sie verfinstert durch den Lauf der Zeiten, und ist doch nur um so siegreicher; ist unübertroffen und unwiderlegt. Zunächst ist der Betrachter verwirrt und hat Schwierigkeiten sich zurechtzufinden. Angesichts all dieser schrecklichen Gesichter um einen herum weiß man nicht, wem man seine Aufmerksamkeit zuerst schenken soll, wer einen günstigen Anfang verspricht. Diese riesenhaften Figuren sind so gewaltsam in Besitz genommen, daß man sich scheut, sich an sie zu wenden. [...]*

*Hier herrscht großer Atem, großer Geist! Welch freie Luft weht hier, über die Schranken der Nationen, der Zeiten und Religionen hinweg! Hier ist das ganze Alte Testament. Aber es ist gebändigt, und die Darstellung läßt es hinter sich zurück. Von Christentum keine Spur! Wird die ewige Seligkeit kommen? Davon ist hier nichts zu vernehmen, aber überall vernimmt man das Gericht. Und selbst diese Engel, sind es überhaupt Engel? Ich weiß es nicht. Sie haben keine Flügel. Eigentümliche Wesen, Kinder des Michelangelo, die niemals Brüder hatten, und niemals haben werden; sie sind nach ihrem Vater geraten, nach Herkules und dem Titanen. [...]*

*»Aber was nun? Hat Michelangelo mit dem Christentum gebrochen?« Nein, aber er hat dessen ganz offensichtlich nicht mehr gedacht.*

*Das süße Versprechen der Väterlichkeit, des Seelenheils, das in der Hölle des Mittelalters ständig erneuert und aufgeschoben ward, hat die Herzen zusammengeschnürt. Zu gewaltig erschien der Hohn. Die Gnade, die nur Rache, Rute und Geißelung verheißt, trat so unerbittlich in Erscheinung, daß die Welt von nun an nur mehr auf Gerechtigkeit wartete. Gerechtigkeit und Gericht, die große Erwartung einer schrecklichen Zukunft, das ist es, was die Sixtinische Kapelle erfüllt. Ein Schreckensschauer läßt Wände und Gewölbe erzittern, und man weiß nicht, wohin man blicken soll, um sich zu beruhigen. [...]*

*Unserer Meinung nach befindet sich der Ausgangspunkt im Bild der schönen Frau, die unterhalb Hesekiels eingeschlafen ist. Ganz offensichtlich ist sie schwanger. Gemäß den Worten Gottes an den Propheten: »Du wirst ein Kind zeugen.« Buchstäbliche Wahrheit. Das prophetische Wort wird Wirklichkeit und Dasein; die Weissagung verwirklicht sich mit der Zeit; das fortdauernde Ausbrüten der Jahrhunderte, das Denken der Väter und die Träume der Mütter ernähren den Lebenskeim und vollenden das ersehnte Wesen. Es wird geboren, aber warum? Es ist geweissagt worden ... Das Wort ist der Grund seines Daseins. Das Wort Gottes, das da lautete: »Gehe hin und zeuge ein Kind.« Aber welchen Sohn? Welches Wort? Es ist ein Kind der Gerechtigkeit und ist die Gerechtigkeit selbst.*

*Ein durch und durch schöpferischer Geist, der holländische Zauberer Rembrandt, der alles vorherzusagen wußte, hat in einem schauerlichen Bild, das zur Zeit der großen Freude des Westfälischen Friedens (1648) datiert ist, besser gesprochen als jeder Politiker, als jeder Historiker (Christus in Emmaus, wir besitzen das Bild im Louvre). – Man lasse die Malerei beiseite. Man höre den Seufzer. Den tiefen, von so weit her hervorgestoßenen Seufzer! Das Weinen von zehn Millionen Witwen ist eingegangen in dies Bild, und dieser Trauergesang verschleiert den Blick des armen Mannes, der das Brot des Volkes bricht. – Selbstverständlich ist die Überlieferung des Mittelalters in diesem Bild vorbei und vergessen, das sieht man schon von zehn Meilen entfernt. Eine andere Sache ist bereits an ihre Stelle getreten, ein Ozean auf dieser kleinen Leinwand. Und das ist? ... Die moderne Seele. – Das Wunder in die-*

sem tiefgründigen Werk voller Mitgefühl und Erbarmen ist, daß es hierin keinerlei Hoffnung gibt. »Herr«, spricht er, »vermehre dieses Brot! ... Sie sind so hungrig!« Und doch glaubt er so wenig daran, und alles deutet darauf hin, daß der Hunger andauern wird. – Der elende trockene Fisch, den der fieberkranke Gastwirt herbeigebracht hat, wird auch nicht groß etwas ausrichten können. Dies ist das Haus des Fastens und der Tisch des Hungerns. Darunter grinst eine abscheuliche Dogge, fletscht die Zähne und knurrt; das ist der Teufel, ein kräftiges Tier, das so stark und so fett ist wie die armen Leute hier mager sind. Er hat gut lachen, denn die Welt gehört ihm.

[Übersetzung von Uwe Fleckner]

## Kommentar

Jules Michelet (1798–1874) ist einer der bekanntesten französischen Historiker des 19. Jahrhunderts. Sein Hauptwerk ist die *Histoire de France*, die von 1833 an in zwanzig Bänden erschien und in der die Geschichte der Französischen Revolution das Kernstück bildet. Das Werk wurde in den letzten Lebensjahren Michelets um eine dreibändige *Histoire du XIXe siècle* ergänzt. Ebenso ungewöhnlich wie sein – nach heutigen Vorstellungen – nicht streng wissenschaftlicher, sondern subjektiver und poetisch-pathetischer Stil ist die Art und Weise, wie Michelet das Kunstwerk als Quelle der Geschichtsschreibung nutzt.<sup>1</sup>

Michelet ist davon überzeugt, sich durch Werke der Historienmalerei, die er zur Unterstützung seiner Thesen heranzieht, dem geistigen Zustand einer Epoche oder eines Volkes besser nähern zu können als durch sonstige historische Quellen. In der Renaissance ist Michelangelo derjenige Künstler, mit dem sich Michelet am ausführlichsten beschäftigt hat.<sup>2</sup> Michelangelos Werk sieht der Historiker am deutlichsten in der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle repräsentiert und dort besonders in der Darstellung des *Jüngsten Gerichts*, der höchsten Form der Verbindung von Glaube, Göttlichkeit und Recht (Abb. 14). Nach der anfänglichen Begeisterung für das Christentum, gipfelnd in seiner euphorischen Beschreibung gothischer Kathedralen, wendet sich Michelet seit 1843 endgültig von der Kirche ab. Seither dient ihm das menschliche Recht in seiner Bedeutung für Humanität und Freiheit geradezu als Gottes- und Religionsersatz. Insofern erscheint es nur folgerichtig, wenn Michelet das *Jüngste Gericht* unter diesem besonderen Aspekt betrachtet und deutet. Er betrachtet das Fresko weniger als eine rein religiöse Darstellung sondern vielmehr als Verbildlichung der Verzweiflung Michelangelos über die bestehenden harten Zeiten und als Ankündigung einer neuen, einer besseren Welt humanitärer Gerechtigkeit: »Sa gloire et sa couronne unique (rien de tel avant, rien après), c'est d'avoir mis dans l'art la chose éminemment nouvelle, la soif et l'aspiration du Droit.«<sup>3</sup>

Michelet erkennt jedoch noch eine andere zentrale Thematik in Michelangelos Werk – den Tod. Hier ist auch der einzige Kritikpunkt Michelets am Werk des Künstlers zu erken-





Abb. 14  
 Michelangelo: *Jüngstes Gericht*, 1536–1541 (Vatikan, Sixtinische Kapelle)

nen. Der Autor läßt sich zwar seitenlang von der Darstellung des *Jüngsten Gerichts* mitreißen und erschrecken und vermittelt dies dem Leser in einer von Gefühlen durchtränkten Sprache, aber gerade diese Verbildlichung des Schreckens wirft er Michelangelo vor. Obwohl die Prämisse erfüllt ist, das Dargestellte müsse nacherlebt werden können, sei in diesem Fall doch der Stil Raffaels zu bevorzugen. Michelangelo habe sein Schamgefühl als Künstler und seinen Respekt vor der Schönheit verloren. Diesen Respekt aber solle die



Abb. 15  
Rembrandt: *Christus Emmaus*, 1648 (Paris, Musée du Louvre)

Kunst immer besitzen, auch dann, wenn sie »monstres« darstelle, denn nur so sei Gott selbst in diesen Geschöpfen noch zu erkennen.<sup>4</sup> Es scheint also, als ob es für Michelet – wenn auch unausgesprochen – doch gewisse ästhetische Grundregeln jenseits der bloßen Vermittlung der Botschaft im Bild gibt.

Auch Rembrandts Gemälde *Christus in Emmaus* sagt für den Historiker mehr über den Zustand Europas nach dem Dreißigjährigen Krieg aus als sonstige historische Quellen

(Abb. 15). Nach Michelet ist die Aussage Rembrandts in diesem Bild, dessen biblisches Thema für Michelet nur vordergründiger Anlaß ist, daß Hunger und Trauer auch nach dem Westfälischen Frieden noch anhalten werden. Die Betrachtung dieses Gemäldes kann – wie die Beschäftigung des Autors mit Michelangelo – als exemplarisch für die Interpretationsansätze Michelets zur Historienmalerei angesehen werden, etwa für seine Wertung des *Genter Altars*, der *Schule von Athen* Raffaels oder der *Melencolia I* Albrecht Dürers.

Erst bei Michelets Behandlung der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, also der eigenen Gegenwart, kann man davon sprechen, daß der Historiker eine eigene Theorie der Historienmalerei entwickelt. Jedoch ist auch hier der Vorwurf einiger Zeitgenossen, Michelet habe die Malerei zur Unterstützung seiner historischen Thesen »ausgenutzt«, nicht ganz von der Hand zu weisen. Historienmalerei soll nach Michelet der Erziehung des Volkes zu demokratisch-freiheitlichen Individuen dienen. Diese Erziehung aber kann nur dann stattfinden, wenn historisches Geschehen durch die Historienmalerei lebendig wieder auferstehen, eine vergangene Epoche in ihrem geistigen Zustand fühlbar nachvollzogen werden kann. Diese Ziele können auch in Michelets eigenem historiographischen Werk nachgewiesen werden. Sie zu erreichen spielt es dabei eine untergeordnete Rolle, welches Thema in der Malerei vordergründig gewählt worden ist: Es kann sich um ein biblisches Thema oder sogar um ein Landschaftsgemälde handeln.<sup>5</sup>

Zwei Grundregeln lassen sich für ein in diesem Sinne gelungenes Historienbild aus den Schriften Michelets ableiten:

1. Spezifizierung statt Generalisierung. Das Gemälde soll erkennbare Individuen vor realem Hintergrund abbilden. Mit den Personen des Bildes muß die Möglichkeit zur Identifikation bestehen; sie dürfen somit nicht, wie es bei Jacques-Louis David der Fall sei, zu unnahbaren Helden idealisiert werden.<sup>6</sup> Der Anlaß des Bildes soll in seinem konkreten historischen Kontext nachzuvollziehen sein und nicht zu einem »ewigen« Thema erhoben werden: »Qu'est-ce que la généralisation, sinon tyrannie, et faiblesse dans la tyrannie? Et la spécification, n'est-ce pas juste hommage à la libre vie individuelle?«<sup>7</sup>

2. Nationalität der Bildsprache. Nationale Themen, die im 19. Jahrhundert für Michelet die wichtigste Rolle spielen, sollen mit nationalen Darstellungsmitteln zum Ausdruck gebracht werden. Die Imitation des Vergangenen oder Fremden trägt für den Historiker nicht zur Vermittlung von nationalen Themen bei. Auch hier nennt Michelet als negatives Beispiel David, dem er die Antikisierung der Bildsprache vorwirft. Gegenbeispiel Michelets ist Théodore Géricault, dessen Werke der Autor ausführlicher behandelt hat. In den Gemälden Géricaults sieht Michelet die Geschehnisse der jüngsten französischen Geschichte verarbeitet, so im *Floß der Medusa* die »naufrage de la France«.<sup>8</sup>

Insgesamt muß gesagt werden, daß bei Michelet von einer geschlossenen, zumal von ästhetischen Kriterien getragenen Theorie der Historienmalerei kaum die Rede sein kann, vielmehr scheinen die Kunstwerke dieser Gattung hauptsächlich dazu benutzt worden zu sein, die eigenen Vorstellungen historischer Epochen und Geschehnisse zu untermauern,



das eigene Werk zu erläutern. Seine Beschreibungen ausgewählter Historiengemälde geben dennoch ein relativ geschlossenes Interpretationsbild dieser Gattung zu erkennen. Sie ist nicht nur wertvolles Hilfsmittel der Geschichtsschreibung, sie kann diese ersetzen, ja sogar übertreffen. Niemand kann Michelet zufolge den Charakter einer ganzen Epoche, den Seelenzustand eines ganzen Volkes so verdichtet und zugleich so aussagekräftig darstellen wie der Künstler.

A.-K. S.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Jean Pommier: *Michelet et les arts plastiques*, Paris 1955; zu Michelet vgl. auch Gabriel Monod: *La vie et pensée de Michelet (1798–1852)*, Paris 1975; Roland Barthes: *Michelet*, Frankfurt/M. 1984.
- <sup>2</sup> Zum Renaissance-Begriff bei Michelet vgl. auch Lucien Febvre: *Wie Jules Michelet die Renaissance erfand*, in: ders.: *Das Gewissen des Historikers* (hrsg. v. Ulrich Raulff), Frankfurt/M. 1990, S. 211–221.
- <sup>3</sup> Michelet 1974–1982, Bd. VII, S. 209.
- <sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 216 f.
- <sup>5</sup> Vgl. dazu Michelets Nekrolog des von ihm geschätzten Landschaftsmaler Paul Huet (1803–1869), in: Jules Michelet: *Œuvres complètes*, Paris 1971–1987, 21 Bde., Bd. 20, S. 754 f.
- <sup>6</sup> Vgl. ebd., Bd. 20, S. 59; vgl. auch Pierre Malandain: *Michelet et Napoléon. A travers les peintres de l'Empire*, in: *Europe* 47/1969, S. 252–262, S. 255.
- <sup>7</sup> Zit. nach Pierre Malandain: *Michelet et Géricault. L'histoire d'un mythe – Un mythe dans l'histoire*, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 69/1969, S. 979–992, S. 989.
- <sup>8</sup> Ebd., S. 990.

## **Franz Kugler**

### ***Ueber geschichtliche Compositionen (1837)***

*Die künstlerische Behandlung geschichtlicher Stoffe hat bedeutende Schwierigkeiten, zumal wenn durch eine Reihenfolge von Bildern die Hauptmomente im Leben eines Staates oder Volkes vorgeführt werden sollen. Diejenigen Begebenheiten, an welche in den Jahrbüchern der Geschichte die Charakteristik der einzelnen Epochen vorzugsweise angeknüpft wird und welche sich bisher zumeist einer künstlerischen Darstellung erfreuten, sind nur zu häufig von einer Beschaffenheit, dass sie ungleich mehr eine äusserliche Repräsentation (einen zumeist symbolischen Akt) enthalten, als sie den inneren, lebendigen und wirkenden Geist der geschichtlichen Epochen, aus denen sie hervorgegangen, zu vergegenwärtigen dienen. [...] Für künstlerische Behandlung der Geschichte sind ebenso, wie für die poetische Behandlung derselben, die ethischen Momente ins Auge zu fassen, diejenigen, in welchen das einzelne Individuum mit seiner hervorragenden Geisteskraft in die Interessen der Zeit hineingreift, um dieselben zu grossen Zwecken umzugestalten oder um im tragischen Kampfe gegen sie unterzugehen; in solchen Momenten wird sich überall ein für die Gesetze der bildlichen Darstellung geeigneter Punkt auffinden - oder, wenn die geschriebene Geschichte (wie freilich häufig) nur allgemeinere Umrisse vorlegt, aus letzteren, kraft der künstlerischen Divination, erfinden lassen. [...] Eine zweite, nicht minder bedeutende Schwierigkeit ist die: bei geschichtlichen Darstellungen die höhere Würde der Kunst festzuhalten, sie nicht ins Genremässige herabsinken zu lassen, in ihr vielmehr stets, im Ganzen wie im Einzelnen des Bildes, diejenige Gemessenheit und innerliche Gesetzmässigkeit zu bewahren, welche man insgemein mit dem Worte »Styl« zu bezeichnen pflegt, – mit einer würdigen stylistischen Behandlung zugleich die geschichtliche Wahrheit und Treue, vornehmlich in Rücksicht auf das Kostüm und Alles, was hiezu gehört, genügend zu verbinden. (S. 234 f.)*

Franz Kugler: *Ueber geschichtliche Compositionen*, in: ders.: *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 1853–1854, 3 Bde., Bd. III, S. 234–241.

## **Franz Kugler**

### ***Vorlesung über das historische Museum zu Versailles (1846)***

*Horace Vernet, bis dahin nur als ausgezeichnete, geistvoller Virtuos in seiner Kunst bekannt, malt die neusten kriegerischen Thaten der Franzosen, namentlich die Ereignisse ihres algerischen Krieges, und das Fach der historischen Malerei, in der ganzen Eigenthümlichkeit und in der ganzen Grösse seiner Bedeutung, ist gewonnen. In diesen Bildern ist nichts mehr von dem Bülletin- oder Memoiren-Charakter, nichts mehr von einer leeren tableauartigen Andeutung, von inhaltloser Repräsentation.*



tion, von theatralischem Pomp, von anekdotischer Spielerei. Mächtig und ergreifend entwickelt sich die That über das grosse figurenreiche Bild hin, Alles durchweg mit einer Fülle, Lebendigkeit und Wärme vorgetragen, dass man es mit Händen greifen könnte, Alles in frischer Naivetät, wohlgeordnet, so dass das Bild ganz aus sich spricht, und dabei zugleich – soweit es wenigstens die historische Aufgabe verstatte – in jener Haltung und Gemessenheit, welche durch die Anforderung des höheren Kunststyles bedingt ist. Das Bild z. B., welches den Aufbruch zum Sturm auf Constantine in früher Morgenstunde darstellt, hat in seiner Gesamtwirkung eine so gehalten ernste, fast möcht' ich sagen: tragische Stimmung, dass man aufs lebendigste die ganze Bedeutung des Momentes, auf den ein entscheidender Kampf folgen wird, fühlt. (S. 483)

Es [das Museum von Versailles] führt den Namen eines historischen Museums, und insofern allerdings mit Recht, als es historische Darstellungen enthält. Eine künstlerische Belebung und Vergegenwärtigung der Geschichte Frankreichs, wie man nach der ganzen Anlage des Museums schliessen möchte, ist in diesen Darstellungen aber nicht gegeben, – es sind nur Bruchstücke einer solchen, nicht der etwa zufälligen Unvollständigkeit halber, sondern dem Princip nach. Die Inschrift, die mit grossen goldnen Buchstaben den Eingang des Schlosses schmückt, spricht dies Princip unumwunden aus; sie lautet: »A toutes les gloires de la France.« [...]

Ein deutsches historisches Museum würde von vornherein unter einem wesentlich andern Gesichtspunkte gegründet werden müssen. Bei uns würde, dem deutschen Nationalcharakter entsprechend, von vornherein auf die moralisch veredelnde Bedeutung der Geschichte, auf Darstellungen, die den inneren Kern des geschichtlichen Lebens enthielten, die das poetische Element des Volkslebens zum Bewusstsein brächten, ausgegangen werden. Wir würden dem Werk eine andre Inschrift setzen müssen. Auch künstlerisch würde mit andern Grundsätzen an die Behandlung des Einzelnen gegangen werden; in der deutschen Kunst herrscht, im Gegensatz gegen das genremässige Element, gegen die Richtung auf das einzeln Zufällige, wovon die neueren französischen Künstler ausgegangen sind, mehr grosser Styl, mehr die Richtung auf das Allgemeingültige vor. [...] Und dass es unsrer Kunst daneben nicht an Lebenswärme, an sinn- und gemüthvollem Eingehen auf das Einzelne gebricht, wer möchte dies läugnen? Lessing's Huss auf dem Concil zu Costnitz enthält in den Köpfen der dargestellten Personen eine Reihe historischer Charaktere, in denen wird die Kunst einer ebenso durchdachten wie beredten Physiognomik bewundern. Haben wir aber, was die Anforderungen der eigentlich geschichtlichen Malerei betrifft, allerdings noch keinen Horace Vernet, so hat sich ja eben auch dieser Meister zu dem was er ist, erst durch die Aufgaben emporgebildet. (S. 486 f.)

Franz Kugler: Vorlesung über das historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei, in: ders.: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1853–1854, 3 Bde., Bd. III, S.476–487.

## Kommentar

Franz Kugler (1808–1858) hat mehrere Handbücher zur Kunstgeschichte verfaßt.<sup>1</sup> Neben diesen Übersichtswerken schrieb er als Gründer und Redakteur verschiedener Kunstzeitschriften wie *Museum* oder *Kunstblatt* Kritiken zur zeitgenössischen Kunst, die für die Theorie der Historienmalerei im 19. Jahrhundert von Bedeutung sind.

In seinem Artikel *Ueber geschichtliche Compositionen* formuliert Kugler im Jahre 1837 seine Anforderungen an die Historienmalerei, die sich noch eng am akademischen Kanon orientieren.<sup>2</sup> Schon seine Behauptung, daß geschichtliche Ereignisse besonders problematisch zu verbildlichen seien, zeigt die Hochachtung des Autors für diese Gattung und für die notwendigen künstlerischen Fähigkeiten der Geschichtsmaler.

Kugler knüpft seine erste Bedingung für ein gelungenes Historienbild an die Wahl des Stoffes. Nur die »ethischen« Augenblicke oder »Hauptmomente« sind für eine historische Darstellung geeignet. Sie soll ein Individuum zeigen, wie es in einen historischen Ablauf eingreift und ihn entscheidend verändert. Seine Auffassung der Geschichte ist demnach eng an die Aktionsmöglichkeit des Einzelnen, des Helden, gebunden, der den charakteristischen Geist einer Epoche repräsentiert. Kuglers Auffassung vom Künstler ist mit der Vorstellung eines tatkräftigen Helden durchaus vergleichbar: Es ist die Einzelpersönlichkeit – der Held, das Künstlergenie – die die Geschichte macht, bzw. malt. Der Künstler sei nämlich in der Lage, so Kugler, prägnante Momente des Geschehens dank seines Talentes auch dann im Historienbild zu gestalten, wenn die literarische oder historiographische Vorgabe seinem Entwurf keine ausreichende Quelle bietet.

Kugler verlangt von einem Historienmaler, den entscheidenden Augenblick eines historischen Ereignisses sowohl im Ganzen als auch im Einzelnen angemessen darzustellen. Neben der Wahl des Sujets trägt der Stil dazu bei, daß das Historienbild die erste Stelle der Gattungshierarchie besetzt und als *exemplum virtutis* dient. Der Autor faßt traditionell akademische Begriffe wie Maß, Angemessenheit oder Dekorum unter der Bezeichnung Stil zusammen. Mit der Hervorhebung des Themas, der stilistischen Ausführung sowie der geschichtlichen Treue eines Historienbildes befürwortet Kugler die hierarchische Staffelung der Gattung.

In seiner *Vorlesung über das historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei* bezeugt Kugler etwa zehn Jahre später seine inzwischen gewandelten, klassizistisch geprägten Vorstellungen. Es überrascht nun, daß Kugler jene Gemälde Horace Vernets als genuin historisch beurteilt, die zeitgenössische Ereignisse zum Thema haben. Wie Porträt- oder Landschaftsmalerei, deren Funktion die Nachbildung der Natur sei, gehöre auch die Historienmalerei zu den erst in der frühen Neuzeit entstandenen Gattungen, den »jüngsten Kunstfächern«.<sup>3</sup> Im Gegensatz zu den Vorgaben der akademischen Kunsttheorie begreift Kugler die Historienmalerei jetzt im engeren, modernen Sinn des späten 19. Jahrhunderts als Darstellung realer, nicht idealisierter geschichtlicher Ereignisse.<sup>4</sup> Er hält jedoch nach wie vor an der Systematisierung

der Kunst nach Gattungen fest und spricht sich für die Priorität der Historienmalerei aus. Seine Aussage, Vernet habe das Fach der historischen Kunst in seiner tieferen Bedeutung durchdrungen, macht zudem deutlich, daß Kugler Abstufungen innerhalb der Historienmalerei selbst wahrnimmt. Sein Begriff der Gattungslehre ist demnach weniger rigide als der anderer Kunsttheoretiker seiner Zeit.

Das Verdienst Horace Vernets, die hohe Aufgabe historischer Malerei wahrhaft erfüllt zu haben, begründet Kugler nicht nur mit der Wahl der geeigneten Sujets, sondern auch mit dessen stilistischen Fähigkeiten. Der Figurenreichtum und das Format der Gemälde im *Musée Historique* in Versailles folgten den Anforderungen, die an das Dekorum der Gattung gestellt waren. Kugler lobt die Entwicklung der Erzählung, die den Betrachter mit Hilfe ihrer Lebendigkeit anspreche und aufgrund der Komposition eindeutig nachzuvollziehen sei, »so dass das Bild ganz aus sich spricht«.<sup>5</sup>

Kuglers Betonung der realistischen Technik Vernets weicht jedoch von den traditionellen Anforderungen an die Historienmalerei ab, nach der reale historische Ereignisse zu idealisieren seien. Für die deutsche historische Malerei sieht der Autor sogar die Notwendigkeit, die dem Volksleben nahen Begebenheiten in realistischer Manier zu verbildlichen. Die gewandelte Position Kuglers illustriert die Auseinandersetzungen innerhalb seines geistigen Umfelds: War Kugler zunächst bemüht, die Historienmalerei als *exemplum virtutis* zu bewahren, so fordert er um die Mitte des Jahrhunderts national-historische Sujets unter Verzicht auf die für die Gattung übliche allegorische oder symbolische Bildsprache.

Bei Kugler zeichnet sich somit eine Aufwertung des historischen Genres ab, wie sie nach der Ausstellung der belgischen Historienwerke Gallaits und de Bièfves 1842 an verschiedenen Orten in Deutschland allgemein festzustellen war.<sup>6</sup> Zugleich spiegelt sich hier Kuglers Abneigung gegen eine politische Instrumentalisierung der Historienmalerei durch den Souverän. Die historische Kunst sollte vielmehr durch ihre Nähe zum Volk integrativ als Mitbegründerin eines nationalen Einheitsgedankens wirken. Dieser Gedanke wird in Kuglers Vorlesung besonders deutlich, da er die Vorgabe des *Musée Historique* in Versailles als Negativbeispiel anführt. Von deutscher Historienkunst erwartet er größere Innerlichkeit und moralische Tugendhaftigkeit. Sein Appell an die Historienmalerei, für den Betrachter klar verständlich zu sein, ihn sowohl moralisch als auch politisch zu motivieren, sowie sein Festhalten an ihrer künstlerischen Eigenständigkeit, veranschaulichen die Kontroverse um Funktionalisierung und Autonomie der Gattung, die ihren Wandel durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch begleitet.<sup>7</sup> Aufgrund der für die Historienmalerei zwar als affirmativ gedachten, aber dennoch widersprüchlichen Argumentation leistet Kugler unwillkürlich einen Vorgriff auf die zukünftige Auflösung des idealistischen kunsttheoretischen Konzepts der Gattungshierarchie.

A. M.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Franz Kugler: *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen*, Berlin 1837, 2 Bde.; ders.: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1841, 3 Bde.; ders.: *Geschichte der Baukunst*, Stuttgart 1856–1859, 3 Bde.; zu Kugler vgl. Leonore Koschnick: *Franz Kugler (1808–1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker*, Phil. Diss., Berlin 1985 (mit einem Verzeichnis der Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Kunst).
- <sup>2</sup> Zuerst erschienen in *Museum. Blätter für bildende Kunst* 5/1837, S. 75–77, S. 85–88 u. S. 94–95.
- <sup>3</sup> Vgl. Kugler 1853, S. 477.
- <sup>4</sup> Vgl. Frank Büttner: *Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland*, in: Ekkehard Mai (Hrsg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 77–96, S. 77; vgl. auch Koschnick 1985, S. 149.
- <sup>5</sup> Kugler 1853, S. 483; Kugler greift hier eine berühmte Formulierung von Goethe und Meyer auf; vgl. Johann Heinrich Meyer: *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: ders.: *Kleine Schriften zur Kunst* (hrsg. v. Paul Weizsäcker), Heilbronn 1886 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 25).
- <sup>6</sup> Vgl. Cornelius Gurlitt: *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1899, S. 299; vgl. auch Rainer Schoch: *Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz*, in: *Städels-Jahrbuch* 7/1979, S. 171–186; vgl. Koschnick 1985, S. 121 ff.
- <sup>7</sup> Vgl. Ellen Spickernagel: *Aspekte zum Historienbild im 19. Jahrhundert*, in: Victor Müller: *Gemälde und Zeichnungen*, Ausstellungskat. Städtisches Kunstinstitut u. Städtische Galerie, Frankfurt/M. 1974–1975, S. 13–17.

## Friedrich Theodor Vischer

### *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen (1847–1858)*

*Die Einteilung, wie sie sich rein aus der Natur der Sache ergibt, gründet sich auch hier auf die Stoffunterschiede der Phantasie. Diese ordnen sich nun so, daß einfach drei Gebiete sich gegenüber treten: das der Landschaft, der Sitte und der Geschichte. [...] Daß die Genre- und die Historienmalerei gemeinschaftlich den Menschen zum Gegenstand haben, dies verändert nichts an der Sache, denn es ist in beiden eine ganz andere Seite des menschlichen Lebens, die den Inhalt bildet, und daher auch die Ausdehnung, in welcher eine gewisse Sphäre von Stoffen (Geräte und dergl., überhaupt Gegenstände aus dem Gebiete der äußeren Kulturformen) in die Darstellung aufgenommen werden, eine sehr verschiedene. Man kann sogar sagen, in allen Hauptzweigen sei es doch auch in der Malerei nur der Mensch, der zur Darstellung komme, denn die Landschaftsmalerei zeigt uns in der äußeren Natur einen Widerschein menschlicher Stimmung und das Tierstück schließt sich an das Genre wie eine Art analoger Vorbildung menschlicher Zustände. Alles Schöne ist ja in gewissem Sinne Erscheinung der Persönlichkeit. Allein auch diese Wahrheit stößt jenen Einteilungsgrund nicht um, denn man würde alle Begriffe verwirren, wenn man den tiefsten Beziehungen aller Dinge, welche zuletzt überall zur höchsten Einheit führen, die Folge gäbe, daß dadurch die Strenge der Unterscheidung zerworfen würde. (IV, S. 356 f.)*

*Die geschichtliche Malerei erfaßt als ihren Stoff das allgemein Menschliche in der Konkretion der entscheidenden, mit Namen, Ort und Zeit in das Gedächtnis der Nachwelt eingeschriebenen Handlung und ist daher im wesentlichen dramatisch. Vor ihr liegt also das große Gebiet der geschichtlichen Schönheit ausgebreitet und den ersten Einteilungsgrund bildet auch hier, wiewohl nicht in gebräuchlicher Anwendung, der Stoff: zunächst der Unterschied der Zeiten, Völker; der geschichtlichen Idee. Das Mittelalter und die folgenden Jahrhunderte sind malerischer als das Altertum, das aber dennoch einen reichen Schatz von Motiven enthält; die neuere Geschichte bietet große Schwierigkeit durch die Ungunst der Kulturformen. (IV, S. 396)*

*Es sind demnach vorzüglich die Krisen der Geschichte, die Kämpfe nach innen und außen, insbesondere die Revolutionen, nach welchen der Geschichtsmaler greift. Natürlich steht ihm auch frei, die Seitenverzweigungen der Geschichte, ihre untergeordneteren, weniger berühmten Gruppen zu erfassen, die Privatschicksale sind nicht ausgeschlossen, wenn sie nur mit dem geschichtlich Bedeuten in Zusammenhang stehen, und ein Ulrich Hutten bei Erasmus in Basel und von ihm abgewichen ist ein im besten Sinn historischer Stoff. Nur was dem von der Sonne der Überlieferung mütter beschiedenen, von der Kultur entfernten Boden angehört, daher auch nicht geläufig ist und zu viel belehrende Notiz voraussetzt, muß der Geschichts-*



maler liegen lassen. [...] Das sechzehnte Jahrhundert ist besonders günstig, weil es dem Geiste nach der Aufgang der modernen Zeit ist, seine Kämpfe den unsrigen so tief verwandt und seine Kulturformen so phantasie reich sind. Der Inhalt jedes Kunstwerkes soll die Herzen und Geister im Mittelpunkt dessen ergreifen und erschüttern, was sie allgemein menschlich und zugleich mit besonderer Gewalt in der Gegenwart bewegt. Das Schöne aber, das Gesetz der reinen Form, der Tendenzlosigkeit, der unbefangenen Bewegung des Künstlergeistes fordert vergangenen Stoff. Bei einer so tief verwandten Vergangenheit, wie jene Zeitepoche, treffen denn alle Bedingungen besonders günstig zusammen und die Schwierigkeit bleibt nur, daß die Ungunst der umgebenden Kulturformen dem Künstler auch die lebendige Vorstellung der vergangenen günstigen erschwert; doch dies ist zwar eine Schwierigkeit, aber kein völliges Hindernis. [...] Auch die großen Stoffe der modernen Zeit, die Momente, wo die Idee mit so schneidender Gewalt ihre Furchen gezogen hat, kann sich der Künstler durch diesen Übelstand nicht rauben lassen. Es ist insbesondere der Krieg, der die phantasielosen Formen immer lüftet. Nicht leicht befriedigt ein neueres Werk der Geschichtsmalerei alle Ansprüche, die wir an diesen Zweig stellen, so vollständig wie Leutzes Überfahrt des Washington über den Delaware. Der kühne Waffensreich ist nicht groß an sich, aber entscheidend genug, um ungesucht das Schicksal, die Zukunft, die Idee Amerikas daran zu knüpfen, die angestrenzte Fahrt der tapferen Männer durch das Treibeis ein voller Ausdruck der eisern entschlossenen amerikanischen Natur; die kalte, winterliche Luft wirkt mit dem Tun und dem unerbittlich wagenden Ausdruck der Krieger und Bootsmänner; in deren Mitte der Feldherr leicht, schlicht und doch lauter Geist und Unternehmung, aufgerichtet steht, harmonisch zusammen, uns ein Bild zu geben, das durch und durch straff, adstringierend, eisen- und stahlhaltig ist, wie der Charakter Amerikas; die Tracht ist malerisch nicht bestechend, aber natürlich und bewegt genug, um der prunklosen Größe und Kraft die würdige Hülle zu leihen. (IV, S. 397 ff.)

Eingreifender und entscheidender sind die Unterschiede, die sich auf die Wahl des Moments gründen, und an sie schließt sich der Unterschied der Auffassungsweisen der Phantasie. Die erste der so sich bildenden Formen faßt die handelnde Menschheit in einem zwar geschichtlichen, aber doch einem solchen Moment auf, worin die Kulturform, das Gewohnheitsmäßige, das Massenhafte vorwiegt. Hieher gehört nebst Anderem das Zeremonienbild und eine Gattung des Schlachtbilds. Diese Sphäre ist im Ganzen als sittenbildliche Geschichtsmalerei zu bestimmen, der Standpunkt innerhalb des Dramatischen der epische. Durch die Natur der Sache ist in vielen Fällen auch ein bedeutender Anteil der Landschaft und des eigentlichen Bildnisses motiviert, aber die Verbindung mit diesen Formen darf so wenig als das stärkere Gewicht des Sittenbildlichen zu falscher Mischung führen. [...]

Die zwei genannten Formen sind im Gebrauche geläufiger Unterscheidung; das Schlachtbild gehört aber hieher nur, wenn nicht im Mittelpunkt der Heros mit solchem Ausdruck hervortritt, daß die Idee, die innere Bedeutung, der nationale, politi-

sche Konflikt, welcher die Seele des ganzen Kampfes ist, in entscheidender Weise aus dem instinktmäßigeren, dem inneren Konflikt fremder Erweisen der Tapferkeit in den Waffen sichtbar herausleuchtet. Die neuere Kriegsführung, worin die nationalen, politischen Urheber entweder gar nicht, oder wenn sie, wie z. B. Napoleon, zugleich die Feldherren sind, nicht physisch, sondern nur intellektuell aus der Ferne leitend am Kampfe teilnehmen, gibt daher auch in der historischen Schlacht meist nur zu dieser sittenbildlichen Gattung den Stoff. Es ist schwer, in der neueren Geschichte einen Gegenstand zu finden, wie er in der herrlichen Mosaik von Pompeji, der Schlacht bei Issus, gegeben war: hier steht der Okzident und der Orient, der Jünglingsheros des griechischen Geistes und die zusammenbrechende Herrlichkeit des persischen Despotismus im Schlage der vollen Katastrophe, im Augenblick der blutigen Krise sich gegenüber: das ist echt geschichtliches Schlachtbild. Die Uniformität der Ordnung, Kleidung, Kampfesweise kommt in der neueren Zeit hinzu, den nur genreartigen Charakter zu vollenden. (IV, S. 400 ff.)

Friedrich Theodor Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen* (hrsg. v. Robert Vischer), München, 2. Aufl. 1922–1923, 6 Bde.

## Kommentar

Friedrich Theodor Vischers (1807–1887) Hauptwerk *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* entstand während seiner Zeit als Professor für Ästhetik.<sup>1</sup> Neben seiner Beschäftigung mit der Philosophie arbeitete er als Essayist, Dichter, Politiker und Journalist. Als Kunst- und Literaturhistoriker verfaßte Vischer zahlreiche Aufsätze, in denen er grundlegende Gedanken zur zeitgenössischen Malerei formulierte. Neben diesen kunsthistorischen Auseinandersetzungen bietet sein philosophisches Traktat über das Schöne wertvolle Einsichten zur Historienmalerei und einer Diskussion der Gattungshierarchie.<sup>2</sup>

Die *Asthetik* ist ein streng systematisches Gedankengebäude, das einführend die Metaphysik des Schönen und im folgenden sämtliche Kunstsparten – Malerei, Skulptur, Musik und Dichtung – in Form von Paragraphen abhandelt. Die ausgewählten Textstellen sind insofern exemplarisch für die gesamte Form der *Asthetik*, als Vischer sich in seinen Ausführungen zunächst mit der Einteilung der verschiedenen Gattungen der Malerei beschäftigt, um dann in eine Gattung, in diesem Falle die der Historienmalerei, vorzudringen. Hier liefert er die Grundbegriffe der Geschichtsmalerei und trifft schließlich eine weitere Unterteilung, die sich angesichts der Darstellungen der Gegenstände und der vorgeführten Momente ergibt. Auch die Nähe der bildlichen Präsentationen zu den Grundformen der Dichtung trägt zu dieser weiteren Gliederung bei. So spricht Vischer von epischen, lyrischen und dramatischen Geschichtsbildern. Die Übernahme von Begriffen der Dichtkunst belegt seine Berührungspunkte mit den klassischen Regeln der Kunsttheorie, mit denen immer wieder versucht wurde, die Relation der bildenden Kunst zur Poesie und Rhetorik

festzulegen.<sup>3</sup> Im Paragraphen über die Differenzierung der Malerei führt Vischer aus, daß der Gegenstand eines Kunstwerks entscheidend für die Ausbildung dreier Hauptkategorien ist. Es handelt sich hierbei um die Gattungen der Landschaft, des Genres und der Historienmalerei. Seine Terminologie unterscheidet sich geringfügig von der traditionellen kunsthistorischen, da er Begriffe wie »Zweig« statt Gattung oder »Sitte« statt des französischen Genres einsetzt. Die neuartige Wortwahl sollte jedoch nicht davon ablenken, daß Vischer sich nahezu vollständig an der von der Akademie vorgegeben Hierarchie der Gattungen orientiert.

Vischers Gattungsmodell ist mit denen seiner klassizistisch-akademischen Vorläufer bis auf die unterschiedliche Gewichtung von Landschaft und Stilleben nahezu identisch. Während jedoch der Schwierigkeitsgrad bei der Übertragung eines Gegenstands in das Medium der Malerei für die traditionelle Hierarchie der Kunstgeschichte ein Kriterium war, liegt Vischers Einteilung ein anderes Prinzip zugrunde. Der Maßstab für die hierarchische Struktur in seiner Theorie ist die Nähe einer bildlichen Darstellung zum Menschen und die Qualität, in der er gezeigt wird. Vischer argumentiert, daß die Landschaft den Seinszustand des Menschen repräsentiere, und daß das Sitten- oder Genrebild die Person in ihrem natürlichen und kulturellen Handlungsraum zum Thema habe.<sup>4</sup> Folglich zeigt das Historienbild den Menschen in seiner metaphysischen Dimension in einem bedeutenden, konkret benennbaren Augenblick. Dieser wertenden Unterteilung widerspricht Vischers Behauptung, daß jede Gattung das Schöne zu vermitteln vermag, da das Schöne nichts anderes als die »Erscheinung der Persönlichkeit« sei. Sein Begriff des Schönen erinnert an Lessings Vorstellung, daß die absolute körperliche Schönheit im Menschen selbst vorhanden sei, und daß es Aufgabe der Malerei sei, diese zu vermitteln.<sup>5</sup>

Die graduell unterschiedliche Präsenz des Menschen in den Landschafts-, Sitten- und Geschichtsbildern sorgt, wenn nicht für eine Auflösung der Gattungsgrenzen, so doch für dynamischere Übergänge. Vischers intensive Auseinandersetzung mit jeder einzelnen Gattung vermittelt den Eindruck, daß die Trennungslinien flexibler werden. Seine minutiöse Untergruppierung innerhalb der Historienmalerei in rein geschichtliche Bilder, sittenbildliche Geschichtsbilder oder Situationsbilder erweckt ebenfalls den Anschein, daß er um eine Erweiterung der herkömmlichen Ordnung bemüht ist. Dennoch verstärken die vielfältigen Unterabteilungen die Dominanz der Historienmalerei; denn diese darf laut Vischer z. B. Komponenten niedrigerer Gattungen als Bausteine subsumieren, nicht aber als gleichwertig behandeln. Schließlich widerspricht der Autor seinem vermeintlich innovativen Modell, wenn er Gegenstand und Moment der Darstellung als entscheidende Kriterien für die Qualifikation eines Gemäldes als historisch beibehält. Schon in den Bildtheorien des 18. Jahrhunderts nimmt die Präsentation des richtigen Augenblicks eine wichtige Bedeutung ein. Immerhin gesteht Vischer jedoch den Werken jeder Gattung die Möglichkeit zu, den Betrachter mittels einer vollkommenen Bildsprache für sich einzunehmen.<sup>6</sup> Vischer bewertet die Künstler demnach gleichrangig, solange ausnahmslos eine

Gattung in ihren Werken dominiert. Er befürwortet, daß in der Kunsttheorie bislang als niedrig erachtete Sphären einen »würdigen Inhalt der Kunst abgeben«.<sup>7</sup>

Für die Darstellung von geschichtlichen Ereignissen scheint ihm das Mittelalter ein besser geeignetes Potential als die Antike zu bieten. Im Vergleich zu einer Epoche wie dem 16. Jahrhundert stellen die unmittelbare Gegenwart und die jüngste Vergangenheit sehr ungünstige Themenkreise dar. Zwar ähnele, so Vischer, die Kultur des 16. Jahrhunderts der eigenen Epoche, sie sei aber dennoch so andersartig, daß sie die Phantasie des zeitgenössischen Künstlers sowie des Betrachters anrege. Mit diesem Argument knüpft Vischer an den klassizistischen Anspruch an, daß ein geschichtliches Ereignis dem Künstler einerseits genug Material liefern müsse, um dieses möglichst historisch treu zu rekonstruieren. Andererseits dürfe der Stoff durch die Bereitstellung historischer Details die Erfindungsgabe oder das *disegno interno* eines Malers nicht einschränken. Weiterhin fordert Vischer, daß die Historienmalerei geschichtliche Krisen, Revolutionen verbildlichen solle. Derartig tiefgreifende Ereignisse seien für den Betrachter eindeutig nachzuvollziehen. Diese Äußerung richtet sich gegen idealistische Kunstwerke, deren allegorische und symbolische Bildsprache ohne zusätzliche Erklärungen oder ohne ein bestimmtes Bildungsniveau nicht zu entschlüsseln sind. In ähnlicher Weise argumentierte Hegel, der weder eine intellektuelle Kunst wollte, noch eine, die nur wenige Betrachter ansprach.<sup>8</sup> Vischers Tendenz, eine volksnahe Malerei zu fördern, und damit seine liberale Grundhaltung, machen sich hier wiederholt bemerkbar. Der Bekanntheitsgrad und die fundamentale Bedeutung der beschriebenen Szenen, die die Entwicklung der Geschichte beeinflussen, garantieren zugleich, daß der Betrachter emotional einbezogen wird. Er soll durch die Konfrontation mit dem Bild befähigt werden, die Gültigkeit eines vergangenen Ereignisses für seine eigene Gegenwart anzuerkennen. Mit dieser Vorstellung des historischen Kunstwerks greift Vischer zurück auf die traditionelle Aufgabe des Geschichtsbilds als *exemplum virtutis*.

Die Erfüllung dieser Funktion sieht er eher in älteren Werken verwirklicht. Zeitgenössische Gemälde wie Emanuel Leutzes *Washington überquert den Delaware* bilden die Ausnahme (Abb. 16). Er akzeptiert diese Darstellung als rein geschichtliche, hauptsächlich im Hinblick auf die Figur Washingtons, welcher als Held den »Charakter Amerikas« verkörpert. Nach Vischer geht es in der Historienmalerei nicht um die veristische Kopie der Wirklichkeit. Primär verlangt er vom Künstler, den historischen Augenblick in seiner ganzen Bedeutung mit den Konsequenzen für den weiteren Verlauf der Geschichte zu vermitteln. Ein solcher Moment sollte sich in einer heroischen Figur kristallisieren. Als Einzelpersonlichkeit lenkt sie die Geschichte im Gegensatz zu der unbenennbaren und undifferenzierten Volksmasse. Die von den Romantikern geförderte Polarität eines heldenhaften Individuums und einer Volksmenge, die Vischer proklamiert, entspricht der hierarchischen Klassifizierung von Historienmalerei und Genre.<sup>9</sup>

Hinsichtlich Leutzes Werk äußert sich Vischer ebenfalls zu den Kostümen der Figuren. Seiner Meinung nach hat der Maler sie für die Szene angemessen dargestellt, wodurch er den großen Stil der Historienmalerei aufrechterhält. Auch mittels dieses klassischen Prin-





Abb. 16

Emanuel Leutze: *Washington überquert den Delaware*, 1851  
(New York, Metropolitan Museum)

zips des Dekorums unterscheidet Vischer das geschichtliche Schlachtenbild vom nur sittenbildlichen.

In seiner *Asthetik* vertritt Vischer weder eine ausschließlich idealistische noch realistische Kunstauffassung. Seine Haltung gegenüber der Historienmalerei und ihrer Stellung im Gesamtgefüge der Gattungshierarchie ist unbestimmt, sie ist geprägt von dem Wechselspiel neuerer Ideen und tradierter Auffassungen. Seine ambivalente Position erinnert etwa an die Erläuterungen Julius Großes und Franz Kuglers, so daß auch Vischer den Wendepunkt der Kunsttheorie und Kunstgeschichte von dem klassizistisch-idealistisch geprägten Kanon zu modernen Auffassungen markiert.

A. M.



## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Willi Oelmlüller: *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik*, Stuttgart 1959; vgl. auch Heinz Schlaffier u. Dirk Mende (Hrsg.): *Friedrich Theodor Vischer 1807–1887* [Sondernummer Marbacher Magazin 44/1987], S. 1–96, S. 4.
- <sup>2</sup> Aktuellere kunsthistorische Publikationen erkannten den Stellenwert von Vischers ästhetischen Ausführungen in ähnlichem Kontext; vgl. Ellen Spickernagel: *Aspekte zum Historienbild im 19. Jahrhundert*, in: *Victor Müller. Gemälde und Zeichnungen*, Ausstellungskat. Städtisches Kunstinstitut u. Städtische Galerie, Frankfurt/M. 1974–1975, S. 13–17; vgl. auch Ursula Ellwart: *Menzels Friedrichsbilder (1849–1860). Untersuchung zu ihrer zeitgenössischen Rezeption*, München u. Tübingen 1985; Christiane Zangs: *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Aachen u. Mainz 1992.
- <sup>3</sup> Vgl. Ekkehard Mai: *Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert*, in: ders. (Hrsg.): *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausstellungskat. Wallraf-Richartz Museum, Köln 1987–1988, S. 15–29, S. 18 ff.
- <sup>4</sup> Vischer 1923, S. 357.
- <sup>5</sup> Vgl. Lessing: *Laokoon – Entwurf des zweiten Theils. Nebst zugehörigen Stücken*, in: ders.: *Sämmtliche Werke*, Bd. 4 (Hrsg. v. Richard Gosche), Berlin 1882, S. 238–254.
- <sup>6</sup> Vgl. dazu: »Was in der Menschenbrust als Empfindung, Vorstellung, Zweck Raum gewinnen mag, was sie zur Tat herauszugestalten befähigt ist, all dieses Vielfache kann den bunten Inhalt der Malerei ausmachen. Das ganze Reich der Besonderheit, vom höchsten Gehalt des Geistes bis herunter zum vereinzeltten Naturgegenstande, erhält seine Stelle.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik* (Hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1985, 2 Bde., Bd. 1, S. 93).
- <sup>7</sup> Vgl. Ewald Volhard: *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer*, Frankfurt/M. 1932, S. 130.
- <sup>8</sup> Vgl. Hegel 1985, Bd. 1, S. 267 f.
- <sup>9</sup> Vgl. Spickernagel 1974–1975, S. 16.

## Anton Springer

### *Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst (1867)*

*Die Einkehr in das Volksthum, die Betonung nationaler Interessen, die unbefangene Annäherung an das wirkliche Leben sind also durchaus nicht vom Uebel, sie bilden vielmehr eine wesentliche Bedingung gesunder Kunstblüthe, vorausgesetzt, daß Formfreude in den Beschauern, Formenverständniß im schaffenden Künstler mit ihnen verknüpft sind. Anders verhält sich die Sache, wenn der Nachdruck ausschließlich auf das stoffliche Interesse gelegt, in der patriotischen Bedeutung des Gegenstandes der Hauptwerth der künstlerischen Darstellung gesucht wird. Der gebildete Laie weiß es nicht besser, als daß die historische Malerei den höchsten Rang unter den verwandten Gattungen einnimmt, daß er für die Entwicklung derselben sich begeistern, über den Mangel an historischen Bildern Klage führen muß. Wird er dann vor ein historisches Gemälde geführt, so empfindet er freilich in den meisten Fällen tödtliche Langeweile; in seinen Grundsätzen wird er aber dadurch nicht wandel gemacht. Die unbedingte Herrlichkeit der historischen Malerei, die an die Stelle der religiösen getreten ist, steht für ihn unwandelbar fest; er wartet und hofft von einem Jahre zum andern. Er wird aber vergeblich harren [...]. Soll denn aber die historische Malerei etwa gar nicht gepflegt werden, sollen wir unsern Heroen kein Denkmal mehr errichten, darauf verzichten, daß die Betrachtung ihrer Heldenzüge uns und die kommenden Geschlechter zu ähnlichen Großthaten ermuntert? Niemand stellt eine solche thörichte Forderung. Dagegen aber muß man entschiedene Einsprache erheben, daß die historische Malerei und die Monumentalskulptur sich den gesetzlichen Bedingungen eines Kunstwerkes nicht zu fügen haben, daß man bei denselben wegen des bedeutsamen Inhaltes Formenmängel nicht zu beachten brauche, die Form überhaupt in den Hintergrund trete [...]; man wird durch die Pflege der historischen Malerei nicht nothwendig von der Ausbildung des Formensinnes abgebracht, dafür ist das Beispiel von Delacroix maßgebend [...].*

*Die Mehrzahl der historischen Bilder sind nichts anderes als Illustrationen; freilich Illustrationen im üppigsten Prunkstile, figurenreich und farben glänzend, bei welchen nicht Raum und Größe gespart sind, aber ihrem Wesen nach doch nur Erläuterungen historischer Ereignisse, abhängig von anderweitig gewonnenen wissenschaftlichen oder politischen Ansichten, wie die gewöhnliche Illustration von einem bestimmten Texte.*

*Man sehe doch nur, wie die meisten historischen Bilder zu Stande kommen. Der Künstler durchblättert historische Handbücher oder Lokalchroniken, späht nach einem interessanten oder pikanten Vorgange, schlägt dann Costumebücher nach, sucht äußerlich des Stoffes Herr zu werden, der ihm innerlich gar niemals an das Herz gewachsen war, und bemüht sich erst nachträglich die passenden Formen zur Veranschaulichung des Gegenstandes zu finden. Regelmäßig verwechselt er historische Wichtigkeit mit künstlerischer Bedeutsamkeit, regelmäßig verfällt er in den Fehler,*

*daß er Begebenheiten, die allerdings auf den Gang der menschlichen Entwicklung, auf das Schicksal eines Landes und Volkes wesentlichen Einfluß üben, schon an und für sich für fähig hält, malerisch verkörpert ganz bestimmte ästhetische Empfindungen zu wecken. Er erhitzt seine Einbildungskraft und wäht seine Phantasie entzündet zu haben. Ja, wenn die historische Bildung Gemeingut wäre, wenn unsere Kinder statt in der Bibel in Geschichtswerken lesen würden, wenn wir bei dem Volke die genaue Bekanntschaft mit den epochemachenden Ereignissen, mit den historischen Helden voraussetzen dürften, wenn Haltung, Züge, die Art des Auftretens, der zum Typus gewordene Charakter der letzteren uns Laien gegenwärtig wäre, dann könnte man von einer historischen Kunst sprechen [...]. Die größte Schwierigkeit liegt in der Neuheit historischer Bildmotive für den Künstler sowohl wie für das Publikum. Ueber der Sorge, sich den Gegenstand wenn auch nur dürftig anschaulich zu gestalten, erlahmt der Flug des ersteren, über der Anstrengung, sich in die wahre Bedeutung, das ganze große Gewicht des Inhaltes hineinzudenken, erlischt die Formfreude des letzteren.*

*Glaubt man denn, die antike Kunst oder die Renaissancekunst des sechszehnten Jahrhunderts hätten die Vollendung, die wir an ihnen bewundern, erreicht, wenn jeder Künstler sich mit der Wahl des Gegenstandes hätte abmühen müssen, wenn an jeden die strenge Forderung wäre gestellt worden, neu und originell auch im Gedanken zu sein, stets auch stofflich die Kunstwelt zu bereichern? Unzählige Male wurde derselbe Gegenstand wiederholt, durch die Wiederholung erst für die künstlerische Phantasie vorbereitet. (S. 365 ff.)*

*Vom Künstler ist die Voraussetzung gestattet, daß er den rechten Weg schon finden wird, wenn ihn die Volksbildung, die ihn mitträgt, auf die er sich stets zurückbezieht, nicht daran hindert. Und so wäre wohl auch anzunehmen, daß im Kreise der Malerei der thörichte Streit über den Rang der einzelnen Gattungen ein Ende nehmen, nicht die Wichtigkeit des Gegenstandes, sondern die formelle Vollendung, die zwar auf technischer Meisterschaft beruht, keineswegs aber durch diese allein gewonnen wird, die Formenpoesie, über den Werth des Kunstwerkes entscheiden würde, wenn nicht im Volke darüber noch so viele falsche Vorstellungen herrschten.*

*Den großen Kunstgenius können wir nicht wecken, wir müssen harren, bis er kommt, wohl aber ziemt es uns, seine Wege zu bahnen, seine Wirksamkeit vorzubereiten. Wie die Verhältnisse stehen, thut vor Allem eine Läuterung der volksthümlichen ästhetischen Begriffe Noth, die wieder ihrerseits eine Klärung des gesammten Volksbewußtseins voraussetzen. Vertrauen zum Leben, Glauben an die Zukunft, das sind Dinge, die auch dem Künstler zum Frommen gereichen, die Kunst im großen nationalen Organismus richtig stellen werden. Der Wahn muß schwinden, als ob es eine absolute Kunst gebe, die durch keine Schranken und Gesetze gebunden ist, die Willkür des Einzelnen allein zur Richtschnur nimmt, die Wahrheit muß wieder lebendig werden, daß zwischen dem technischen Materiale, dem Ideenkreise und dem Formengerüste ein festes Band, ein inniges Wechselverhältniß bestehe, das nicht ungestraft umgan-*

gen werden kann. Diese Erkenntniß in den Einen zu befestigen, in den Andern zu wecken, das ist die Aufgabe einer guten Volkserziehung, davon hängt zunächst das Schicksal unserer Kunst ab. (S. 376 f.)

Anton Springer: *Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst*, in: ders.: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1867, S. 317–377.

## Kommentar

Mit Anton Springer (1825–1891), der 1860 die Bonner Professur für Neuere und Mittlere Kunstgeschichte erhielt, etablierte sich dieses Fach als universitäre Disziplin im deutschsprachigen Raum.<sup>1</sup> Nicht mehr philosophische Ästhetik im Sinne Hegels, sondern Kunstgeschichte als empirische Wissenschaft sollte im Zentrum von Forschung und Lehre stehen. Auf diesem methodischen Fundament Springers konnte »sowohl die Formanalyse als auch die geistesgeschichtliche Methode aufbauen«, wenn auch zunächst Kunstkritik und Kunstwissenschaft noch recht eng verknüpft waren.<sup>2</sup> In der Geschichte der Kunstgeschichte ist mit Springer damit die Schwelle erreicht, an der sich das neu entstehende Universitätsfach von anderen Disziplinen, vor allem der Ästhetik, abgrenzt und sich der historischen Forschung zuwendet.<sup>3</sup>

Die in *Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst* dargelegten kunsttheoretischen Betrachtungen zur Historienmalerei werden ergänzt durch Äußerungen im *Handbuch der Kunstgeschichte* und in der *Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert*.<sup>4</sup>

Springer unterstützte die realistischen Bestrebungen der Kunst seiner Zeit. Er hielt allerdings auch eine idealistische Darstellung in der Historienmalerei für berechtigt, wenn das Sujet dies nahelegte. In die Realismusdebatte brachte er eigene Definitionsversuche ein und lehnte einen banalen Detail-Naturalismus als »Chronistenmanier« ab.<sup>5</sup> Kunst sollte nach Springer nicht mechanische Nachahmung der Naturwirklichkeit oder Rekonstruktion von Geschichte sein. Die Schönheit als eigentliches Element der Kunst hat Priorität vor naturgetreuer Darstellung und »Anruf des unmittelbaren Volksinteresses«.<sup>6</sup>

Das hierarchische Werteschema der Akademien – durch einige Künstler, Theoretiker und Kritiker des 19. Jahrhunderts schon in Frage gestellt – wurde von Springer endgültig abgelehnt als »törichter Gattungsstreit«. Erstmals war damit ausdrücklich die Gattungshierarchie zu Grabe getragen. Ausschlaggebend für die Beurteilung eines Werkes sei allein das Maß an Vollendung in Inhalt, Form und Farbe. Bei der Auswahl der Sujets, in denen profangeschichtliche Themen aus Vergangenheit und Gegenwart die Vorlage bilden sollten, habe der Künstler allerdings bestimmte Kriterien zu beachten. Nach Springer sollen die Stoffe »eine positive, unangefochtene Geltung im Nationalbewußtsein« haben; sie sollen außerdem eine »warme Empfindung anregen, lebendiges Interesse erwecken

und künstlerisch wirksam« sein. Nur Friedrich der Große erfülle in der deutschen Geschichte diese Voraussetzungen.<sup>7</sup> Als Beispiele einer gelungenen Historienmalerei werden Gemälde von Delaroche, besonders aber des späten Gallait genannt.<sup>8</sup> Die Motivwahl soll primär unter ästhetischen Gesichtspunkten erfolgen. Es gilt, einen bestimmten dramatischen Moment darzustellen, und die »mit Naturnotwendigkeit« wirkende, von ihrem Gegenstand ganz und gar erfüllte »unmittelbare schöpferische Kraft« des Künstlers muß erkennbar werden.<sup>9</sup>

Kunstwerke sollen im Menschen Gefühle wecken und nicht Selbstzweck sein. Die Erziehung des Volkes zu einem Kunstverständnis, mit dem ein Werk allein nach seiner »formellen Vollendung« beurteilt werden sollte, entscheide über die weitere Entwicklung der Kunst. Prinzipiell sollte das Historienbild nicht aufgegeben werden. In der Umbruchsituation zwischen Tradition und Moderne stellt sich freilich die Frage nach dem Sinn dieser Bildgattung. Das Kunstwerk wird nur noch bedingt als moralisches Postulat gesehen. Für den partiell noch traditionsverhafteten Springer ist der »heroische« Held allerdings nach wie vor Modell; zugleich aber ist das Helden-Repertoire um den tragischen, auch scheiternden Helden erweitert.

Das *exemplum virtutis* des traditionellen Historienbildes wird bei Springer ersetzt durch eine etwas verschwommene Terminologie, die Formulierungen wie »Weltanschauung«, »Recht des Volkes an seiner Kunst« und den »allgemein gültige Gedanken aussprechenden Künstler« benutzt. Kunst und Leben, Kunst und nationaler Geist sollen eine enge Verbindung eingehen.

I. J.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig 1924 [3. Aufl. Berlin 1986], Bd. 2, S. 106–129.
- <sup>2</sup> Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990, S. 119; vgl. auch Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt/M. 1979.
- <sup>3</sup> Vgl. Wolfgang Beyrodt: *Kunstgeschichte als Universitätsfach*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 313–333, S. 318 ff.
- <sup>4</sup> Vgl. Anton Springer: *Das 19. Jahrhundert* [1855], Leipzig, 5. Aufl. 1909 (Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 5); vgl. auch ders.: *Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1858.
- <sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 147–158 (Kap. *Die Krisis in der historischen Malerei*).
- <sup>6</sup> Springer 1867, S. 329.
- <sup>7</sup> Springer 1858, S. 70.
- <sup>8</sup> Ebd., S. 153 f. u. S. 243 f.; vgl. auch Springer 1909, S. 88; vgl. auch ders.: *Louis Gallait*, in: *Deutsches Museum* 3/1853, S. 767–776.
- <sup>9</sup> Springer 1858, S. 157.



**Maxime Du Camp**  
***Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle***  
***de 1855 (1855)***

*L'art de reproduire sur la toile un fait historique n'existe réellement plus. Les peintres ne savent plus même aujourd'hui à quoi se décider et vers quelles interprétations se tourner. Doivent-ils toujours graviter autour des récits de l'antiquité dont on ne se soucie guère? Doivent-ils se consacrer à l'illustration de faits religieux auxquels on ne croit plus? Doivent-ils aborder franchement les actions contemporaines, quitte à se tromper et à prendre souvent un engouement passager pour de la célébrité? Nul d'entre eux n'a l'air de le savoir, et la malheureuse peinture historique, réduite à l'extrémité dernière, semble près de disparaître à jamais. (S. 14)*

*La peinture d'histoire, fourvoyée par David, amenée par Gros à un très-haut point de perfection, est maintenant réduite aux abois; elle cherche partout une route et n'en sait pas trouver.*

*La peinture de paysage, soutenue par le talent d'hommes sérieux, contemplateurs et sincères, est aujourd'hui dans une vérité supérieure et se maintient dans un constant progrès. La sculpture ne représente rien; elle ne correspond à aucun de nos besoins et arrive à une décadence désastreuse.*

*Au total, presque tout est à faire en art: l'art contemporain n'est pas vrai, il ne vit que d'imitation ou d'extravagance; ce n'est pas un but, ce n'est même pas un moyen, c'est tout au plus un métier; il y a beaucoup d'ouvriers habiles et peu d'artistes: l'art devrait fleurir dans un temple, et c'est dans une boutique qu'il végète; ce devrait être un sacerdoce, et ce n'est plus qu'une simonie! (S. 23 f.)*

*Il me semble, cependant, que tout n'est pas dit pour la peinture d'histoire, et qu'il y a encore de grandes choses à faire avec elle; il me semble qu'elle peut donner d'autres œuvres que ces irréguliers tableaux de religion et ces plates allégories [...]. Je ne me suis pas arrêté une seule fois dans des gares de chemins de fer, ces cathédrales modernes de l'industrie et de la science, sans penser aux peintures dont on pourrait orner leurs murailles nues et désagréables à l'œil. Les sujets ne manqueraient pas et tiendraient bien là leur place: histoire des inventeurs, des découvertes, des villes et des pays traversés par le rail-way. Forcés alors, pour accomplir leur mandat, de se livrer aux études des actes modernes, les peintres en arriveraient vite à modifier leur manière et à donner dans leur compositions les hauts enseignements dont on a sans cesse besoin; sans transporter la métaphysique dans l'art, comme M. Chenavard l'a fait pour les cartons du Panthéon, ils en viendraient naturellement à interpréter l'histoire et à la faire servir à la propagande des idées généreuses et élevées. Ceci n'est point une utopie, elle est aussi simple à appliquer qu'à concevoir. Le gouvernement, en concédant une ligne de chemins de fer à une compagnie, lui imposerait l'obligation de consacrer une somme importante à des travaux de ce*

genre; l'exploitation des voies ferrées rapporte des bénéfices assez considérables pour ne pas craindre un surcroît de dépense, et tout le monde y gagnerait: l'art, les artistes, le gouvernement qui se débarrasserait de réclamations incessantes, et les voyageurs qui pourraient au moins occuper les loisirs de l'attente. (S. 27 f.)

Puisque les artistes n'ont point été assez sages pour fonder des associations qui leur soient profitables et les rendent libres, puisqu'ils sont encore entièrement dans la main des gouvernements qui se succèdent, nous croyons qu'ils doivent chercher à donner à l'art une nouvelle impulsion, en s'appuyant sur des moyens nouveaux; c'est de là que dépend leur avenir, et la question est assez grave pour qu'ils s'en occupent activement. Qu'ils comprennent enfin qu'ils ne sont plus en communion avec les idées actuelles, que leurs œuvres n'ont point de rapport avec nos besoins et nos tendances, et qu'ils se répètent souvent ces vers que M. Victor Hugo, notre maître à tous, adressait à M. David d'Angers:

La forme, ô grand sculpteur, c'est tout et ce n'est rien!  
Ce n'est rien sans l'esprit, c'est tout avec l'idée! (S. 29)

Maxime Du Camp: *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris 1855

## **Maxime Du Camp**

### ***Die Schönen Künste auf der Weltausstellung von 1855 (1855)***

*Die Kunst, ein historisches Geschehen auf der Leinwand wiederzugeben, besteht in Wirklichkeit nicht mehr. Die Maler wissen heutzutage nicht einmal mehr, zu was sie sich entschließen und zu welchen Deutungen sie sich hinwenden sollen. Sollen sie sich noch immer den Erzählungen der Antike zuneigen, um die sich kaum jemand mehr bekümmert? Sollen sie sich der Bebilderung religiöser Geschehnisse widmen, an die man nicht mehr glaubt? Sollen sie sich unbefangen mit zeitgenössischen Ereignissen befassen, auch auf die Gefahr hin, daß sie sich täuschen und eine vorübergehende Schwärmerei für wahre Größe halten? Keiner unter ihnen macht den Eindruck, als wisse er es, und die unglückliche Historienmalerei, in die äußerste Not gedrängt, scheint nahe daran, auf immer zu verschwinden.*

*Die Historienmalerei – von David in die Irre geleitet, und von Gros zu einem sehr hohen Grad der Vollkommenheit geführt – ist mittlerweile in eine verzweifelte Lage geraten; sie sucht allenthalben nach einem Ausweg und weiß ihn nirgends zu finden. Die Landschaftsmalerei, die durch die Begabung von Männern getragen wird, die ernst, bedächtig und aufrichtig sind, besitzt heute eine überlegene Wahrhaftigkeit und befindet sich in beharrlichem Fortschritt. Die Skulptur stellt nichts mehr vor;*

*sie entspricht keinem unserer Bedürfnisse und erlebt einen unheilvollen Niedergang. Alles in allem, auf dem Gebiete der Kunst müssen grundsätzliche Veränderungen Platz greifen: Die zeitgenössische Kunst ist nicht wahrhaftig, sie lebt nur durch Nachahmung und Übersteigerung; sie ist nicht der Zweck, sie ist nicht einmal mehr das Mittel, sie ist nur mehr noch ein Gewerbe, in dem es viele geschickte Handwerker gibt und wenige Künstler: Die Kunst sollte in einem Tempel blühen, doch es ist ein Kramladen, in dem sie verkümmert; sie sollte ein Priesteramt darstellen, doch sie ist nicht viel mehr als ein Ämterschacher!*

*Währenddessen scheint es mir, daß in der Historienmalerei noch nicht alles gesagt ist, und daß in ihr noch große Dinge vollbracht werden können; es scheint mir, als könne sie andere Werke hervorbringen als stets diese unreligiösen Bilder der Religion und diese schalen Allegorien [...]. Ich habe mich nicht ein einziges Mal in einem Bahnhof aufgehalten, in diesen modernen Kathedralen der Industrie und Wissenschaft, ohne an die Gemälde zu denken, mit denen man hier die nackten und für das Auge so unangenehmen Wände schmücken könnte. An Bildthemen mangelte es nicht, die dort sehr wohl ihren Ort finden könnten: Die Geschichte der Erfindungen, der Entdeckungen, der Städte und Länder, die von der Eisenbahn durchquert werden. Sind sie, um ihren Auftrag zu erfüllen, dazu gezwungen, sich dem Studium moderner Tatbestände zu unterziehen, dann werden die Maler rasch dahin gelangen, ihre Manier zu verändern und in ihren Kompositionen jene hohen Lehren zu erteilen, die wir unablässig nötig haben. Ohne die Metaphysik in die Kunst hineinzutragen, wie Herr Chenavard es in seinen Kartons zur Ausstattung des Pantheons unternahm, werden sie ganz selbstverständlich dahin kommen, die Geschichte zu deuten und sie in den Dienst edler und erhabener Ideen zu stellen. Dies ist keineswegs ein Hirngespinnst, da es ebenso einfach umzusetzen wie nachzuvollziehen ist. Wird einem Unternehmen eine Eisenbahnlinie übertragen, so legt die Regierung diesem die Verpflichtung auf, eine bedeutende Summe für Arbeiten dieser Art zur Verfügung zu stellen; die Nutzung der Schienenwege erzielt beträchtliche Einnahmen, so daß eine Steigerung der Ausgaben nicht gefürchtet werden müßte. Alle Welt würde davon profitieren: Die Kunst, die Künstler, die Regierung, die sich der unablässigen Beanstandungen entledigt, und die Reisenden, die sich während der Wartezeiten zumindest beschäftigen könnten.*

*Da die Künstler nicht klug genug sind, Vereinigungen zu gründen, die ihnen einträglich sind und ihnen mehr Freiheit geben, und da sie sich noch immer in der Hand von Regierungen befinden, die aufeinander folgen, so glauben wir, daß sie danach streben sollten, der Kunst neue Anstöße zu geben, indem sie sich auf neue Mittel stützen; dies ist es, wovon ihre Zukunft abhängen wird, und die Frage ist bedeutend genug, daß sie sich ihr tatkräftig widmen sollten. Auf daß sie zuguterletzt verstehen, daß sie mit den gegenwärtigen Ideen nicht mehr in Verbindung stehen, daß ihre Werke kei-*

nerlei Bezug zu unseren Bedürfnissen und Neigungen haben, und daß sie sich oft die Verse wiederholen mögen, die Victor Hugo, unser aller Meister, an David d'Angers gerichtet hat:

*Die Form, o großer Bildner, sie ist alles und ist nichts!  
Sie ist nichts ohne den Geist, und ist alles mit der Idee!*

[Übersetzung von Uwe Fleckner]

## Kommentar

Mitte des 19. Jahrhunderts war der heute fast vergessene Maxime Du Camp (1822–1894) ein einflußreicher Mann. Vielfach begabt betätigte er sich gleichzeitig als Verleger, Kunsttheoretiker und Dichter. Zu seinem Freundeskreis gehörten neben Baudelaire viele Maler und Schriftsteller. Die *Revue de Paris* wurde von ihm herausgegeben. In ihr ließ er den Vorabdruck von Flauberts *Madame Bovary* drucken. 1855 erscheinen seine *Chants modernes*, ein Sammelband seines poetischen Werkes, in dem er gleichzeitig seine Überlegungen zur zeitgenössischen Theorie der Dichtkunst darlegt. Außerdem schrieb er jährliche Rezensionen über die Ausstellungen im Salon und verfaßte kunsttheoretische Schriften.<sup>1</sup>

Im Salonbericht zur Weltausstellung von 1855 legte Du Camp seine Überlegungen zur Bedeutung der Historienmalerei dar. Bereits in der Einleitung konstatierte Maxime Du Camp eine Krise der Historienmalerei. Er wandte sich vehement und polemisch gegen die traditionelle Malerei wie sie an der Akademie gelehrt wurde. Kategorisch lehnte er das im Gewand des griechischen und römischen Helden daher kommende Geschichtsbild und die Allegorie ab. Für Du Camp war die »philosophische« Kunst, d. h. eine Kunst, die von gedanklichen, idealistischen Vorstellungen ausgehen und sie auf die Leinwand projizieren sollte, Schuld am Niedergang der Historienmalerei.<sup>2</sup>

Diese »Kunst der Alten« versuchte er durch eine Hinwendung zu zeitgenössischen Themen zu überwinden. In der *Préface* seiner Publikation formulierte er sein Konzept für eine neue Geschichtsmalerei, das durch zwei grundsätzliche Tendenzen gekennzeichnet ist: Zum einen sollte die Historienmalerei dem technischen Fortschritt bildhaften Ausdruck verleihen, jedoch ohne ihn zu problematisieren. Zum anderen propagierte der Autor – von Bentham und Stuart Mill beeinflusst – eine utilitaristische Funktion der Kunst, das Prinzip des »l'art pour le progrès«. Für Du Camp hatte die Malerei also ausschließlich dem Fortschritt zu dienen.<sup>3</sup> Eindeutig wandte er sich gegen das Konzept des »l'art pour l'art«.<sup>4</sup> Seiner Meinung nach drängten die Künstler dieses Prinzips den »Gedanken«, die »Idee« zugunsten des formalen Gestaltungswillens und der Beschränkung auf Themen aus Bereichen der Kunst selbst in den Hintergrund.

Als einer der ersten Kunsttheoretiker schlug Du Camp vor, die Erneuerung der Historien-



malerei mit Themen aus der Industrie und der Welt wissenschaftlicher Erfindungen zu betreiben.<sup>5</sup> Zur formalen Gestaltung dieser neuen Geschichtsmalerei äußerte er sich jedoch nicht. Er behauptete lediglich, daß sich durch das Studium des modernen Lebens ganz zwangsläufig eine Veränderung des künstlerischen Stils und der Kompositionsweise ergäbe.

Du Camps Begeisterung für den technischen Fortschritt spiegelt den »esprit du temps« des *Second Empire* wider.<sup>6</sup> Nach der Machtübernahme durch Napoleon III. erlebte Frankreich eine schnelle Industrialisierung und besonders die Entwicklung der Eisenbahn erhielt einen enormen Innovationsschub.<sup>7</sup> Mit seiner Begeisterung für den »progrès« als Darstellungsgegenstand der Kunst setzte sich Du Camp in krassen Gegensatz zu den Vorstellungen seines Freundes Baudelaire: »Noch vor einem weiteren Irrtum, der heute sehr im Schwange ist«, äußerte sich Baudelaire ebenfalls 1855 zum Verhältnis von technischem Fortschritt und Malerei, »möchte ich mich wie vor der Hölle hüten. – Ich meine die Idee des Fortschritts.« Und er fuhr fort: »Überträgt man die Idee des Fortschritts in den Bereich der schöpferischen Einbildungskraft [...], so wächst ihre Absurdität ins Riesenhafte, ihre Groteskheit steigert sich ins Grauenhafte.«<sup>8</sup> Für Baudelaire war Fortschritt gleichbedeutend mit der Herrschaft Napoleons III. Er lehnte es daher ab, den Fortschritt zu propagieren, da dies bedeutet hätte, sich in den Dienst eines Regimes zu stellen, das eine totalitäre Innen- und eine imperialistische Außenpolitik betrieb.

Für Du Camp hingegen zog der technische Fortschritt auch zwangsläufig eine geistige Entwicklung nach sich. Der neuen Geschichtsmalerei wies er eine volksbildnerische Funktion zu. Ihre Aufgabe sollte es sein, die zeitgenössische Geschichte auszulegen und die »höchsten Dinge«, d. h. den technischen Fortschritt, zu propagieren. Um ein möglichst großes Publikum zu erreichen, sollten die Historienbilder nicht mehr in den Museen, sondern an den neuen Kommunikationsknotenpunkten, den Bahnhöfen, ihren Platz finden. Du Camp war der erste, der diese Forderung erhob.<sup>9</sup> Für ihn waren die Bahnhöfe die »cathédrales modernes« der neuen Gesellschaft. Die Wissenschaft bezeichnete er als die neue Religion, und die neue Historienmalerei sollte das Instrument ihrer Propaganda werden.

Du Camps Forderungen fanden 1861 in einem Artikel Champfleury's eine Nachfolge. Dort bekräftigte er die Themen Du Camps und schrieb unter anderem, daß man sich in den Bahnhöfen »das Warten durch die Betrachtung der großen Entwicklung vertreiben könnte, welche die Dampfkraft mit sich gebracht hat«.<sup>10</sup> Im Jahre 1868 veröffentlichte dann Etienne Baudry eine Schrift, in der er in einem fiktiven Gespräch mehrere Personen über die Rolle der Malerei in den modernen Städten diskutieren ließ. Der »Gesprächsteilnehmer« Courbet schlägt darin vor, Kunstwerke in den Bahnhöfen aufzuhängen, damit diese nicht nur das »Tempo des Fortschritts« repräsentierten, sondern selbst zu den »Tempeln des Fortschritts« würden. Fast wörtlich läßt Baudry den Maler Du Camps Thesen wiederholen.<sup>11</sup>

Tatsächlich hat die geforderte neue Historienmalerei und ihre Präsentation in öffentli-



chen Gebäuden fast keine Umsetzung gefunden. Als eines der wenigen Beispiele in Frankreich mag François Bonhommés Industriezyklus in der *École de Mines* dienen.<sup>12</sup> In Deutschland kann Adolph Menzels *Eisenwalzwerk* von 1875 als Historienbild neuen Typs angeführt werden, das jedoch ohne Nachfolge blieb. Maxime Du Camps Versuch, die Historienmalerei durch eine Erneuerung der inhaltlichen Kriterien und nicht durch neue formale Mittel zu reformieren, erwies sich zuletzt als unzureichend. J. B.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Werner Ross: *Baudelaire und die Moderne*, München 1993, S. 134.
- <sup>2</sup> Vgl. Du Camp 1855, S. 14.
- <sup>3</sup> Die Forderung nach Nützlichkeit der Kunst war eine damals durchaus übliche Position und wurde von Theoretikern unterschiedlichster ideologischer Positionen vertreten; Proudhon etwa, ein Vertreter des Frühsozialismus, forderte, daß die Kunst der sozialen Frage zu dienen habe; vgl. Pierre-Joseph Proudhon: *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865; zu den entschiedenen Gegnern dieser philosophischen Denkrichtung zählte Théophile Gautier, der in seinem Vorwort zur *Mademoiselle de Maupin* eine vom Utilitarismus geprägte Literatur heftig kritisierte.
- <sup>4</sup> Vgl. Klaus Herding: *Die Moderne. Begriff und Problem*, in: *Funkkolleg Moderne Kunst*, Weinheim u. Basel 1987, S. 98–101; vgl. Ross 1993, S. 67 ff.
- <sup>5</sup> Vgl. Klaus Schrenk: *Industriedarstellung in der Mitte des 19. Jahrhunderts und Aspekte ihres gesellschaftlichen Charakters*, in: *Kritische Berichte* 3/1975, S. 26 f.
- <sup>6</sup> Du Camp 1855, S. 234.
- <sup>7</sup> Vgl. Ross 1993, S. 66.
- <sup>8</sup> Charles Baudelaire: *Die Weltausstellung 1855 – Die schönen Künste*, in: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 2, München u. Wien 1977, S. 227–253, S. 232 ff.
- <sup>9</sup> Bisher wurde in der Forschung die These aufgestellt, daß Jules Husson Champfleury in seinem Artikel *Courbet en 1860* (erschieden in *Le réalisme*, Paris 1861) diese Forderung erstmals erhoben hätte, dabei blieb bisher der Text von Du Camp unberücksichtigt; vgl. Monika Wagner: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9), S. 165 ff.; vgl. auch Herding 1987, S. 42 ff.
- <sup>10</sup> Zit. nach: *Die Nazarener*, Ausstellungskat. Frankfurt/M. 1977, S. 413; vgl. auch Klaus Herding: *Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei*, in: *Stüdel-Jahrbuch* 5/1975, S. 159–199.
- <sup>11</sup> Vgl. Etienne Baudry: *Le camp de Bourgeois*, Paris 1868.
- <sup>12</sup> Vgl. Karl Janke u. Monika Wagner: *Das Verhältnis von Arbeiter und Maschinerie im Industriebild. Rekonstruktion einer Bilderfolge zur Schwerindustrie von François Bonhommé*, in: *Kritische Berichte* 5–6/1976, S. 5–26.

*Was hat die Verbindung [für historische Kunst] geleistet? Auf diese Frage kommen wir daher immer wieder zurück. Sie hat eine Reihe von Bildern anfertigen lassen oder in Folge einer Konkurrenz gekauft, ausgestellt und verlost. Was sind das für Bilder? Sind sie der Art, daß sie allgemeines Interesse verdienen, packen sie durch die Größe ihrer Ideen, durch die Vortrefflichkeit ihrer Ausführung, durch ihre volksthümliche Bedeutung den für alles Große und Schöne offenen und empfänglichen Sinn der Nation?*

*Werfen wir zunächst einen Blick auf die beiden, deren Ausführung von der »Verbindung« zuerst veranlaßt wurde, mit denen sie – eine Lebensfrage für jeden Anfang – debutierte. Es sind M. v. Schwind's »Kaiser Rudolph, der nach Speyer zum Sterben reitet« und A. Menzel's »Friedrich II. und Kaiser Joseph in Neiße«. Daß die »Verbindung« gerade diese beiden, an den äußersten Extremen der Möglichkeitsgrenzen dessen, was man ein »historisches« Bild nennen kann, liegenden Werke wählte, ja die Wahl dieser Künstler selbst schon spiegelt die Principienlosigkeit der Verbindung ab. Wer Schwind für einen Historienmaler hält, kann unmöglich Menzel auch dafür erklären, und umgekehrt. Sie sind es eben, im wahrhaften Sinne des Historischen, als der Darstellung des Welthistorisch-Großen, alle beide nicht. (S. 42.)*

*In der Kunst ist es fast durchgängig der Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus, welcher, in ihrem eigensten Wesen begründet und daher berechtigt, doch zugleich nach der einen oder andern Seite hin einen Abweg von der Wahrheit bestimmt. Ein solcher Fall nämlich tritt immer dann ein, wenn einer der beiden das künstlerische Produkt bildenden Faktoren, nämlich entweder der ideelle Inhalt oder die reale Form, für sich allein zur Geltung zu kommen sucht und demzufolge den andern Faktor zu einem untergeordneten Moment herabsetzt, ja wohl gänzlich zu unterdrücken versucht. Wenn nun zwar letzteres auch nicht gänzlich möglich ist, so führt doch solche dem wahren Zweck der Kunst widerstrebende Ueberhebung des einen über das andere Element nothwendig zu einer Verrückung ihres wahren und richtigen Verhältnisses, ja zu einer Zerreißung jener Harmonie zwischen Inhalt und Form, welche allein das wahre Wesen der künstlerischen Schönheit ausmacht. Wir sagen »Harmonie«, nicht Gleichheit, denn die Harmonie beruht keineswegs in einer quantitativen Gleichstellung der beiden Faktoren, sondern in ihrer qualitativen Verhältnißmäßigkeit. Es kommt dabei also gänzlich auf den Gegenstand der Darstellung an, ob das eine oder andere Moment, das ideelle oder das formelle, darin die Hauptrolle zu spielen habe. Im ersteren Falle wird sich in der Darstellung ein mehr idealistischer Charakter, im zweiten ein mehr realistischer ausprägen. Nur wenn die Unterordnung des einen unter das andere Element bis zu einer einseitigen und darum unberechtigten Abstraktion fortgeht, entsteht jene Differenz zweier extremen Richtungen, in denen der berechtigte Idealismus zum abstrakten Spiritualis-*

mus, der berechnete Realismus zum abstrakten Materialismus wird. Die Wahrheit aber liegt eigentlich nicht in der Mitte, sondern in der Einheit der Gegensätze; sie ist keine Abstraktion von den Extremen, sondern eine Verschmelzung ihres wesentlichen Inhalts. Weder jene Idealisten also, welche das wahre Wesen der Kunst in der Abstraktion von dem bloß Realen, noch jene Realisten, welche es in der ängstlichen Vermeidung alles bloß Naturunwahren suchen, haben Recht, sondern beide haben Recht und Unrecht. Recht in dem Bruchtheil Wahrheit, welches in der Ansicht jeder Partei liegt, Unrecht, weil sie dieses Bruchtheil für die ganze Wahrheit halten. Die ganze Wahrheit aber ist einzig und allein die, daß jede Kunstrichtung wie jedes Kunstwerk vor Allem die Einheit von Natur und Ideal zur Erscheinung zu bringen habe und daß allein die graduelle Erreichung dieser Einheit den Maaßstab für die Beurtheilung des künstlerischen Werthes abgebe. (S. 42)

Wenn wir diese allgemeine Begriffsbestimmung auf eine einzelne Kunstsphäre, z. B. auf die Historienmalerei anwenden, so steht diese zwischen der Philosophie der Geschichte und der geschichtlichen Chronik in der Mitte. Von jener entlehnt sie den Gedanken, von dieser die Gestaltung. Während die philosophische Betrachtungsweise der Geschichte auf die dramatische Entwicklung der Weltbegebenheiten keine Rücksicht nimmt, sondern nur den rothen Faden zu verfolgen sucht, an dem der Weltgeist »am Webstuhl der Zeit« die Maschen des geschichtlichen Gewebes anknüpft, während andererseits die Chronik der Geschichte nur die äußerlich erscheinenden Gestalten bemerkt und notirt, welche über die Weltbühne gehen, ohne ihre tiefere innerliche Beziehung zu einander aufzudecken: ist es die Aufgabe der Historienmalerei, ihre Motive aus jener geheimnißvollen Quelle der innerlichen Geschichte zu schöpfen, aber zugleich die aus ihr geschöpften Gedanken in eine ebenso lebendig dramatische Form zu bringen, wie sie die Weltbühne selber zeigt. (S. 42 f.)

Mit dem Begriff des Historischen verbindet man – namentlich, wenn es sich um künstlerische Darstellung handelt – die Vorstellung des Großartigen, geschichtlich Bedeutsamen, Folgeschweren: es erinnert an Staatserschütterungen, tragische Katastrophen, an den glänzenden Aufschwung eines für seine Freiheit kämpfenden Volks, an die Schicksalswendungen eines Helden, einer Nation, der ganzen Menschheit. – Solche Ideen rufen, sollen sie zur Darstellung kommen, an sich den historischen Stil hervor. Das Großartige kann nicht in kleinlicher Weise dargestellt zur Wirkung kommen, solche Form wäre eine Parodie auf den Inhalt. (S. 43)

Der vergleichende Gegensatz zwischen Historie und Genre führt am einfachsten zum Begriff des historischen Stils. Das Genre hat es mit dem Menschen als Individuum zu thun: die Specialität ist hier gerade das Charakteristische; die Historie hat es mit dem Menschen als allgemeinem, als Vertreter einer Zeitidee, als Repräsentanten einer nationalen Entwicklungsphase zu thun; die Specialität ist daher hier das Zufällige, dem historischen Charakter Fremde, ihn Verwischende, dagegen das Allgemeine allein das Charakteristische. Sofern also die angemessene Darstellung des

historischen Motivs von allen Zufälligkeiten, individuellen Eigenthümlichkeiten, falls sie nicht zur Charakteristik der historischen Persönlichkeit als solcher gehören, abstrahirt, kann man den historischen Stil in gewisser Beziehung abstrakt nennen. Hier haben wir nun die Extreme, wie sie in den Bildern von Menzel und Schwind zur Erscheinung kommen. Schwind abstrahirt, quand même, d. h. auch von den nothwendigen Specialitäten, er vernichtet von vorn herein alles Individuelle, auch wenn es zum Charakter gehört. Seine Pferde sind abstrakt historisch, denn sie heben die Realität selbst im Charakteristischen der Natur auf. Nie hat ein Pferd solche Nase, solche Augen gehabt, wie auf dem Schwind'schen Bilde. Doch dies ist nur eine beispielsweise Aeüßerlichkeit. Bei Menzel findet das Gegentheil statt. Er, ein Feind aller Abstraktion, kümmert sich um das Allgemeine gar nicht; er malt nur das Besondere, Persönliche, Individuelle, Zufällige – mit ungemeiner Drastik, das ist wahr, aber ohne Spur von jener höheren Charakteristik, welche in der betreffenden Person den Vertreter einer historischen Idee ahnen läßt. Er geht in seiner konkreten Schilderung bis zur Liebhaberei des Häßlichen; ein beschmutzter Stiefel ist für seine Art der Charakteristik wichtiger als die Andeutung eines ideellen Moments, um das es sich handelt. Beschmutzte Stiefel aber kann auch ein Gassenkehrer tragen, ein Friedrich der Große wird dadurch schwerlich charakterisirt. (S. 49 f.)

*Idealismus und Realismus, oder besser: Spiritualismus und Materialismus sind Extreme, deren jedes von dem Moment abstrahirt, was in dem andern die Hauptsache bildet. Sie sind darum abstrakt und unwahr. Die beiden Elemente aller künstlerischen Produktion, Ideeninhalt und Naturform, welche sie einseitig, d. h. jedes auf Kosten des andern, zur abstrakten Entwicklung bringen, gehören wie Leib und Seele zusammen, um ein organisches Ganzes zu bilden. Was demzufolge den historischen Stil betrifft, so besteht derselbe ebenso wenig bloß in dem Gepräge konkreter Thatsächlichkeit und lebendiger Unmittelbarkeit der Personen und Handlungen wie in dem bloß äußerlichen Sich-Spreizen eines konventionellen Pathos; ebenso wenig in individueller Naturwahrheit und trivialer Portraitwirkung wie in der schematischen Strenge akademischer Pedanterie und traditioneller Gewandrheterik: er besteht oder entspringt vielmehr mit logischer Nothwendigkeit aus der höheren und allgemeineren Bedeutung, welche die dargestellten Personen als Vertreter einer großen historischen Idee erhalten, und diese höhere Bedeutung, welche sie sofort über die genremäßige Individualität des gewöhnlichen Menschen in eine erhabenere Sphäre entrückt, zwingt den Künstler, sie auch in ihrem äußerlichen Auftreten wie in ihrer ganzen persönlichen Charakteristik von dem bloß Zufälligen ihrer Existenz zu entkleiden und ihnen dafür die ihrer inneren Würde angemessene und zukommende äußerliche Würde und Hoheit der Erscheinung zu verleihen, welche als solche ein ideales Gepräge nothwendig nach sich zieht. Dieses, durch innerliche Gründe nicht nur berechnete, sondern nothwendig geforderte ideale Gepräge muß die wahre Basis alles historischen Stils sein, und aus ihm entspringen dann für die Komposition und malerische Gestaltung eine Reihe ideeller technischer Forderungen, welche im*



Ausdruck des Gesichts, *in der* Strenge der Gewandlegung, *in der* Noblesse und Kraft des Kolorits, *in der* dimensionalen Größe der Figuren, *in der* Großartigkeit und Breite der technischen Behandlung *bis herab auf den* Maaßstab und das Format des Rahmens *eine ununterbrochene Kette von nothwendigen Konsequenzen bilden, welche ihrerseits sämmtlich aus jenem Grundprincip des historischen Stils sich ergeben und darauf zurückgeführt werden können.* (S. 75)

*Wir sind nämlich der Ansicht, daß die historische Kunst, ebenso wie die Monumentalmalerei, die Skulptur und die Architektur, auf eine ihrer würdige und großartige Weise nur durch großartige Mittel gefördert und am Leben erhalten werden könne. Solche Mittel aber liegen außerhalb der Grenzen, welche die Kräfte von Privaten zu umfassen im Stande sind. Unsere Historienmalerei ist fast in Nichts zusammengeschwunden. [...]*

Denn ohne direkte Betheiligung des Staats kann die große Kunst nicht blühen.

*[...] Liegt nicht etwas Großes und Erhabenes in dem Gedanken, der Nation eine Vorstellung von ihrer eignen Größe und Bedeutung dadurch zu geben, daß man ihr die herrlichen Thaten ihrer Fürsten und Vorfahren in einem Cyklus von großartigen Bildern vorführt, an denen ihr stolz geweckt und der Patriotismus gekräftigt wird? Und welcher Ort wäre passender für die Aufstellung einer solchen Bilderreihe als die Nationalgalerie [...].* (S. 105 f.)

Max Schasler: *Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?*, in: *Die Dioskuren. Deutsche Kunst-Zeitung* VII/1862, S. 17–19, S. 25–27, S. 41–43, S. 49–51, S. 57–58, S. 65–66, S. 75, S. 97–99, S. 105–106.

## Kommentar

Max Schasler (1819–1903) war Herausgeber der Kunstzeitschrift *Die Dioskuren*, dem »Hauptorgan der deutschen Kunstvereine«. In dieser Funktion veröffentlichte er 1862 seinen Artikel *Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?*, der als Randglosse zum Protokoll der siebten Hauptversammlung der *Verbindung für historische Kunst* erschien. Die Verbindung war 1854 durch einen Zusammenschluß der deutschen Kunstvereine zu einem Aktienunternehmen entstanden und hatte sich der Förderung des Historienbildes in Form des nationalen Geschichtsbildes verschrieben.<sup>1</sup> Dies resultierte sowohl aus dem Verlangen, die Historienmalerei, welche als öffentliche Gattung in den auf private Bedürfnisse ausgerichteten Kunstvereinen keinen Platz gefunden hatte, in das bürgerliche Kunstverständnis einzubinden, als auch aus dem Wunsch, im partikularistischen Deutschland durch Kulturpolitik das Nationalbewußtsein zu stärken.<sup>2</sup> Beide Ziele sollten durch jährliche Bildwettbewerbe und sich anschließende Wanderausstellungen der erworbenen Werke durch die deutschen Kunstvereine geschehen. Anschließend wurden die Gemälde unter den Mitgliedern verlost, um sie einer öffentlichen Bestimmung zu übergeben.



Mit seinem Artikel zieht Schasler nach sechsjährigem Bestehen der *Verbindung für historische Kunst* Bilanz und erklärt ihre Bemühungen für nutzlos und schädlich. Ihre fehlerhafte Organisation und auch ihre Prinzipienlosigkeit, die sich in der Unfähigkeit zeige, den Begriff »historisch« und damit den Charakter des Historienbildes zu definieren, hätten von vornherein das Scheitern des Vereins begründet. Dies hätten schon die beiden ersten Aufträge, Moritz von Schwind's *Kaiser Rudolphs Ritt zum Grabe* und Adolf Menzels *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769* offenbart (Abb. 17 u. 18).<sup>3</sup> Als Beispiele einer idealistischen und einer materialistischen Richtung würden beide Werke einen »Abweg« von den wahren Inhalten der Kunst darstellen.

Während der Idealismus durch Abschwächung der Farbe und Stilisierung der Linie von der Natur abweiche, verleugne der Materialismus durch die bloße Wiedergabe der Realität jeglichen höheren geistigen Gehalt. Die Wahrheit könne aber nur in einer Synthese der beiden Extreme, in der Einheit von Natur und Ideal liegen. Wie die Tragweite des historischen Ereignisses durch die Verknüpfung mit einem dramatischen Höhepunkt verdeutlicht werden soll, so müsse seine innere Bedeutung durch ein »ideales Gepräge« hervorgehoben werden. Dieses würde sich nicht nur in der Idealisierung der die historische Idee verkörpernden Persönlichkeit äußern, sondern hätte auch entsprechende Konsequenzen für Malweise und Format. Verhält sich aber das »ideale Gepräge« proportional zur inneren Bedeutung des Ereignisses, bleibt die Gattungshierarchie erhalten. Der »realistischen«, genrehaften Darstellung wird das Recht auf ein Großformat abgesprochen; der Farbe, die lediglich ein lebendiges Erscheinungsbild verbürge, wird im Gegensatz zur Linie die Vermittlung des geistigen Gehalts aberkannt.

Mit seiner Forderung, unter der Hülle der Naturdarstellung eine ideelle Dimension zum Vorschein zu bringen, gibt sich Schasler als Vertreter eines realistischen Idealismus bzw. Klassizismus zu erkennen. Für die Historienmalerei schlägt er hiermit allerdings keine neuen Prinzipien vor, sondern versucht, einen bestehenden Konsens aufrechtzuerhalten, der die Idealisierung von Geschichte realistisch und damit glaubhaft erscheinen läßt. Nur so kann der nationalpädagogische Anspruch an das Historienbild gewährleistet werden.

Das bürgerliche Bestreben, der Historienmalerei zu neuem Aufschwung zu verhelfen, ist für Schasler in Gestalt der *Verbindung für historische Kunst* gescheitert. Privatleuten würden in der Regel die Mittel fehlen, und bürgerliche Vereinigungen könnten aus Rücksicht auf die unterschiedlichen Interessen ihrer Mitglieder keine großen öffentlichen Aufträge vergeben. Seiner Ansicht nach würden aber nur großartige Projekte, wie ein Zyklus der vaterländischen Geschichte bzw. die Ausstattung der Nationalgalerie mit historischen Werken, die Hebung von Historienmalerei und patriotischem Bewußtsein fördern. Umfassende und dauerhafte Mittel könne aber nur der Staat bereitstellen, wie dies bei den zur öffentlichen Repräsentation dienenden Künsten der Monumentalmalerei, Denkmalskulptur und Architektur der Fall sei. Als Vorbilder dienen hier Frankreich und Belgien, wie sich auch der Vorschlag zur Ausstattung der Nationalgalerie an das französische *Musée*



Abb. 17

Moritz von Schwind: *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*, 1857 (Kiel, Kunsthalle)



Abb. 18

Adolph Menzel: *Die Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769*, 1855–1857 (Berlin, Nationalgalerie)

*Historique* anlehnt. Doch fordert Schasler eher Darstellungen der Fürsten- als der Volksgeschichte, wie auch seine Vorschläge im Gegensatz zu den großdeutschen Zielen der *Verbindung für historische Kunst* mit einer kleindeutschen Lösung unter preußischer Führung sympathisieren. Durch eine vollständige Bindung an den Staat würde die Historienmalerei aber nicht nur ihre Autonomie verlieren, sondern auch Gefahr laufen, zu staatlicher Propaganda zu verkommen.

Hatte sich das Historienbild von einem überzeitlichen und belehrenden Tugendbeispiel des Individuums zum Geschichtsbild gewandelt, so tritt es in den Vorstellungen Max Schaslars seinen allgemeinmenschlichen Anspruch an eine nationalpädagogische Zielsetzung ab. Indem es seine maßgebliche Aufgabe in der Gestaltung des öffentlichen Bewußtseins finden soll, wird der gesellschaftspolitische Zweck des Historienbildes über seinen künstlerischen Wert gestellt.

R. L.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zur »Verbindung für historische Kunst« vgl. Hans-Werner Schmidt: *Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die »Verbindung für historische Kunst« (1854–1933)*, Marburg 1985.
- <sup>2</sup> Vgl. Werner Busch u. Wolfgang Beyrodt (Hrsg.): *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1982 (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Bd. 1), S. 224.
- <sup>3</sup> Vgl. Werner Busch: *Adolph Menzels »Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769« und Moritz von Schwind's »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe«*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 33/1991, S. 173–183.



## Charles Blanc

### *Grammaire des arts du dessin (1867)*

*Tous les germes de beauté sont dans la nature, mais il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de les en dégager. Quand la nature est belle, le peintre sait qu'elle est belle, mais la nature n'en sait rien. Ainsi la beauté n'existe qu'à la condition d'être comprise, c'est-à-dire de recevoir une seconde vie dans la pensée humaine. L'artiste, qui comprend le beau, est supérieur à la nature, qui le montre. [...]*

*Ainsi l'art imite, ou bien il interprète, ou bien il idéalise, il transfigure.*

*Mais entre ces deux extrêmes, l'imitation pure et l'idéal, il y a un double péril à éviter; car, en imitant la nature de trop près, l'artiste court le danger d'en reproduire les pauvretés, et, en s'éloignant trop de la nature, il peut perdre de vue les accents de la vie.*

*La juste définition de l'art se trouvera donc entre la traduction littérale et la paraphrase éloquent, et nous dirons: L'art est l'interprétation de la nature.*

*Nicolas Poussin, se promenant un jour sur le bord du Tibre, rencontre une femme qui, après avoir baigné son enfant dans le fleuve, le ramène au rivage, l'enveloppe de linges et le caresse. Aussitôt sa pensée se reporte aux temps antiques; il s'imagine voir Moïse sauvé des eaux du Nil. L'enfant du Transtévère devient pour lui le législateur des Hébreux; la sauvage campagne de Rome lui apparaît comme le désert égyptien, et s'il aperçoit au loin un obélisque en ruine ou la pyramide de Cestius, il lui suffit d'ajouter un palmier au paysage pour achever la géographie du tableau...*

*Voilà comment une scène de la vie commune s'élève tout à coup à la dignité d'une peinture historique. L'artiste a emprunté de la nature ses grâces naïves, et du paysage son caractère solennel; mais, avant de mettre en œuvre les éléments qu'il a sous les yeux, sa pensée a tout élevé, tout agrandi, et le cachet de l'art a été imprimé sur la réalité la plus simple. (S. 9 f.)*

*Il se peut sans doute que d'une belle œuvre d'art il ressorte une idée morale; mais la morale dépend du spectateur qui la dégage; c'est lui qui la trouve et qui la prouve. Lorsque la peinture était encore en son enfance, on représentait dans les tableaux des inscriptions morales écrites sur des cartels ou tracées sur des banderoles que sortaient de la bouche des personnages. Ces naïvetés gothiques font voir jusqu'où allait l'asservissement du peintre, et jusqu'où il pourrait aller, si l'art acceptait pour mission de prêcher la vertu par le dessin et la couleur. Oubliant peu à peu sa véritable fin, qui est de manifester le beau, il retomberait bientôt en enfance; le fond emporterait la forme; la morale absorberait la beauté: il n'y aurait plus d'art. (S. 15 f.)*

*Qu'est-ce que l'imitation? C'est une copie fidèle, et rien de plus. Si les arts du dessin n'avaient d'autre objet que de copier la nature, ils tenteraient, la plupart du temps, une chose inutile: ils seraient un pléonasme. [...]*

*Quelle est, en effet, la supériorité de la nature? C'est la vie qui anime toutes ses*

formes. Mais l'homme possède un trésor que la nature ne possède point: la pensée. Or la pensée est plus encore que la vie, car c'est la vie à sa plus haute puissance, la vie dans sa gloire. L'homme peut donc lutter avec la nature en manifestant la pensée dans les formes de l'art, comme la nature manifeste la vie dans les siennes. En ce sens, le philosophe Hegel a pu dire que les créations de l'art étaient plus vraies encore que les phénomènes du monde physique et les réalités de l'histoire. (S. 17 ff.)

Débrouillant, épurant les faits, l'historien voit l'ensemble de l'événement, le plan de la bataille; il démêle les intentions qui ont dirigé tous les mouvements, il connaît la pensée qui a plané sur ces grands drames, tandis que les acteurs n'en connaissent guère que les accidents et les coups. Devenu artiste à sa manière, l'écrivain distingue les détails caractéristiques et les apparences illusoire; il saisit et met en lumière ce qu'il y a de plus significatif dans les circonstances, et il arrive ainsi à posséder une grande vérité, plus claire, plus élevée et plus vivante que les petites vérités dont se composait la réalité même.

Mais l'historien n'agit que par l'intelligence; il fait taire ses sympathies ou il en modère l'expression: l'artiste, au contraire, accomplit son œuvre par toutes les puissances de l'esprit et du sentiment; il y compromet son cœur. Aussi choisit-il dans son imitation ce qui peut exprimer sa personnalité tout entière, c'est-à-dire qu'il imite la nature, non pas précisément comme elle est, elle, mais comme il est, lui. De là naissent les différents caractères de l'art, ce qu'on nomme les divers styles. [...] Mais, en dehors de ces divers styles, qui ont des nuances dans la manière de sentir et qui ont été consacrés par les grands maîtres, il y a quelque chose de général et d'absolu qu'on appelle le style. De même qu'un style est le cachet de tel ou tel homme, le style est l'empreinte de la pensée humaine sur la nature. Dans cette haute acception, il exprime l'ensemble des traditions que les maîtres nous ont transmises d'âge en âge, et, résumant toutes les manières classiques d'envisager la beauté, il signifie la beauté même. Il est le contraire de la réalité pure: il est l'idéal. (S. 19 f.)

D'ailleurs, si la grandeur du peintre se mesure à la difficulté de l'entreprise, quelle différence entre la copie d'une pierre sans forme ou d'une plante sans proportion, dont personne ne pourra vérifier la ressemblance, et l'imitation d'un corps proportionné et symétrique, soumis de toute éternité aux lois d'un rythme divin, et en qui cependant la symétrie est constamment rompue par le mouvement ou rachetée par l'équilibre! L'art est-il le tableau de la vie? Rien n'y peut être alors plus intéressant que la figure humaine, puisque l'homme est la plus vivante des créatures. L'art est-il la manifestation du beau? La figure humaine est encore l'objet le plus noble de ses études, puisque, les animaux n'ayant que du caractère, l'homme est le seul être capable d'atteindre à la beauté. Quelle que soit donc la définition de l'art, il existe dans ses œuvres des modes inférieurs et des modes supérieurs, selon que les objets représentés seront plus ou moins doués de vie.

Cette vérité peut s'exprimer d'une autre façon. Plus l'imitation rigoureuse sera nécessaire dans un tableau, plus il se rapprochera des modes inférieurs; au contraire,



*plus les choses à imiter seront susceptibles d'interprétation, plus la peinture s'élèvera. [...]*

*Si la peinture peut grandir à ce point, par la seule substitution des figures humaines aux objets inanimés, que sera-ce donc quand elle choisira ses héros, non plus dans la vie commune, mais dans le monde de l'histoire ou de la poésie; lorsque, au lieu de représenter des mœurs locales, elle représentera les mœurs de l'humanité et ses caractères héroïques; lorsqu'elle remplacera le costume changeant de telle époque par cette généralisation du vêtement, convenable à tous les temps et à tous les peuples, qui est la draperie; lorsque, s'attachant à retrouver la beauté des formes dans leur primitive essence, et se rapprochant alors de la sculpture, elle s'efforcera de concevoir et de créer ces types immortels qui sont des dieux! On le voit, il y a quelque intervalle de Netscher à Raphaël, de Chardin à Michel-Ange. Parcourir en observateur cet intervalle, c'est explorer le domaine entier de l'art et les différents genres qu'il lui est permis d'embrasser, tels que le paysage, les marines, les animaux, les batailles, les scènes anecdotiques et familières qu'on appelle proprement tableaux de genre, enfin l'histoire, la fable, la poésie, l'allégorie.*

*(S. 596 ff.)*

*Elle est donc nécessaire, elle est donc profonde, et il la faut maintenir, cette distinction ancienne entre le genre et l'histoire, ou, pour dire mieux, entre la peinture familière ou anecdotique et la peinture de style. A l'une convient la vérité individuelle, à l'autre une vérité plus générale et plus fière. (S. 614)*

Charles Blanc: *Grammaire des arts du dessin. Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris, 4. Aufl. 1881.

## **Charles Blanc**

### ***Grammatik der zeichnenden Künste (1867)***

*Jedweder Keim der Schönheit liegt in der Natur; aber es kommt allein dem menschlichen Geiste zu, ihn darin aufzuspüren. Wenn die Natur schön ist, dann weiß der Künstler, daß sie schön ist, aber die Natur selbst weiß davon nichts. Demzufolge besteht die Schönheit nur unter der Bedingung, daß sie verstanden wird, das heißt, daß sie im menschlichen Denken ein zweites Leben empfängt. Der Künstler, der das Schöne versteht, ist der Natur überlegen, die es nur zeigt. [...]*

*So ahmt die Kunst nach, oder besser gesagt, sie deutet aus oder idealisiert, sie bildet um.*

*Aber zwischen diesen äußersten Grenzfällen, der reinen Nachahmung und dem Ideal, gilt es zweifaches Unheil zu vermeiden; denn der Künstler, der die Natur zu sehr aus der Nähe nachahmt, läuft Gefahr, ihre Armseligkeiten wiederzugeben, und wenn*

*er sich zu weit von der Natur entfernt, kann es geschehen, daß er den Ausdruck des Lebens aus dem Blick verliert.*

*Die wahre Bestimmung der Kunst findet sich also zwischen der buchstäblichen Übersetzung und der beredsamen Umschreibung, und so sagen wir: Kunst ist die Ausdeutung der Natur.*

*Als Nicolas Poussin eines Tages am Ufer des Tibers spazierenging, da bemerkte er eine Frau, die ihr Kind, nachdem sie es gebadet hatte, ans Gestade zurücksetzte, es in Leinentücher hüllte und liebte. Sogleich schweiften seine Gedanken in antike Zeiten zurück, und er stellte sich vor, Moses zu sehen, der aus den Wassern des Nils gerettet wird. Das Kind aus Trastevere wird für ihn zum Gesetzgeber der Hebräer; die wilde Landschaft Roms erscheint ihm als ägyptische Wüste, und, da er von Ferne die Ruine eines Obeliskens oder die Cestius-Pyramide erblickt, genügt es ihm, der Landschaft eine Palme hinzuzudenken, und schon hat er daraus die Landschaftsanlage eines Bildes gewonnen... So wird also mit einem Male eine Szene alltäglichen Lebens zur Würde der Historienmalerei erhoben. Der Künstler bedient sich der unbefangenen Grazie der Natur und des feierlichen Charakters der Landschaft; bevor er aber die Elemente, die er vor Augen hat, zu einem Werk zusammenfügt, hat sein Gedanke alles ins Erhabene, ins Große versetzt, und der einfachen Wirklichkeit wird der Prägeempel der Kunst aufgedrückt.*

*Ohne Zweifel ist es möglich, daß aus einem schönen Kunstwerk eine moralische Vorstellung hervorgeht; aber die Moral hängt vom Betrachter ab, der sie einlöst; er ist es, der sie finden und darlegen muß. Als die Malerei noch in ihren Kinderschuhen steckte, stellte man die moralischen Erläuterungen dar, indem man sie auf Täfelchen schrieb oder auf Schriftbänder, die aus den Mündern der Personen herausragten. Diese gotische Einfalt macht deutlich, wie weit die Unterjochung des Malers ging, und wie weit dieser gehen könnte, wenn sich die Kunst damit bescheiden würde, ihren Auftrag darin zu sehen, durch Zeichnung und Farbe Tugend zu predigen. Wenn er sein wahres Ziel, das Schöne hervorzubringen, nach und nach aus den Augen verliert, dann wird er rasch in diese Kindheit zurückfallen; der Hintergrund wird die Form verdrängen, die Moral die Schönheit aufzehren: Es wird keine Kunst mehr geben.*

*Was bedeutet Nachahmung? Sie ist eine naturgetreue Kopie, und weiter nichts. Wenn die Zeichenkünste keinen anderen Gegenstand als das Kopieren der Natur besäßen, so strebten sie die meiste Zeit einer unfruchtbaren Sache nach und wären als Pleonasmus zu bezeichnen. [...]*

*Worin besteht schließlich die Überlegenheit der Natur? Es ist das Leben, das ihre Formenwelt beseelt. Aber der Mensch ist im Besitz eines Schatzes, über den die Natur nicht verfügt: Das ist der Geist. Mithin ist der Geist mehr als nur das Leben, denn er ist das Leben in seiner höchsten Entfaltung, das Leben in seiner Herrlich-*

*keit. Der Mensch kann also mit der Natur wetteifern, indem er diesen Geist in den Formen der Kunst offenbart, so wie die Natur das Leben in den ihren offenbart. Dieser Gedanke war es, der den Philosophen Hegel sagen ließ, daß die Schöpfungen der Kunst sogar wahrer seien als die Erscheinungen der körperlichen Welt und die Tatsachen der Geschichte.*

*Der Historiker, der die Tatsachen ordnet und klärt, sieht den Zusammenhang des Ereignisses, den Schlachtplan; er entwirrt die Absichten, die alle Bewegungen geleitet haben, er kennt den Geist, der zu den großen Tragödien geführt hat, während die Handelnden nur die Randbegebenheiten und Einzelzüge kennen. Ist er nach seiner Art zum Künstler geworden, dann weiß der Schriftsteller die charakteristischen Einzelheiten von den täuschenden Erscheinungen zu scheiden; er begreift und zieht ans Licht, was in den Umständen am bedeutungsvollsten war, und so gelangt er in den Besitz einer großen Wahrheit, die klarer, hervorgehobener und lebendiger ist als es die kleinen Wahrheiten sind, aus denen sich die Wirklichkeit selbst zusammensetzt. Aber das Tun des Historikers ist allein durch Vernunft bestimmt; er läßt seine Zuneigungen schweigen oder mäßigt ihren Ausdruck: Im Gegensatz dazu vollendet der Künstler sein Werk mit der ganzen Kraft seines Geistes und seines Gefühls; er offenbart sein Herz. Außerdem wählt er im Nachahmen dasjenige aus, was seine eigene Persönlichkeit voll und ganz zum Ausdruck bringen wird, das heißt, er ahmt die Natur nicht genau so nach, wie sie ist, sondern so, wie er ist. Dies ist der Ursprung der unterschiedlichen Wesenszüge der Kunst, der Ursprung dessen, was man als die unterschiedlichen Stilarten bezeichnet. [...]*

*Abgesehen von diesen unterschiedlichen Stilarten aber, deren Abstufungen aus der Art und Weise des Fühlens zu erklären sind, wie sie durch die großen Meister geweiht wurden, gibt es noch etwas Grundsätzliches und Unbedingtes, das man den Stil nennt. So wie der Stil das Siegel dieses oder jenes Mannes ist, so ist der Stil auch die Einprägung des menschlichen Geistes in die Natur. In dieser großen Bedeutung bringt er die Summe der Traditionen zum Ausdruck, die uns die Meister von Zeitalter zu Zeitalter überliefert haben, und als Zusammenfassung sämtlicher klassischer Verfahren, die Schönheit ins Auge zu fassen, bezeichnet er die Schönheit selbst. Er ist das Gegenteil der bloßen Wirklichkeit: Er ist das Ideal.*

*Wenn sich die Größe eines Malers im übrigen nach der Schwierigkeit seines Vorhabens bemißt, welchen Unterschied gibt es dann zwischen dem Abbild eines unförmigen Steines oder einer unregelmäßigen Pflanze, bei denen niemand die Ähnlichkeit überprüfen kann, und der Nachahmung eines wohlgebauten und ebenmäßigen Körpers, der in alle Ewigkeit den Gesetzen eines göttlichen Gleichmaßes unterworfen ist, das jedoch durch Bewegungen gestört oder durch das Gleichgewicht wiederhergestellt wird! Ist die Kunst die Schilderung des Lebens? Nichts kann in ihr fesselnder sein als die menschliche Gestalt, denn der Mensch ist das lebendigste der Geschöp-*

*fe. Ist die Kunst die Hervorbringung des Schönen? Die menschliche Gestalt ist überdies der edelste Gegenstand ihres Strebens, und da die Tiere ja doch nur das Charakteristische besitzen, so ist der Mensch das einzige Wesen, das fähig ist, an das Schöne heranzureichen. Was auch immer die Bestimmung der Kunst sei, es gibt in ihren Werken einen niedrigeren und einen höheren Darstellungsmodus, je nachdem die wiedergegebenen Gegenstände mit mehr oder weniger Leben begabt sind.*

*Diese Wahrheit kann auch auf andere Weise ausgedrückt werden. Je mehr strenge Nachahmung in einem Bild erforderlich ist, desto stärker nähert es sich den niedrigeren Darstellungsmodi; andererseits erhöht sich die Malerei desto mehr, je empfänglicher die nachzunehmenden Gegenstände für eine Ausdeutung sind. [...]*

*Wenn die Malerei schon durch das bloße Ersetzen unbelebter Gegenstände durch menschliche Figuren bedeutender wird, wie wird es dann erst sein, wenn sie ihre Helden nicht länger aus dem alltäglichen Leben wählt, sondern aus der Welt der Geschichte oder Dichtkunst; wenn sie, anstatt örtliche Sitten darzustellen, die Sitten der Menschheit und ihre heldischen Charaktere darstellt; wenn sie das wechselnde zeitgenössische Kostüm durch jene allgemeine Bekleidung ersetzt, die Draperie, die allen Zeiten und Völkern angemessen ist; wenn sie es sich angelegen sein läßt, die Schönheit der Formen in ihrem ursprünglichen Wesen zu erfassen, um sich so der Skulptur anzunähern, und sich damit bemüht, jene unsterblichen Urbilder zu entwerfen und zu erschaffen, die die Götter darstellen! Man sieht, es gibt einigen Abstand zwischen Netscher und Raffael, zwischen Chardin und Michelangelo. Diesen Abstand als Beobachter zu überblicken, das heißt, den ganzen Geltungsbereich der Kunst zu ergründen, sowie die unterschiedlichen Gattungen, die sie umfaßt, die Landschaft, das Seestück, das Tierbild, das Schlachtenbild, die anekdotischen und familiären Szenarien, die man als die eigentlichen Genrebilder bezeichnet, und schließlich die Historie, die Fabel, das poetische Bild, die Allegorie.*

*Die althergebrachte Unterscheidung zwischen Genre und Historie oder, besser gesagt, zwischen der familiären oder anekdotischen Malerei und der Malerei des Stils ist mithin erforderlich, sie ist tiefgründig, und es ist nötig sie aufrechtzuerhalten. Der einen ist die einzelne Wahrheit angemessen, der anderen eine Wahrheit, die grundsätzlicher und bedeutender ist.*

[Übersetzung von Uwe Fleckner]

## Kommentar

Nachdem die *Grammaire des arts du dessin* 1867 zum ersten Mal in gebundener Form erschienen war, entwickelte sie sich schnell zur erfolgreichsten und meistgelesenen französischen Ästhetik ihrer Zeit.<sup>1</sup> Charles Blanc (1813–1882) hatte jedoch nicht beabsichtigt,



eine neue Kunsttheorie aufzustellen. Die *Grammaire* war als praktisches Lehrbuch gedacht, das sich in einer klaren und verständlichen Sprache an jeden kunstinteressierten Leser wenden sollte. Ihre Leistung besteht in der Zusammenstellung der wichtigsten Grundsätze und Definitionen vorangegangener Ästhetiken auf der Basis einer klassizistisch-idealistischen Kunstanschauung, in deren Zentrum der platonische Schönheitsbegriff steht.<sup>2</sup> Aus dieser Perspektive erarbeitet sich Blanc die abstrakten und stark formalisierten Prinzipien seiner ästhetischen Auffassung und gewinnt als bestimmendes Merkmal des Kunstwerks einen Begriff der idealen Schönheit, die im Gegensatz zur Nützlichkeit, zur *utilité*, steht. Diesem theoretischen Teil, den *principes*, folgt ein technischer Teil, in dem auf didaktische – und oft genug autoritäre – Weise die Grundlagen der Architektur, der Skulptur und der Malerei erörtert werden.

Wenn Blanc von der *peinture de style* spricht, so bezeichnet er damit grundsätzlich die Historienmalerei, der die Kunst der bloßen *imitation* entgegengesetzt wird. Die Grundlage einer solchen Trennung bildet die Einteilung der künstlerischen Produktion in drei Stufen, in denen das Konzept der aufsteigenden Abstraktion zum Ausdruck kommt. Auf der untersten Stufe steht das wertfreie Abbild einer in der Wirklichkeit vorhandenen Formenvielfalt. Auf der zweiten erfährt die natürliche Formlosigkeit eine Ordnung, die sich nach den charakteristischen Merkmalen der Dinge richtet; hier erscheint auch zum ersten Mal das jedem Individuum innewohnende Schöne, dessen Aussehen aber noch von der jeweiligen Interpretation des Künstlers abhängt. Erst auf der dritten Stufe erreicht das ästhetische Objekt durch die Reinigung der Wirklichkeit vom bloß Zufälligen die ideale Form eines Typus, in dem die herausragenden Qualitäten und Leistungen der menschlichen Gattung zum Ausdruck gebracht werden, und der somit an der Idee des absoluten Schönen teilhat.<sup>3</sup>

Es ist leicht einzusehen, daß dieses Modell mit der traditionellen Theorie der Gattungshierarchie korrespondiert. Die Einordnung richtet sich nach dem Grad der Idealisierung eines Sujets und inwieweit in ihm das Schöne dargestellt werden kann. Beide Kriterien hängen von der prinzipiellen Möglichkeit zur Abstrahierung und damit zur Stilisierung eines Wahrnehmungsphänomens ab. Und gerade weil Historienbilder häufig ein Ereignis zeigen, das der Künstler nicht gesehen hat, ist er gezwungen, eine nur wahrscheinliche Bildform zu wählen, die damit eine abstraktere Formensprache zuläßt, als ein Bild es könnte, in dem lediglich eine vorgefundene Wahrnehmungswelt dominiert.

Die Strenge der Form nimmt mit der Würde des Inhalts zu. Blancs Kunsttheorie ist untrennbar mit der *beauté morale* verknüpft. Ein wahres Kunstwerk – die *peinture de style* – kann nicht unmoralisch sein, denn es repräsentiert die Idee des Schönen, deren Wesensgehalt die Wahrheit ist. Für diesen unbestimmten Vernunftbegriff ist an sich keine angemessene Darstellung möglich; er kann aber durch die Einbildungskraft als dem Werkzeug der Vernunft sinnlich vorgestellt werden. Ein der Vorstellung entsprechendes ästhetisches Objekt wird daher nichts weiter sein als die bloße Materialisierung der Idee des Schönen, die der vom Objekt abhängigen Anschauung des Schönen unbedingt vorausgeht. Diese



Ursprünglichkeit zu offenbaren und damit den Gegensatz zwischen Mensch und Natur zu überwinden, ist, so Blanc, die Aufgabe der Kunst. Damit ist jedoch nicht gemeint, daß sie einen missionarischen Zweck zu verfolgen hätte. Das Schöne ist seinem Wesen nach ohne Zweck, es ist für sich selbst schön. Das Nützliche dagegen ist zweckorientiert, es erfüllt eine bestimmte Erwartung. Wenn die Kunst das Ideal der Wirklichkeit unterordnet, so beugt sie sich den Erfordernissen des Alltags und den Normen der bürgerlichen Gesellschaft; sie beschränkt sich auf die Wiedergabe bestimmter Episoden, ohne in ihnen das Wesentliche zu erkennen, und degeneriert zur *peinture anecdotique*, zum Historismus. Ein großartiges historisches Ereignis wird auf diese Weise zu einer vergänglichen, gewöhnlichen Situation. Die Unterscheidung von *peinture de style* und *imitation* entspricht damit einer Unterscheidung von Kunst und Geschichte, von Historienmalerei und Historismus.

Das noch im Klassizismus hochgehaltene *exemplum virtutis* wird bei Blanc, ebenso wie bei den Verfechtern des *l'art pour l'art*, zum Instrument der *utilité* degradiert. Denn wer sich zum Erfüllungsgehilfen des Nützlichen mache, opfere die Unabhängigkeit der Kunst.<sup>4</sup> Die absolute Schönheit verlangt jedoch die Freiheit der Kunst und kann umgekehrt ohne die Freiheit nicht sichtbar gemacht werden. Der wahre Künstler kümmert sich nicht um die Moral, auch wenn er zumeist eine weit höhere Moralvorstellung besitzt als die Allgemeinheit. Er ist ein Denker, er verfügt über ein hohes Maß an Bildung, ist beseelt von einem das Wesen der Dinge erkennenden Forschergeist und besessen von der Möglichkeit, die Qualitäten menschlichen Seins zu verbildlichen. Die *peinture de style* besitzt eine moralische Idee, die aber nicht in der Enthüllung zutage tritt, sondern im Eintreten des Suchenden in den Kreis der Ideen. Der Sensibilität, der Intelligenz und dem moralischen Empfinden des Betrachters allein wird es vorbehalten bleiben, im Kunstwerk dasjenige zu finden, was zu zeigen nicht dessen Absicht war. Die absolute Schönheit läßt ihn das Wahre erkennen und in dessen Gefolge das Gute. Die Erinnerung an die *humanité* wird in ihm aufsteigen, und damit an das, was den Menschen als Gattung auszeichnet.

Sicherlich hatte Charles Blanc mit der *Grammaire des arts du dessin* eine Wiederbelebung der *grande peinture* beabsichtigt; vor dem Hintergrund eines sich ausbreitenden Stilpluralismus und der damit einhergehenden Unsicherheit sollte die Möglichkeit einer sich an idealistischen Kriterien orientierenden Kunstbeurteilung geschaffen werden.<sup>5</sup> Der Leser sollte begreifen, daß über jedem Einzelereignis eine universale Idee schwebt, welche die Vielheit zu einer Einheit zusammenfügt. Im Gegensatz zum unbeschönigten Materialismus der Realisten oder zum anekdotischen Geschichtsbild von Vertretern des Historismus ist das Historienbild bei Blanc ein Symbol der unvergänglichen und absoluten Idee der Menschlichkeit. Die Durchdringung der Außenwelt durch die Innenwelt, der Wirklichkeit durch die Idee war ganz im Sinne einer Malerei, die von Blanc kaum beachtet worden war. Der *nouvelle peinture* wurde auf der einen Seite der Weg zur Abstraktion geebnet, auf der anderen Seite manifestierte sie die Formenvielfalt und stellte somit das Abbild auf die gleiche Ebene wie das Sinnbild. Die beiden Pole des 19. Jahrhunderts, der

Idealismus und der Realismus, werden so der Idee nach zusammengeführt und weisen von diesem Punkt aus auf neue künstlerische Möglichkeiten.

Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin* hat sicherlich dazu beigetragen, den Blick auf das Wesentliche zu schärfen. Die Zeitbedingtheit der hier formulierten Theorie und die in ihr steckende Überlegenheit hatte somit auch Anteil an der Formung eines Kunstverständnisses, das in unserem Jahrhundert die »schöne« Kunst verdrängt hat und das mit dem Begriff der »Authentizität« umschrieben wird. R. S.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Charles Blanc hatte seinen Text in einer Artikelserie von April 1860 bis Dezember 1866 vorab in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht; zur Theorie der *Grammaire* vgl. Andrea Selinde Edel: *Charles Blanc (1813–1882). Die Grammatik der zeichnenden Künste*, Phil. Diss., Bern 1993.
- <sup>2</sup> Vgl. Misook Song: *Art Theories of Charles Blanc (1813–1882)*, Ann Arbor, Michigan 1984, S. 19–33.
- <sup>3</sup> Die Aufgliederung in einen schlichten, mittelmäßigen und erhabenen Stil wurde schon in der antiken Rhetorik entwickelt, setzte sich in der Renaissance fort und erhielt eine umfassende Definition und Ausdeutung bei Johann Wolfgang von Goethe: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, in: ders.: *Werke*, Bd. XII (hrsg. v. Erich Trunz), München, 7. Aufl. 1973, S. 30–34.
- <sup>4</sup> Vgl. Albert Cassagne: *La théorie de l'art pour l'art en France*, Paris 1959, S. 226 f.
- <sup>5</sup> Vgl. Joseph C. Sloane: *French Painting. Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870*, Princeton 1951, S. 34–45.

## Jacob Burckhardt *Über erzählende Malerei (1884)*

*In weiten Kreisen herrscht die Ueberzeugung, daß die Historienmalerei mit unabsehbaren stets neuen geschichtlichen Aufgaben in diesem Sinne weit der wichtigste Beruf der Kunst sei; daß Genre, Porträt und Landschaft ein viel geringeres Können voraussetzten, daß die mythologische und sonstige ideale Malerei eine bloße Liebhaberei von Kennern bleibe, und daß für die religiöse Malerei unser Jahrhundert nur einen schwachen Beruf habe, obschon ganze Kirchen, alte und neue, mit Fresken bedeckt werden.*

*Heute herrscht in der ganzen Malerei, auch im Genre, das Was, das stets neue Sujet, über das Wie. Nun kommt es aber in der Kunst weniger auf das Was als auf das Wie an. Das Wichtige, das Ausschlaggebende – so hielt es schon die alte Kunst – ist das ewig neue Wie.*

*Die Kunst ist ein geheimnisvolles Vermögen, welches sich unter gewissen Sternen mit dem Geschehenen in Verbindung setzen kann, aber nicht ohne größte Gefahr dessen Dienerin wird. Sie ist nicht Illustratorin alles dessen, was einmal passiert ist, und wäre auch der Hergang noch so merkwürdig. Wir sind nicht mehr im alten Theben und Ninive, wo die Kunst eine Bilderchronik war.*

*Ist aber das Geschehene vollends nur durch seine Folgen wichtig, so kann sie ja diese doch nicht in das Bild hinein malen, und wenn sich auch die Macht eines ganzen Reiches und das Schicksal eines Jahrhunderts an die betreffende Tatsache gehängt haben sollte. Das geschichtlich Wichtige substituiert sich dem Malenswerten. Schon in der ältern Kunst gehört die Zeitverherrlichung zum Vergänglichsten.*

*Ueberdies aber ist die historische Wichtigkeit oder Wünschbarkeit der Tatsache in der Regel die Ueberzeugung nur einer Nation oder Partei, ja oft nur eines Jahrzehnts; dann können schon die Beschauer fremder Nationen und Parteien sich das Bild verbitten oder es übersehen. Vollends aber stehen ungünstig diejenigen gemalten Szenen, welche nur provinzial oder lokal wichtig oder wünschbar gewesen. Ist freilich der Moment in hohem Grade für freie Erzählung geeignet gewesen, hat sich zugleich der rechte Meister gefunden und für denselben begeistert, so schadet dem Faktum seine Lokalität und Obskurität nichts; die Kunst wird es berühmt machen und der Welt ans Herz legen für alle Zeiten. Aber der Fall wird rar sein.*

*Für die Kunst aber ist es eine Lebensfrage, daß sie der ganzen Welt unserer Rasse verständlich, daß sie allermindestens europäisch sei. Die Musik zum Beispiel genießt diesen Vorteil. Und im Grunde handelt es sich hier noch weniger um die Wohlfahrt und den Ruhm des Künstlers, den wir ihm gerne gönnen, als um die Beglückung der genießenden Welt.*

*Heute herrscht das Gesetz der historischen Illusion. Diese hat ihre glänzenden Leistungen, daneben aber auch Gefahren, welche sie über den Künstler verhängt. Zeit und Kräfte, welche er auf das Studium von Kostüm und Oertlichkeit und auf das*

möglichst historisch wahrscheinliche Darstellen und Zusammenstellen dieser Dinge wendet, sind in Abrechnung zu bringen bei seiner verfügbaren Gesamtkraft. Ganz dasselbe gilt von dem historischen Drama, welchem das genaue Einhalten der Zeitsitte keine Erhöhung der poetischen Kraft mitteilt, wohl aber vorhandene Kräfte in Anspruch nimmt. Dabei wandelt sich der Maßstab für die historische Genauigkeit dieser Dinge; was der Künstler aus den Kostümbüchern der letzten Jahrzehnte entnahm, wird schon als nicht mehr richtig kritisiert, und was etwa gar um 1830 im Kostüm des Mittelalters gemalt bedeutete, erscheint jetzt opernhafte, oder »Style troubadour«. Wenn aber auch alles genau richtig wäre, ist es vielleicht erst recht unschön in der Erscheinung, so wichtig auch der Hergang an sich sein möchte. Neben der historischen Illusion trat auch die ethnographische auf den Kampfplatz, statt des vergangenen Kostüms das Fremde. Horace Vernet entdeckte die Araber und kostümierte dann auch die heiligen Ereignisse der Urzeit täuschend in orientalischem Aufzug. Aber jetzt ist der ganze gemalte Orient, in welchem sich Decamps, Delacroix, Fromentin mit so großem Erfolg ergingen, entweder aus der Mode oder, wie bei Gérôme, auf eine ganz präzise Gattung von Genrebildern reduziert. Das orientalische Sujet rettet ein Bild nicht mehr, wenn es nicht sonst zu retten ist. Wenn aber nur das Kostüm allein veraltet! Zunächst, selbst wenn die Gesinnung vorhielte, ist alle Gesinnung von der Welt nicht im Stande, eine ungünstige Aufgabe zu einer günstigen zu machen. Es veraltet jedoch auch die Denkweise oft sehr rasch, welche dem Künstler und seinen Beschauern gemeinsam eigen war; Bilder, welche auf ihrer ersten Ausstellung das Publikum auf das stärkste ergriffen, machen ihm jetzt keinen Eindruck mehr. Namentlich das Hochpathetische wird oft rasch ungenießbar; es ist schon an sich ein kritisches Ding mit der Begeisterung vergangener Zeiten. Das ganze Pathos der Davidschen Schule wird gegenwärtig als unwahr und affektiert gemieden. Auch das Musée historique von Versailles ist im pathetischen Sinne fast durchweg veraltet; überhaupt beachtet man gegenwärtig dort wenige Stücke, welche nicht durch das Sachliche, sondern etwa als Marksteine koloristischer Kühnheiten in Ansehen geblieben sind (Eugène Delacroix). Die Welt hat seit 1830 politisch und sozial sehr rasch gelebt. (S. 252 ff.)

Die höchsten Triumphe hat endlich die historische Illusion in einer Anzahl der vorzüglichsten Schlachtbilder aus den letzten Kriegen erreicht; es sind ohnehin Leistungen von höchst begabten Meistern; Begehrt und Verlangen sind hier am stärksten, und die Anerkennung hängt hier, löblicher Weise, nicht davon ab, daß der Betrachtende mit der einen oder andern Partei sympathisiere; französische Kriegsbilder haben zum Beispiel in Berlin die größte Bewunderung erregt; der Fanatismus des Rechtbehaltens redet hier nicht mit. Unermeßlich reiche Mittel der lebendigen Darstellung von Mensch und Roß sind aufgewandt worden; den Uniformen ist abgesehen worden, was sich irgend optisch verwerten ließ; das Anschaulichmachen können, hier auf Augenblicke der mächtigsten Spannung gewendet, wird zu einer magischen Gewalt. Allein dieselbe Kunst, die so viel vermag, lebt zugleich in der



*stärksten Knechtschaft unter der militärischen Richtigkeit und muß die optische Gesamtschönheit, von welcher das Kunstwerk eben doch lebt, größtenteils aufopfern, damit ein bestimmter Moment mit allen Kräften »verewigt« werde.*

*Und dies vermag die Malerei allerdings zu bewirken, daß ein Hergang, länger und stärker als sonst geschehen würde, im Gedächtnis und in der Seele der Menschen haften. Allein dieser Hergang, wie wichtig und groß er auch sei, wird von spätern Hergängen erreicht und überboten werden, und die Kunst wird ihm keine Ewigkeit mitteilen können, die sie nicht selbst in sich hat. (S. 254 f.)*

*Und nun meldet sich auch eine ganz andere Art von Illusion als die, welche auf die zeitliche Wirklichmachung der Vorgänge ausgeht: Das Gemälde muß durch seine künstlerische Kraft eine solche Stimmung hervorbringen, daß man seinem Inhalt von vorn herein das Höchste zutraut. Das Historienbild müßte immer, noch bevor es materiell verständlich ist, schön und ergreifend sein und vorläufig auf den Beschauer wirken als ein Vorgang aus einer mächtigen fremden Welt; der Eindruck müßte da sein noch ohne das Sachverständnis. Hernach hätte man noch immer Zeit zu fragen, was das Werk insbesondere vorstelle. Es müßte die Probe halten so lange der Hergang noch unbekannt und die Einzelfiguren noch anonym wären. Diese Probe hält unter anderm Rafael aus in den Fresken der Camera della segnatura.*

*Wie ist dies zu erreichen? Hauptvorbedingung ist jedenfalls, daß von der Kunst nur verlangt würde, was sie aus innerm Berufe gerne gibt.*

*Und hier würde man inne werden, daß sie wenig oder keine Freude hat an dem Tatsächlichen, wenn es weiter nichts als dieses gewesen ist, sondern daß sie nach derjenigen hohen Bilderwelt verlangt, welche die Völker und ihre Dolmetscher, die Dichter, geschaffen haben, im Anschluß an ihre Religionen, Mythen, Urgeschichten, Sagen und Märchen. Auch hier will sie nicht immer gebunden sein, sondern von dieser idealen Gestaltenwelt aus weiter träumen dürfen. Gewährt man ihr dieses, dann kann sie auch am ehesten »schöne, große und mächtige Erscheinung« werden, wonach sie vor allem dürstet.*

*Diese Aufgaben haben Allverständlichkeit oder doch leichte Verständlichkeit für sich und unterliegen nicht den Schranken des Lokalen und Zeitlichen; in ihnen kann wenigstens eine hohe Kunst das Unvergängliche und Ewige erreichen. Die Menschen des Tages werden vielleicht gleichgültig daran vorüber gehen und die pathetische Darstellung des Vergänglichen vorziehen; allein sehr bald folgen auf sie andere Menschen eines andern Tages; die Kunst aber wünscht »liebliche Darstellung«. Sie ist eins derjenigen herrlichen Bande, welche Völker und Jahrhunderte mit einander zu einer Gemeine verknüpfen können. Und wenn diese Gemeine eine Elite ist, so braucht es glücklicherweise keine Elite der Reichen und Mächtigen zu sein; öffentlich sichtbare Kunstwerke können jeden nicht Verbildeten ergreifen, auch wenn er ungebildet ist. Gegenstände und Beschauer haben hier ein gemeinsames ideales Bürgerrecht, das keine Schranken von Ländern und Zeiten kennt. (S. 255 f.)*



*Mit welchen Schwierigkeiten ringt daneben die Historienmalerei unserer Zeiten! Wie selten darf sie fragen nach der malerischen Wünschbarkeit dessen, was sie darzustellen hat! Wie herrscht das Was über das Wie selbst bei dem größten Können! Wünscht man aber noch Werke der höchsten Inspiration von den Künstlern, so wird man dieselben heute am ehesten erhalten, wenn man ihnen selbst die materielle Wahl des Themas frei läßt und nur die große und schöne Erscheinung begehrt. Man überlasse sie ihren Visionen. (S. 264 f.)*

Jacob Burckhardt: *Über erzählende Malerei*, in: ders.: *Vorträge. 1844–1887* (hrsg. v. Emil Dürr), Basel, 3. Aufl. 1919, S. 250–265.

## Kommentar

Jacob Burckhardt (1818–1897) gilt zu Recht als der bedeutendste Kunst- und Kulturhistoriker des 19. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Zugleich war er ein helllichtiger und sprachgewaltiger Kritiker der politischen Zustände wie der Kunstentwicklung seiner Zeit. Der Vortrag *Über erzählende Malerei* vom November 1884 ist die einzige Veröffentlichung, in der sich Burckhardt auf grundsätzliche Weise und ausschließlich mit der Historienmalerei als Gattung, mit ihrer Geschichte und Gegenwart auseinandersetzt. Einzelne Gedanken finden sich allerdings schon in früheren Texten, so am ausgeprägtesten in seiner Kritik der Berliner Ausstellung von 1842 und im entsprechenden Abschnitt seiner *Ästhetik der Bildenden Kunst* von 1863. Anmerkungen zur Historienmalerei enthalten aber auch seine Vorlesungen *Geschichte der Malerei* (1845–1846) und *Neue Kunst nach 1550* (1882 ff.).

Im Mittelpunkt seines Vortrags *Über erzählende Malerei* steht die Kunst von Peter Paul Rubens, der seit Studententagen das besondere Interesse Burckhardts gegolten hatte. Anlaß des Vortrags waren wohl Galeriestudien gewesen, die Burckhardt im Sommer 1884 in Wien unternommen hatte und die in den 1898 posthum veröffentlichten *Erinnerungen aus Rubens* ihren Abschluß finden sollten. Burckhardts Vortrag untersucht einen besonderen Aspekt im Werk von Rubens, »des größten Erzählers aller Zeiten«, nämlich dessen Verhältnis zur Geschichte, das er mit dem der Zeitgenossen und Nachfolger bis hin zu dem eben verstorbenen Hans Makart (1840–1884) vergleicht.

Nachdem Burckhardt während seines Studiums vor allem in Berlin noch ganz unter dem Eindruck der vormärzlichen Aufbruchstimmung stand, distanzierte er sich, inzwischen Professor in Basel, aufgrund der politischen Unruhen und des bürgerlichen Radikalismus in der Schweiz von der demokratischen Bewegung.<sup>2</sup> Alles, was ihm wertvoll und wichtig war, schien ihm durch das Werk der »terribles simplificateurs« bedroht.<sup>3</sup> Die politische Krise führte bei ihm zu einer Krise der linearen, teleologischen Geschichtsauffassung. Als prägendes Erlebnis erwies sich seine erste, 1846 unternommene Italienreise.<sup>4</sup> Außerdem entfremdet sich der Kulturkritiker Burckhardt immer mehr den zeitgenössischen Entwicklungen in Politik und Kunst:»[...] gerade darin liegt die Einseitigkeit der

Gegenwart, daß sie nun eine Tendenz-Geschichte haben will, wie sie eine Tendenz-Poesie und eine Tendenz-Kunst hat. Man fordert jetzt vor allen Dingen in letzter Instanz ein politisches Interesse.«<sup>5</sup>

In den zu seinen Lebzeiten publizierten Werken *Die Zeit Konstantins des Großen* (1853) und *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) beschreibt Burckhardt Umbruchphasen der Kulturgeschichte, in denen ihn nicht die Kette einzelner Ereignisse interessiert, sondern das Beständige im Wandel, die mächtigen kulturgeschichtlichen Bewegungen. In den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* (posthum 1905) entwickelt er daraus die Lehre von den drei sich gegenseitig beeinflussenden Mächten (»Staat – Religion – Kultur«), die durch wechselnde Konstellationen das Besondere einer Epoche begründen.

Seiner Ablehnung der erzählenden Ereignisgeschichte und spekulativen Geschichtsphilosophie entspricht auf dem Gebiet der Kunstgeschichte die Kritik der positivistischen Künstler- und Werkgeschichte: Gegen den »alten Käse der Künstlergeschichte«, für den viele seiner Vorgänger und Zeitgenossen eintreten, setzt Burckhardt eine »Kunstgeschichte nach Aufgaben«.<sup>6</sup> Indem er das Gleichartige neben das Gleichartige rückt, kann er in geschlossenen Vergleichsreihen zeigen, wie gleiche künstlerische Aufgaben durch die Jahrhunderte hindurch auf unterschiedliche Weise gelöst worden sind. In Burckhardts Werken werden die einzelnen, durch Stileigentümlichkeiten definierten Kunstepochen zur Welt- und Geistesgeschichte in Beziehung gesetzt. Vergleichbar seiner Systematisierung der Geschichte durch die Annahme dreier Mächte (»Staat – Religion – Kultur«) schließt er, daß auch die einzelnen Epochen und Stile letztlich aus einem begrenzten, »ewigen« Kanon von Formmöglichkeiten hervorgehen.

Burckhardts Auffassung der Historienmalerei leitet sich nachvollziehbar aus seinem Geschichtsbild, seiner kunst- und kulturhistorischen Betrachtungsweise und seiner politischen Haltung ab. Aus seiner Distanz zu den patriotischen Bewegungen erwuchs seine Kritik an einer politisch instrumentalisierten Historienmalerei, die sich vom Wesen der Kunst, wie er es verstand, immer weiter entfernte. Im Mittelpunkt stand für ihn die künstlerische Kraft, die in freier Sujetwahl ein historisches Thema nicht nur abbildet, sondern mit den »ewigen« Mitteln der Kunst auf poetische Weise »erzählt«. Damit weist er der Historienmalerei nicht länger einen Platz innerhalb der Geschichtsschreibung, sondern innerhalb der Dichtung zu. Seinen Vortrag stellt er folgerichtig nicht unter den Titel *Über Historienmalerei*, sondern nennt ihn *Über erzählende Malerei*.

R. H.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zu Burckhardt vgl. Werner Kaegi: *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Basel 1947–1982, 7 Bde.; vgl. auch Niklaus Röthlin: *Burckhardts Stellung in der Kulturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 69/1987, S. 389–406.
- <sup>2</sup> Vgl. Wilhelm Schlink: *Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz*, Wiesbaden 1982 (Frankfurter historische Vorträge, Bd. 8).
- <sup>3</sup> Zit. nach Werner Hager: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a. 1989, S. 150.
- <sup>4</sup> Vgl. Jacob Burckhardt: *Briefe*, Bd. 3 (hrsg. v. Max Burckhardt), Basel 1955, S. 55.
- <sup>5</sup> Jacob Burckhardt: *Briefe*, Bd. 1 (hrsg. v. Max Burckhardt), Basel 1949, S. 217.
- <sup>6</sup> Vgl. Irmgard Siebert: *Jacob Burckhardt. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung*, Basel 1991, S. 154; vgl. auch dies.: *Jacob Burckhardt. Ästhetik der Bildenden Kunst*, Darmstadt 1992; Norbert Huse: *Anmerkungen zu Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben«*, in: *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 157–166; Nikolais Meier: *Kunstgeschichte und Kulturgeschichte oder Kunstgeschichte nach Aufgaben*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 415–437.

## Richard Muther

### *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert (1893–1894)*

*Das 19. Jahrhundert bezeichnete einen Rückschlag, indem man der Malerei drohend zurief, dass sie nicht um ihrer selbst willen da sei. Sie wurde, seitdem sie »Kunst für Alle« geworden war, zugleich das Mädchen für Alles, das gleichzeitig die Rolle der Gouvernante und der Gesellschafterin übernehmen musste. Der Begriff »L'Art pour l'Art« war abhanden gekommen. Der Staat verwendete sie zur Illustration und zum Lehrmittel. Das Publikum schätzte sie, insofern sie Gelegenheit gab, Erinnerungen an den mythologischen und Geschichtsunterricht, den man genossen, an Novellen, die man gelesen, oder an komische Anekdoten, die in der Familie erzählt worden waren, aufleben zu lassen. Selbst für den Kritiker war das Bild in der Regel nur ein Stoff; es mochte roth oder grün, schlecht oder gut gemalt sein, er sprach über die »Ideen«, über die so leicht für Jedermann verständliche »Erfindung«. [...]*

*Die Einflüsse dieser Anschauungen traten auf allen Gebieten gleichmässig hervor. [...] Die sogenannte Historienmalerei stellte sich die Aufgabe, zur Verbreitung geschichtlicher Kenntnisse beizutragen und wurde gleichfalls officiell sehr unterstützt, da sie den Patriotismus wachzuhalten geeignet schien. [...] Die Malerei war in der Mehrzahl ihrer Erzeugnisse ein grosses Bilderbuch, in dem historische Romane und Feuilletons in Farben mit illustrirter Geographie abwechseln mussten, da für den Reiz des eigentlich Malerischen, der Musik des Colorits, der Suggestion der Töne das Verständniss noch nicht geweckt war. Staat und Publikum verlangten in der Regel von ihr Dinge, die gar nicht ihres Amtes sind und die sie früher stolz zurückgewiesen hatte. (I, S. 152 f.)*

*Dass man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts lieber die absonderlichsten Moden der Vergangenheit nachbildete, statt naiv die des 19. wiederzugeben, hing nur damit zusammen, dass eine Uebergangszeit, die nach längerer Farbenaskese wieder malen wollte, die neu erworbenen Kunstgriffe der Palette zunächst nur an den bunten Kostümen der Vergangenheit erproben zu können glaubte, die reichen Gewänder, die lebhaften Töne der venezianischen Welt als technisches Experimentirungsfeld nöthig zu haben meinte. Aber auch das war ein Grund und der Hauptgrund vielleicht, dass es nur mit diesen Elementen möglich war, »Historienbilder« zu schaffen, das heisst Werke, die nach den ästhetischen Anschauungen der Zeit der ersten Classe der Malerei angehörten.*

*Heute kennt man diese Stufenleiter nicht. Man theilt die Maler nur in zwei Classen, in gute und schlechte, und lässt für die Bestimmung der Grössenverhältnisse eines Bildes nur die eine Frage massgebend sein: ob die Qualitäten des Künstlers zur Belebung des Raumes ausreichen. Wir sagen nicht mehr: diese Gattung muss lebensgross, jene darf nur in der Verkleinerung behandelt werden. Verfehlt hat ein Maler den richtigen Massstab nur dann, wenn er den gewählten nicht vollgenügend*



zu bewältigen vermochte. Man ist auch bezüglich des Inhaltes der Bilder dahin über-  
eingekommen, dass es sich nur darum handelt, ein Kunstwerk zu machen. (I, S. 169 f.)

Die Kunst konnte auf dem einseitigen Standpunkt, ausschliesslich Stoffe der Vergan-  
genheit zu behandeln, auf die Dauer nicht beharren. Erst wenn sie, wie das in jeder  
frühern Epoche gewesen, der »Spiegel und die abgekürzte Chronik« ihrer eigenen  
Zeit geworden war, konnte sie den Anspruch erheben, wirklich die Kunst des 19.  
Jahrhunderts zu sein. Historien malt nur, wer die Welt wiedergibt, die er unter den  
Augen hat. Man ist immer in erster Linie Maler seiner Zeitgenossen, Historienmaler  
nur für die Zukunft, und auch dann nur unter der Bedingung, dass man treu die  
Menschen und Dinge seiner Umgebung geschildert hat. (I, S. 171)

Sollte eine neue Renaissance, eine originale Kunst des 19. Jahrhunderts entstehen,  
so war die Grundbedingung, dass man anfang, die Natur und den Menschen zu  
studiren, wie die Gegenwart ihn zeigte. Nur dieses Studium konnte die moderne  
Malerei aus der unselbständigen Nachahmung der Alten herausführen, nur die  
schlichte Reproduktion des Lebens sie befähigen, lebendige Werke zu schaffen, nur  
die realistische Einkehr beim Menschen von heute sie später auch zu einem selbstän-  
digen Idealismus führen.

Es lässt sich daher schon in der Geschichte der Geschichtsmalerei verfolgen, wie sie  
auf ihrem Rundgang durch die Vergangenheit in gesundem Instinkt immer mehr der  
Wirklichkeit und Gegenwart sich näherte. [...] Als das Historienbild mit Menzel und  
Meissonier beim 18. Jahrhundert ankam, beging es nicht mehr den Fehler, auf Stel-  
zen zu gehen. Ihre Werke zeigten wahre Menschen, die sich von denen der Gegen-  
wart nur noch durch das für ein paar Stunden angezogene Kostüm unterschieden,  
und bildeten so den Uebergang von der edlen aber unselbständigen, zu der familiä-  
ren aber selbständigen Kunst, die die zweite Hälfte des Jahrhunderts beherrschte. (I,  
S. 172 f.)

Nicht lange, so wird das Historienbild überhaupt fallen und das Bild aus dem mo-  
dernen Leben, bisher nur schüchtern in kleinstem Format behandelt, zur Lebensgrösse  
anschwellen. Die Geschichte selbst, die ernste Geschichte, klammert sich nur noch  
an die Rockschösse des alten Costüms. Die Ersten hatten sie in abstractem Sinn als  
Substrat für philosophische Gedanken benutzt, die Andern hatten Decorationsstücke  
aus ihr gemacht, die Dritten suchten anekdotische und pikante Züge in ihr auf. Die  
Letztgekommenen und Grössten endlich waren dazu übergegangen, sie ohne alle  
angenommene Würde ganz familiär und menschlich zu behandeln. Ihre Werke  
protestirten gegen jeden Idealismus, was sich in der Zeichnung durch die Anwen-  
dung der richtigen statt der »schönen« Linie, in der Farbe durch ein frischeres,  
mehr der Natur als dem herkömmlichen Schönheitsideal entsprechendes Colorit  
äusserte. [...] die Künstler begannen, die Wirklichkeit als das wichtigste Element,  
den Ausgangspunkt für jedes Bild zu betrachten. So kam man dazu, das Leben selbst  
zu malen und damit der Forderung einer neuen Generation Rechnung zu tragen, die



*nicht mehr alte Helden, sondern sich selbst im Spiegel der Kunst sehen wollte. (I, S. 475 f.)*

*In Deutschland vollzog sich die realistische Bewegung ähnlich wie in Frankreich, nur dass sie um zwei Jahrzehnte hinter ihrer französischen Urheberin dreinging. Den Umschwung, den dort die Februarrevolution von 1848 gebracht, hatte hier erst der Krieg von 1870 im Gefolge. Durch ihn erhielt die Historienmalerei den Todesstoss. Seit auf den böhmischen Schlachtfeldern und im Versailler Spiegelsaal das deutsche Reich erstanden, hatte Deutschland keine Veranlassung mehr, sich über seine politische Misère durch Vorführung betrübender Thatsachen aus früheren Zeiten trösten zu lassen. [...] Der romantisch gestimmten Generation von 1830 war ein mit seiner Welt zufriedenes Geschlecht, ein Geschlecht der That und der Arbeit gefolgt, das, an politische Katastrophen gewöhnt und selbst Geschichte machend, nicht mehr gelaunt war, durch fossile Unglücksfälle sich erschüttern zu lassen und auf die versunkene Welt früherer Jahrhunderte staunend emporzublicken. Auch der kritische Sinn war stärker geworden. Man gelangte in der Literatur zu der Einsicht, dass die versuchten Wiederbelebungen der Vergangenheit immer unvollkommen sind, dass der Roman einheimisch und gleichzeitig sein muss und das archäologische Sittengemälde eine verkehrte Gattung ist. Die romantische Geschichtschreiberei von früher verwandelte sich in Kritik und Geschichte, d. h. in Erklärung und Auslegung der Documente. »Culturgeschichtliche Bilderbücher« traten an die Stelle der modern verwässerten Illustrationen. So verfiel die zünftige Historienmalerei dem unabwendbaren Loose der gespreizten Nichtigkeit. Nur Werke, in denen Leidenschaft des Temperamentes durch die Convention hindurchflamnte oder eine Erneuerung der Formen nach der Seite des Naturalismus erstrebt war, durften fortan auf Erfolg noch rechnen.*

*Ebensowenig war es möglich, das moderne Leben noch vom Standpunkte des alten Genres zu behandeln. Auch in der Bearbeitung moderner Stoffe musste dieselbe tiefeingreifende Wandlung erfolgen, die sich in Frankreich durch Courbet, in England durch die Praerafaeliten vollzog. Die harmlos gemüthlichen Genrebilder der Dorfnovellisten waren das Product einer Zeit, da Deutschland seitab vom grossen Weltleben stand und der ganze Zuschnitt der Anschauungen etwas kleinstädtisch Spiessbürgerliches hatte. Dem Zeitalter der Postkutschen und Spinnräder war jetzt die Zeit der Eisenbahnen, der Telegraphen, des Welthandels gefolgt. (II, S. 519 f.)*

*Das ernste, sachliche moderne Zeitgemälde musste die Historienmalerei des jungen Deutschland werden.*

*In Berlin war es wieder Adolf Menzel, der die entscheidenden Vorpostengefechte lieferte. [...] Nachdem er schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Sachlichkeit auf den Thron der Kunst erhoben an Stelle des verschwommenen Ideals und der Phrase – ging er wieder einen Schritt in der unmittelbar scharfen Beobachtung weiter und malte jetzt, was er selbst um sich sah: das strömende, zuckende Leben. (II, S. 522)*

*Er [Menzel] geht von der Strasse in die Werkstätten und malt in qualmigen Fabrikräumen die wilde Poesie der tobenden Maschinen. Sein Eisenwalzwerk von 1876 [recte: 1875], das kühne, machtvolle Bild, ist das Hauptwerk der Gruppe [seiner Bilder der Arbeit]. Der niedrige Arbeitsraum der grossen Eisenschienenschmiederei von Königshütte in Oberschlesien ist voll Dampf und Hitze. Mit rothglühenden Gesichtern stehen die muskulösen fleischigen Männergestalten, in geschwollenen Händen die Stangen haltend, am Feuer. Ihre mächtigen Bewegungen erinnern an Daumier. Auf den nackten Oberkörpern spielt das Licht in weissen, blauen, dunkelrothen Reflexen, an den bekleideten Unterkörpern schimmert es röthlich, violett und grünlich überall, wo die Falten sich brechen; der aufgewirbelte Rauch ist weisslich roth und die Holzpfiler, die das Dach tragen, sind dunkel überglüht. Hitze, Schweiss, Bewegung, feuriger Glanz überall. Staub und Schmutz, sich waschende, stark knochige, von hartem Schaffen durchschütterte Eisenarbeiter, ein Durcheinander von Treibriemen und Maschinentheilen, keine hübsche Anekdote, sondern sachliche Nüchternheit, keine Erzählung, sondern Malerei – das war die grosse entscheidende That dieses Bildes. (II, S. 527 ff.)*

Richard Muther: *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München 1893–1894, 3 Bde.

## Kommentar

Richard Muther (1860–1909) veröffentlichte 1893 bis 1894 die dreibändige *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, insgesamt annähernd 2000 Seiten mit Hunderten von Abbildungen, und erreichte mit diesem Werk einen großen Publikumserfolg.<sup>1</sup> Die Fachwelt allerdings kritisierte das Buch als zu unwissenschaftlich und parteilich. Der Professor für Kunstgeschichte an der Universität Breslau, der auch als Kunstkritiker erfolgreich tätig war, lieferte eine Streitschrift für den Realismus, die von Enthusiasmus und Engagement geprägt war.

Von einem explizit subjektiven Standpunkt aus schilderte er, angeregt von der französischen Kunstkritik, die Kunstentwicklung des Jahrhunderts in Europa und den Vereinigten Staaten als einen »Befreiungskampf«.<sup>2</sup> Die Malerei habe sich, so Muther, von den unkünstlerischen Ansprüchen und formellen Vorgaben der vorangegangenen idealistischen Kunstepochen befreien müssen, um sich den Aufgaben zuzuwenden, die für Muther das eigentliche Wesen der Malerei ausmachten – die realistische Schilderung der Gegenwart und die farbliche Behandlung des Dargestellten.

Gegen Ende des Jahrhunderts konstatierte Muther eine Krise der Historienmalerei. Ursache dafür sei ein gewandeltes Geschichtsbewußtsein. Nach der französischen Revolution, die einen Bruch der historischen Kontinuität darstellte, veränderte sich das Verhältnis zu Vergangenheit und Tradition. Die Welt wurde nicht mehr als System, sondern als

Geschichte, als Ergebnis vergangener und als Stadium zukünftiger Geschichte interpretiert. Ein eigenes Epochenbewußtsein entwickelte sich. Die Erkenntnis der historischen Bedingtheit des vormals überzeitlich Gesetzten führte zu einer Auflösung der *historia magistra vitae*, dem Lernen aus der vergangenen Geschichte, aus der exemplarisch Situationen und Verhaltensweisen geschildert wurden.<sup>3</sup> Die Vorstellung der Vergleichbarkeit einer historischen Situation verlor ihre Gültigkeit. Als zentraler Begriff des bürgerlichen Selbstverständnisses wurde Geschichte als »That« der »Metaphysik des Absoluten«, der Geschichte des Immergleichen, entgegengesetzt.<sup>4</sup> Das Bürgertum sah sich selbstbewußt als Träger dieser »That«. Seinen künstlerischen Ausdruck sollte dies Bestreben in der Historienmalerei finden.

Dieses gewandelte Bewußtsein stellte auch die Historienmalerei vor neue Probleme. Es ergab sich die Frage, was denn nun überhaupt dargestellt werden sollte, um der Geschichte gerecht zu werden. Zur Erneuerung der Historienmalerei schlug Muther eine Hinwendung zum modernen Leben und zu zeitgenössischen Themen vor. Damit befand er sich in der Tradition der französischen Kunsttheorie, die er gut kannte.<sup>5</sup> Bereits 1855 stellte etwa der französische Kunstkritiker Maxime du Camp in seinem Salonbericht fest, daß die Historienmalerei auf veränderte Gesellschaftsstrukturen antworten müsse. Du Camp wollte die Gattung neu definieren und schlug vor, daß sie sich der Gegenwart zuwenden solle. Die künstlerischen Aufgaben fänden sich in der Geschichte der Erfindungen und der Industrie. Das Industriebild sollte das neue Historienbild werden.<sup>6</sup>

Die Kunstkritiker, denen das Ungenügen der alten Gattungseinteilungen deutlich geworden war, suchten nach neuen Bezeichnungen, um den Inhalten der modernen Gemälde gerecht werden zu können. So bezeichnete schon Max Schasler einige Bilder Menzels, sowohl den *Wochentag in Paris* als auch den *Gottesdienst in der Buchenhalle bei Kösen*, als »höchst charakteristische Zeitbilder«.<sup>7</sup> Diese neue »Gattung« nahm für Muther gewissermaßen die Stelle des alten Historienbildes ein: »Das ernste, sachliche moderne Zeitgemälde musste die Historienmalerei des jungen Deutschland werden.«<sup>8</sup>

Die Erneuerung des Historienbildes sollte vor allem durch die Malweise geleistet werden. Als besondere Leistung des *Eisenwalzwerks* von Adolph Menzel (*Abb. 19*) bezeichnete es Muther, daß es keine »hübsche Anekdote« illustriere, sondern daß die Malerei selbst, ihre Licht- und Farbeffekte, die »entscheidende That dieses Bildes« sei.<sup>9</sup> Diese Konzentration auf das Wesen der Malerei fehlte Muther in der traditionellen Malerei. Besonders die Historienmalerei erschien ihm von Kriterien bestimmt, die nicht auf kunstimmanenten Grundsätzen beruhten. Ursache dafür war ein veränderter Rezipientenkreis: Das Bürgertum erwartete eine belehrende, der Staat eine nationale Kunst. Das hatte zur Folge, daß die für Muther bedeutenden Maler – also solche, die eigene Wege gingen und die Selbständigkeit der Malerei propagierten – häufig nicht diejenigen waren, die die Bedürfnisse von Staat und Publikum befriedigten.<sup>10</sup>

Muther forderte den autonomen Künstler und lehnte dessen Einschränkung durch akademische Regeln ab. Das heißt aber nicht, daß er die Darstellung historischer oder mytho-

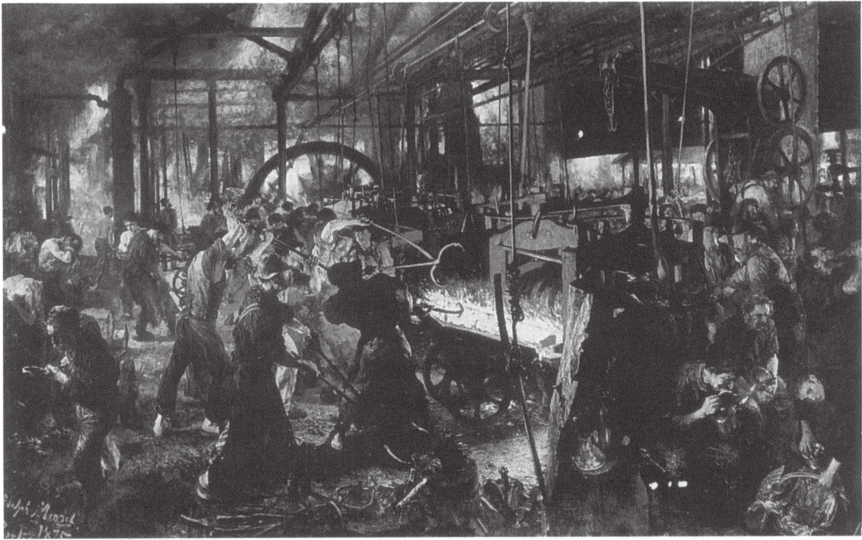


Abb. 19  
Adolph Menzel: *Eisenwalzwerk*, 1875 (Berlin, Nationalgalerie)

logischer Themen völlig verworfen hätte. Er sah sie dann als einen Teil der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst an, wenn sich der Künstler – beispielsweise Adolph Menzel – so in die Geschichte »einfühlte«; daß die Darstellung »lebenswahr« wirkte. Muther bezeichnete Menzel daher als den »einzigsten, ganz originellen deutschen Historienmaler des Jahrhunderts«.<sup>11</sup>

Der von ihm als »Neuidealismus« bezeichnete Symbolismus schließlich gestaltete Themen der traditionellen Historienmalerei, wie etwa Gestalten der griechischen Mythologie oder der Bibel, nicht um historische Lehrstücke zu geben, sondern zur Darstellung »des modernen Gefühlslebens« aus der subjektiven Sicht des Künstlers.<sup>12</sup> Arnold Böcklin nutzte nach Muther die antiken Mythen, um sie in seiner Phantasie weiterzuentwickeln und eigene Geschöpfe daraus zu formen. Er schuf sich seine eigene mythische Welt. In diesem Zusammenhang fällt der Begriff »Historienmalerei« allerdings nicht mehr. Ende des 19. Jahrhunderts gewann beim kunstinteressierten, weitgehend bürgerlich geprägten Publikum die individuelle Sicht auf die Welt an Bedeutung, und es verschwand ein allgemeiner Konsens über Gattungen und Sujets; Künstler konnten und sollten ihre subjektiven Vorstellungen entwickeln.

Auch der Kunstgelehrte Muther glaubte nicht, eine objektive Sicht der Dinge geben zu können, und berief sich auf sein persönliches Empfinden: »Kunstgeschichte, gesehen durch ein Temperament«.<sup>13</sup> Doch ein grundsätzlicher Widerspruch in seiner Kunstbetrachtung

bleibt: Er propagierte zwar einen subjektiven Zugang zum Kunstwerk, setzte diesen aber als allgemeingültige Norm.

Muther stellte in seiner Übersicht die Entwicklung der Malerei im 19. Jahrhundert auch als eine Entwicklung hin zu einer Konzentration auf das »eigentlich Malerische« dar. Dadurch beförderte er eine kunstwissenschaftliche Forschung, die sich mehr auf die Stile und den Fortschritt der sogenannten Moderne konzentrierte, und trug auf diese Weise dazu bei, daß die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts lange Zeit in der Forschung vernachlässigt wurde.<sup>14</sup>

J. B. / H. K.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. Eduard Hüttinger: *Richard Muther – eine Revision*, in: *Schweizer Institut für Kunstwissenschaft. Jahrbuch 1984–86*, Zürich 1986, S. 9–24.

<sup>2</sup> Muther 1893–1894, Bd. I, S. 181.

<sup>3</sup> Vgl. Wolfgang Hardtwig: *Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffes*, in: Michael Brix u. Monika Steinhäuser (Hrsg.): *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Gießen 1978, S. 26.; vgl. auch Reinhart Koselleck: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1989, S. 38–66.

<sup>4</sup> Vgl. Hardtwig 1978, S. 24.

<sup>5</sup> Vgl. Hüttinger 1986, S. 17.

<sup>6</sup> Vgl. Klaus Schrenk: *Industriedarstellung in der Mitte des 19. Jahrhunderts und Aspekte ihres gesellschaftlichen Charakters*, in: *Kritische Berichte* 3/1975, S. 26 ff.

<sup>7</sup> Max Schasler: *Permanente Ausstellung des Berliner Künstlervereins 1870*, in: *Die Dioskuren* 15/1870, S. 326.

<sup>8</sup> Muther 1893–1894, Bd. II, S. 520.

<sup>9</sup> Ebd., Bd. II, S. 530; auch in Frankreich wird das *Eisenwalzwerk* als malerische Erneuerung des Historienbildes bewertet und positiv beurteilt; vgl. Eduard Duranty: *Adolphe Menzel*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 21/1880, S. 201–217 u. 22/1880, S. 105–124; vgl. auch Gamilly: *Exposition Universelle 1878*, Paris 1878, S. 190.

<sup>10</sup> Muther 1893–1894, Bd. I, S. 153 f.

<sup>11</sup> Ebd., Bd. I, S. 466 f.

<sup>12</sup> Ebd., Bd. III, S. 458.

<sup>13</sup> Ebd., Bd. I, S. 2; Muther bezieht sich hier auf eine Bemerkung des französischen Kunstkritikers Emile Zola, »ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament«; vgl. Hüttinger 1986, S. 11.

<sup>14</sup> Vgl. Werner Hager: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich u. New York 1989, S. 10.



*Marathon! Welche Fülle der Anknüpfung für jeden klassisch Gebildeten! Da lag die Ebene vor den Augen des Begeisterten, hinten dämmerten die Wolken auf, in den Vordergrund herein sprengte ein des Reiters lediges Pferd; Blitze, vom Wetter niedergeschlagene Bäume. [...]*

*Die Größe ist uns zur Leere geworden, die Schönheit zur Langeweile. Als Bild, als malerische Leistung, insofern, als durch die Farbe ein Stück Natur in seiner Eigentümlichkeit wiedergegeben werden soll, steht dies Marathon sehr tief. [...] Als zeichnerische Darstellung einer wenig bemerkenswerten Landschaft ist das Bild wesentlich besser; die Stimmung ist mit derbsten Mitteln dem Gegenstand aufgezwungen. Das Gewitter ängstigt uns nicht, es ist ein Theaterunwetter. Statt der Darstellung des Schlachtfeldes wäre thatsächlich ein Plan mit gut eingezeichneten Höhenkurven belehrender; jedenfalls hat die Kunst nichts mit der topographischen Darstellung eines Schlachtfeldes zu thun. Wir empfinden nicht, daß hier Marathon sei, stände es nicht unter dem Bilde; wir glauben auch nicht, daß es andere, frühere empfunden hätten, wäre es nicht stets drunter zu lesen gewesen. Nicht das Bild erregte sie, sondern das thaten die durch dies erweckten Gedanken. Wir, die wir bloß nach dem zu Sehenden, nicht auch nach dem zu Lesenden fragen, sind ungeeignete Beurteiler der früher im Bild empfundenen Schönheit. Das Wort Marathon regt uns nicht mehr auf; wir fühlen nicht mehr, wie die Schüler Winckelmanns, die Persergefahr als eine auch uns geistig bedrohende; wir jubeln nicht mehr mit so hellem Klang über die hellenischen Heldenthaten. Dem Rottmann haben Bismarck und Moltke ganz und gar die Lebensberechtigung geraubt. Wir kennen jetzt die Schlacht und kennen den eigenen Sieg, der nicht im Gebiete der Idee, sondern im Gebiete der That auszufechten ist. Das, was uns in der Geschichte erregt, wollen wir nicht in der von Rottmann gewählten Form ideell, sondern thatsächlich vorgetragen haben. Denn wir wissen, daß die Sachen in der Geschichte größer sind als die Vorstellungen, die wir uns von ihnen machen können, daß jede Idealisierung eine Verkümmernng ist. (S. 184 f.)*

*Die Geschichte soll unsere Lehrmeisterin sein. Mir will aber scheinen, als sei sie die allerundeutlichste und verworrenste Lehrerin, die man sich denken kann. Jeder hält in ihr für wahr, was ihm paßt; [...] und jeder macht durch gewagte, notwendigerweise viele der unzähligen Umstände übersehende Vergleiche zwischen alten und angeblich ähnlichen neuen Verhältnissen und Vorkommnissen der Welt weis, die Dinge wiederholten sich, so daß ein Beispiel für das andere die Lösung biete. [...] Es ist die neue Forderung der Ästhetik, die großen Gedanken in geschichtlicher Form zu geben, wohl außerordentlich befruchtend für das Schaffen gewesen, aber das Schaffen war wieder gelehrt, nicht künstlerisch. (S. 317)*

*Der Ruf nach Wahrheit förderte zunächst das Streben nach Kenntnis der äußeren*

*Erscheinung vergangener Zeiten. Wie die Architekten in der Stilkenntnis, in der Fähigkeit alte Formen nachzuahmen fortschritten, so erlangten die Maler vielerlei Kenntnis von alten Stoffen, Kleidern, Waffen, Geräten. Das ist gewiß sehr löblich und nötig, wenn man eine vergangene Zeit darstellen will, so wie sie war. Die Kostümkunde ist aber keine Kunst, sondern eine Wissenschaft. [...]*

*Man sieht, daß der Inhalt den Wert des Bildes nach wie vor bestimmte. All die Dinge, die von ihm gefordert werden, sind nicht auf dem Wege künstlerischen, sondern wissenschaftlichen Schaffens zu suchen, all diese können auf einem Zettel niedergeschrieben, aus Buchauszügen zusammengetragen werden, ehe auch nur die erste Linie einer Skizze aufgezeichnet ist; all dies kann man klar und geistreich schaffen, im Gedanken herstellen, selbst wenn man auch nicht weiß, wie ein Bleistift gespitzt und ein Pinsel gewaschen wird. (S. 323 ff.)*

*Durch die Wahrheit wurde Menzel zum größten Maler seiner Zeit. Die Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci entstand 1850, also in einer Zeit, in der Belgien auf Deutschland zu wirken, die Auswanderung der Berliner Künstler nach Paris begann. Welchen Vorsprung hatte Menzel vor jenen! Ein völliges Beherrschen der Leinwand in der Einheit des Tones, eine Klarheit und Feinheit im Beobachten des Lichts, eine Freiheit den Regeln der damaligen Malerei gegenüber, die jede Farbe zur höchsten Kraft zu steigern, das Bild zu einem Mosaik leuchtender Töne zu machen bestrebt war. [...] Mit einem Schlage ist das moderne Geschichtsbild geschaffen. Vollendet richtige Wiedergabe einer vergangenen Zeit, aufgebaut auf einem künstlerischen Sehen des Vergangenen, ebenso auf einem dies vorbereitenden formenwissenschaftlichen Erkennen und Können. Dabei vollendet eigenartige moderne Auffassung. Ein Bild, welches das 18. Jahrhundert nicht schaffen konnte, weil es bis in jeden Faltenzug der mit emsigstem Fleiß nach alten Bildnissen zusammengetragenen Köpfe ein Zeugnis für den malerischen Realismus des 19. Jahrhunderts ist. (S. 505)*

*Durch tausendfältige Erfahrung ist bewiesen, daß wir uns niemals in den Geist der Zeiten zu versetzen vermögen, sondern daß es stets der Herren eigner Geist ist, in dem die Zeiten sich bespiegeln. Ich sehe tüchtige Maler bemüht, etwas darzustellen, was einfach nicht darstellbar ist. Wenn Shakespeare und selbst wenn Schiller alte Zeiten schildert, so sind sie dabei so modern, daß die Versetzung in eine Vergangenheit nicht stört. Je wissenschaftlicher diese wird, desto härter stößt die Echtheit des Äußeren sich mit der Unechtheit des Innern. Wie im historischen Roman geht der geschichtliche Wert nicht über den Satz hinaus: Seht, so lebten die Menschen damals, solche Lebensbedingungen hatten sie, insofern dachten sie anders als wir: Aber im Grunde sind sie doch uns gleich! Die Modernisierung der geschichtlichen Berichte ist das Störende, der unwillkürliche Zwiespalt, der eine einheitliche Kunstbethätigung unmöglich macht. Hier ist's, wo mich die Wissenschaft stört, nicht in dem Naturalismus derer, die ein Stück Natur in aller Sorgfalt wahrheitlich darstellen. Denn hier sehe ich die Wissenschaft als außerhalb der Kunst stehend; hier will*

*mir scheinen, als dränge sie sich der Kunst als Herrin auf. [...] Mich aber stört gerade die Richtigkeit dieser Bilder, die geschichtliche Täuschung. [...] Immer noch malt man in Deutschland riesige Wände voller Bilder; ohne daß dadurch irgend ein tieferes künstlerisches Ergebnis erzielt wird, denn immer noch sitzt über dem Künstler der Auftraggeber, der diesem aufgiebt, Dinge zu verwirklichen, zu denen er in keinem seelischen Verhältnis steht; die er nicht körperlich und noch viel weniger geistig erlebte, sondern die er auf kaltem Wege schmelzen und gießen soll, um von Lesefrüchten aus Büchern, durch Zusammenstellen hier und da gemachter Naturstudien ein Ganzes zu schaffen. [...]*

*Schon die Vorgänge, welche die geschichtliche Malerei darstellt, sind zumeist langweilig. Ich bin mir ja durchaus bewußt, daß meine Kenntnisse in der Weltgeschichte lückenhaft sind, so daß ich sehr oft vor solchen Bildern nicht weiß, was da eigentlich vorgeht. Ohne dies Wissen aber hat man den halben Genuß. (S. 584 ff.)*

*Der Mut fordert heute andere Bethätigung als Zuhauen! Wer im Kugelregen klar zu denken und der wachsenden Gefahr gegenüber sich selbst opfernd das Richtige zu thun und zu befehlen weiß, das ist unser Held. Leider ist dies Heldentum nicht wirksam darzustellen durch die Kunst. Denn man sieht im Bild nicht die bekämpfte Gefahr in ihrer ganzen Größe und Eindringlichkeit. Mit dem Armausstrecken ist's nicht gethan!*

*So führt die Darstellung geschichtlicher Thaten nur zu leicht zum romantischen Schwulst. Vielleicht ist unsere Zeit zu weichherzig und kommt man später wieder zur vollen Anerkenntnis des Wertes eines gewaltigen Schwertstreiches? Zunächst straft aber das Gesetz und straft die Gesellschaft noch jede Mauschelle als Roheit, gilt selbst den Gegnern der Abrüstung der Krieg als ein notwendiges Übel. Es ist also schlechtes Wetter für Darstellung von Kraftthaten. Ich wenigstens bin verdorben für gewisse Heldenbilder, verdorben durch den Krieg, die größte, schönste, entscheidendste Erinnerung meines Lebens. Denn auch dort sah ich nicht die malerische, die romantische Schlacht! (S. 586 f.)*

*Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1899 (Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung, Bd. II).*

## **Kommentar**

Der Architekt und Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt (1850–1938) gab in seinem 1899 erschienenen Buch *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten* einen Überblick über die Kunstentwicklung des Jahrhunderts in Deutschland. Das Buch wurde ein großer Erfolg und erschien bis 1924 in insgesamt vier Auflagen. Der Professor für Architekturgeschichte und Städtebau in Dresden und Sohn des Landschafts-



Abb. 20

Carl Rottmann: *Marathon*, 1848 (München, Staatliche Gemäldesammlungen)

malers Louis Gurlitt lieferte »eine Art ›Selbstbiographie‹, eine Entwicklungsgeschichte der Stellung erst meines Vaters, dann meiner selbst zur Zeitkunst, dargestellt nicht von einem ›höheren Standpunkt‹ aus, sondern von dem mitten innerhalb ihr, also im Wandel der eigenen Anschauungen.«<sup>1</sup>

Gurlitt war grundsätzlich der Auffassung, daß Kunst nach »kunstimmanenten Kriterien« zu bewerten sei und nicht nach geschichtswissenschaftlichen, religiösen, philosophischen oder literarischen Fragestellungen. Damit eng verbunden war eine Betonung der Autonomie des Künstlers. Und er beurteilte ein Kunstwerk nach dem Grad, in dem es die Realität in seine Gestaltung einbezog, denn die »Natur« sei das, »was das ernsteste Ziel des Künstlers sein sollte«.<sup>2</sup> Folglich stand er der Historienmalerei skeptisch gegenüber. Zum einen, weil sie in der Regel Vergangenes und nicht die Gegenwart darstellte, und zum anderen, weil in ihr häufig eben nicht künstlerische Kriterien zählten, sondern geschichtswissenschaftliche oder philosophische. Die Themen eines Gemäldes aber sollten in erster Linie künstlerisch, das heißt hinsichtlich Farbe, Form und Komposition, be-



friedigend gelöst sein. Ein Bild dürfe, so Gurlitt, nicht erst durch Zusatzinformationen verständlich werden, sondern müsse für sich selbst sprechen können. Und genauso wie er sich nicht anmaße, von einem »höheren Standpunkt« aus die Kunst zu beurteilen, bezweifelte er die Möglichkeit eines solchen absoluten Standpunkts in der Geschichtswissenschaft. Nach Gurlitts Auffassung litt die Qualität der Kunst seiner Zeit nicht nur unter dieser »Fremdbestimmtheit«, sondern ihr fehlte auch die Anbindung an die Gegenwart. Dieser Kritikpunkt umfaßte sowohl die idealisierende, an den alten Meistern orientierte Malweise als auch die Wahl solcher Themen, die nicht Teil der Erfahrungswelt des Künstlers oder Betrachters waren.

Ein wichtiges Erlebnis in Gurlitts Leben, auf das er immer wieder hingewiesen hat, war der deutsch-französische Krieg 1870/71, an dem der Kunsthistoriker aktiv teilgenommen hatte, »die größte, schönste, entscheidendste Erinnerung meines Lebens.«<sup>3</sup> Hier seien Ideen in Taten umgesetzt worden, und für Gurlitt bedurfte es nicht länger einer Orientierung an der Vergangenheit, denn die Gegenwart sei heroisch genug. Die Darstellungen der Historienmalerei wurden ihm dadurch sogar unglaublich, wie es Gurlitt an Carl Rottmanns historischer Landschaft *Marathon* von 1848 (Abb. 20) kritisiert: »Wir kennen jetzt die Schlacht und kennen den eigenen Sieg [...]«.«<sup>4</sup>

Es sei denn, ein Künstler bemühte sich, wie etwa Adolph Menzel, um einen in erster Linie künstlerischen Zugang zur Vergangenheit und gab nicht nur Angelesenes wieder. Hier stand für Gurlitt – jenseits allen historischen Quellenstudiums durch den Künstler – die künstlerische Leistung im Vordergrund. Menzel behalte stets »das sichere Gefühl für das Darstellbare, für das künstlerisch Verständliche«. <sup>5</sup> Schon durch seine realistische Auffassung erfüllte er die Forderung Gurlitts an einen Historienmaler, nämlich »Ausdruck seiner Zeit und seines Volkes« zu sein.<sup>6</sup>

Als Gegenpol zu Menzel galt dem Autor Anton von Werner, dem Gurlitt zwar technisches Können und großen Fleiß bescheinigte, dem es jedoch nicht gelinge, den »dargestellten Augenblick« zu überwinden. Er komme über den Status eines »geschickten Berichterstatters« nicht hinaus, wodurch seine Bilder letztlich keine »Kunstwerke« seien. Ihm fehle das »künstlerische Sehen«, das Menzel eigen sei.<sup>7</sup>

Gurlitt verteidigte in seinem Buch die Autonomie des Künstlers. Die besten künstlerischen Ergebnisse würden erreicht, wenn er in einem »seelischen Verhältnis« zu seinem Gegenstand stehe und nicht durch Regeln und Auftraggeber eingeeengt werde. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts stellte Gurlitt eine zunehmende Betonung des Individuellen fest und sah das Vorbild dafür in der Politik, nämlich in der Person Bismarcks: »Bismarcks Erscheinen, die Erkenntnis, daß nicht die Bildung und nicht die Tugend, nicht die Frömmigkeit und nicht der Gehorsam, nicht die Gelehrsamkeit und nicht das System die Völker zu Glanz erheben, sondern die geistesstarke Einsicht und Thatkraft des einzelnen Mannes, drang immer kräftiger hervor. Man begann nicht nach einem ästhetischen Gesetz, sondern nach Künstlern zu suchen; man lernte die Eigenart des Werkes über die Schönheit zu stellen.«<sup>8</sup> Indem er Bismarck als Realisten und als autonom Handelnden darstellte, recht-



fertigte Gurlitt die moderne, realistische Kunst und die Einzelexistenz des Künstlers, die sich nur auf ihre eigenen Prinzipien beruft. Er bettete sie damit in ein eigentlich konservatives Weltbild ein und machte sie akzeptabel. Für ihn waren es die Leistungen des Einzelnen, die »die Völker zu Glanz« erheben, es bedurfte nicht mehr der Historie, um eine nationale Identität zu stiften.

Letztlich war Gurlitts Buch ein Plädoyer für die Autonomie des Künstlers und der Kunst. Gattungsgrenzen und -hierarchien, Orientierung an älteren Stilen, Wissensvermittlung oder Herrschaftslegitimation ließ Gurlitt für die Kunst seiner Zeit nicht mehr gelten. Doch für eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit konnten auch herkömmliche Themen der Historienmalerei wieder interessant sein, sie dienten dann eher dazu, individuelle Befindlichkeiten auszudrücken, oder gaben Anlaß, sich mit »rein künstlerischen« Fragen auseinanderzusetzen. Wie z. B. bei Böcklin, dem Gurlitt die Fähigkeit bescheinigte, »die Dinge in das Gebiet des rein Künstlerischen zu ziehen. Daneben schwindet alles Störende hin: Das Antike hört auf antik, das Wissenschaftliche hört auf gelehrt zu sein; die Erfüllung mit Malergeist setzt über Gegenstand und Inhalt hinweg. Immer ist das Bild zu allererst ein Bild, ein Stück Natur, gesehen mit Künstleraugen!«<sup>9</sup>

H. K.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Cornelius Gurlitt: [ohne Titel], in: Johannes Jahn (Hrsg.): *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, S. 1–32; S. 17.

<sup>2</sup> Gurlitt 1899, S. 381.

<sup>3</sup> Ebd., S. 587.

<sup>4</sup> Ebd., S. 185; zu Rottmanns Gemälde vgl. Erika Bierhaus-Rödiger: *Carl Rottmann. 1787–1850. Monographie und kritischer Werkkatalog*, München 1978, S. 384 f. (Werkverz.-Nr. 613).

<sup>5</sup> Gurlitt 1899, S. 504.

<sup>6</sup> Ebd., S. 336.

<sup>7</sup> Ebd., S. 514.

<sup>8</sup> Ebd., S. 567 f.

<sup>9</sup> Ebd., S. 605.

## Autorinnen und Autoren der Kommentare

Tanja Baensch	T. B.
Jörn Brunotte	J. B.
Gisela Bungarten	G. B.
Felice Fey	F. F.
Barbara Gaetgens	B. G.
Gudrun Gorka-Reimus	G. G.-R.
Frank Häcker	F. H.
Rainer Haubrich	R. H.
Barbara Hentschel	B. H.
Peter Hohenstatt	P. H.
Ingrid Jander	I. J.
Thomas Kirchner	T. K.
Henriette Kolb	H. K.
Richard Lange	R. L.
Nina Luigart	N. L.
Andrea Meyer	A. M.
Ulrike Müller Hofstede	U. M. H.
Stefanie Rothländer	S. R.
Robert Scherkl	R. S.
Anne-Katrin Schmedding	A.-K. S.
Gregor Stemmerich	G. S.
Matthias Strauss	M. S.
Ulrike Tarnow	U. T.
Michael Thimann	M. T.

## Verzeichnis der Abbildungen

- 1 Leonardo da Vinci: *Apokalyptischer Sturm*. Kreide auf grauem Papier, um 1512–1514 (Windsor, Royal Collection) 92
- 2 Peter Paul Rubens: *Kopie der Mittelgruppe aus Leonardos Anghiari-Schlacht*, um 1605, Öl auf Leinwand (Wien, Akademie der Bildenden Künste) 114
- 3 Aristotile da Sangallo: *Kopie nach Michelangelos Schlacht von Cascina*. Grisaille, 1542 (Norfolk, Holkham Hall, Leicester Collection) 114
- 4 Jacopo Pontormo: *Studie zum Christus in der Glorie für die Chorfresken in San Lorenzo*. Schwarzer Stift auf Papier, um 1550 (Florenz, Uffizien) 130
- 5 Nicolas Poussin: *Mannalese*. Öl auf Leinwand, 1639 (Paris, Musée du Louvre) 164
- 6 Domenichino: *Geißelung des Heiligen Andreas*. Fresko, um 1609 (Rom, S. Gregorio Magno) 172
- 7 Rembrandt: *Die Nachtwache*. Öl auf Leinwand, 1642 (Amsterdam, Rijksmuseum) 179
- 8 Paolo di Mattei: *Herkules am Scheidewege*. Öl auf Leinwand, 1712 (Oxford, Ashmolean Museum) 198
- 9 Nicolas Poussin: *Der Tod des Germanicus*. Öl auf Leinwand, 1667–1669 (The Minneapolis Institute of Art) 213
- 10 Jean-Baptiste Greuze: *Severus und Caracalla*. Öl auf Leinwand, 1767–1769 (Paris, Musée du Louvre) 252
- 11 Hagesandros, Athanadoros und Polydoros: *Laokoon und seine Söhne*. Marmor, um 50 v. Chr. (Vatikan, Cortile del Belvedere) 258
- 12 Raffael: *Schule von Athen*. Fresko, um 1510–1512 (Vatikan, Stanza della Segnatura) 302
- 13 Raffael: *Parnass*. Fresko, um 1509–1511 (Vatikan, Stanza della Segnatura) 302
- 14 Michelangelo: *Jüngstes Gericht*. Fresko, 1536–1541 (Vatikan, Sixtinische Kapelle) 317
- 15 Rembrandt, *Christus in Emmaus*. Öl auf Leinwand, 1648 (Paris, Musée du Louvre) 318
- 16 Emanuel Leutze: *Washington überquert den Delaware*. Öl auf Leinwand, 1851 (New York, Metropolitan Museum) 331
- 17 Moritz von Schwind: *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*. Öl auf Leinwand, 1857 (Kiel, Kunsthalle) 348
- 18 Adolph Menzel: *Die Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769*. Öl auf Leinwand, 1855–1857 (Berlin, Nationalgalerie) 348
- 19 Adolph Menzel: *Eisenwalzwerk*, Öl auf Leinwand, 1875 (Berlin, Nationalgalerie) 370
- 20 Carl Rottman: *Marathon*. Wandbild, 1848 (München, Staatliche Gemäldesammlungen) 375

## Verzeichnis der weiterführenden Literatur

- Abrams, Ann Uhry: *The Valiant Hero. Benjamin West and Grand-Style History Painting*, Washington 1985
- Bailey, Colin B. (Hrsg.): *Les amours des Dieux – La peinture mythologique de Watteau à David*, Ausstellungskat. Paris 1991
- Bann, Stephen: *The Clothing of Clío: A study in the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge 1984
- Barasch, Moshe: *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12/1967, S. 33–69
- Barasch, Moshe: *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York u. London 1985
- Barasch, Moshe: *Modern Theories of Art. 1. From Winckelmann to Baudelaire*, New York u. London 1990
- Bartmann, Dominik (Hrsg.): *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, Ausstellungskat. Berlin 1993
- Baumgärtel, Bettina: *Die Ohnmacht der Frauen – Sublimier Affekt in der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts*, in: *Kritische Berichte* 18/1990, S. 5–20
- Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1977
- Beck, Herbert u.a. (Hrsg.): *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984
- Becc, Annie: *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice 1680–1814*, Pisa 1984, 2 Bde.
- Bialostocki, Jan: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des »Modusbriefes« von Nicolas Poussin*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24/1961, S. 128–141
- Blankert, Albert: *General Introduction*, in: ders. u.a. (Hrsg.): *Gods, Saints & Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, Ausstellungskat. Washington, Detroit u. Amsterdam 1980–1981, S. 15–33
- Blunt, Anthony: *Kunsttheorie in Italien. 1450–1600*, München 1984
- Boime, Albert: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven u. London 1986
- Borde, Philippe: *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David, Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Notes et Documents des Musées de France, Bd. 8, Paris 1983
- Bryson, Norman: *Word and image. French painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1983
- Busch, Werner u. Wolfgang Beyrodt (Hrsg.): *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1982* (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Bd. 1)
- Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993
- Busch, Werner: *Wilhelm von Kaulbach – peintre philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Museum*, in: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik* (Hrsg. von A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler), Bonn 1986 (Hegel-Studien, Beiheft 27), S. 117–138
- Cannon-Brookes, Peter (Hrsg.): *The Painted Word. British History Painting: 1750–1830*, Ausstellungskat. London 1991
- Cassagne, Albert: *La théorie de l'art pour l'art en France*, Paris 1959
- Chapeaurouge, Donat de: *Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 31/1977, S. 115–142
- Crow, Thomas E.: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven u. London 1985
- Démoris, René: *Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot*, in: Jean-Pierre Guillermin (Hrsg.): *Des mots et des couleurs*, Bd. II, Lille 1986, S.39–67
- Dieckmann, Herbert: *Das Abscheuliche und das Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, in: Hans Robert Jauf (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 3), S. 271–317
- Dobai, Johannes: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bern 1974–77, 4 Bde.

- Eichner-Dixon, Peter: *Studien zum Verhältnis von Dichtung und Malerei im englischen Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. u. Bern 1981
- Farago, Claire J.: *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinus*, Leiden u. a. 1992
- Fortini-Brown, Patricia: *Painting and History in Renaissance Venice*, in: *Art History* 7/1984, S. 263–294
- Frangenberg, Thomas: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstdliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990
- Freedberg, David u. Jan de Vries (Hrsg.): *Art in History – History in Art. Studies in seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica 1991
- Freedberg, David: *The Hidden God: Image and Interdiction in the Netherlands in the 16th Century*, in: *Art History* 5/1982, S. 133–153
- Freedberg, David: *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*, Chicago u. London 1989
- Fried, Michael: *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley 1980
- Gaetgens, Thomas W.: *Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*, Frankfurt/M. 1990
- Ganz, Peter u. Martin Gosebruch, Niklaus Meier und Martin Warnke (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie, 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbüttler Forschungen, Bd.48)
- Garas, Klára: *Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts* in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 11/1965, S. 275–302
- Garms, Jörg: *Machine, Composition und Histoire in der französischen Kritik um 1750*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16/1971, S. 27–42
- Germer, Stefan: *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1988
- Gombrich, Ernst H.: *Moment and Movement in Art*, in: ders.: *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford 1982, S. 40–62
- Greenstein, Jack M.: *Alberti on Historia: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting*, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 21/1990, S. 273–299
- Greenstein, Jack M.: *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago u. London 1992
- Hager, Werner: *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939
- Hager, Werner: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich u. New York 1989
- Hardtwig, Wolfgang: *Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs*, in: Michael Brix u. Monika Steinhäuser (Hrsg.): *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Gießen 1978, S. 17–27
- Haskell, Francis: *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven u. London 1993
- Haussherr, Reiner: *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, Mainz 1984
- Imdahl, Max: *Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins »Mannalese«*, in: Fritz Nies u. Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985, S. 137–166
- Kauffmann, Georg: *Sprache und bildende Kunst in der Renaissance*, in: August Buck (Hrsg.): *Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance*, Hamburg 1981, S. 237–279
- Kemp, Martin: *From »Mimesis« to »Fantasia«. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 8/1977, S. 347–398
- Kemp, Wolfgang: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19/1974, S. 219–240
- Keuck, Karl: *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischen Sprachen*, Emsdetten 1934



- Kirchner, Thomas: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1)
- Knabe, Peter-Eckhard: *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972
- Knappe, Joachim: *Historie in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext*, Baden-Baden 1984
- Kohle, Hubertus: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*, Hildesheim u. New York 1989
- Koselleck, Reinhart: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1989, S. 38–66
- Kuhn, Rudolf: *Albertis Lehre über die Komposition als die »Kunst« in der Malerei*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 28/1984, S. 123–178
- Leigh, James A.: *Nationalism and the fine arts in France 1750–1789*, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 89/1972, S. 919–37
- Locquin, Jean: *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1912 [2. Aufl. 1978]
- Loyrette, Henri: *La peinture d'histoire*, in: *Impressionisme. Les origines 1859–1869*, Paris, Ausstellungskat. Grand Palais 1994, S. 28–53
- Mace, Dean Tolle: *Transformations in classical art theory: From »poetic composition« to »picturesque composition«*, in: *Word and Image* 1/1985, S. 59–86
- Mai, Ekkehard (Hrsg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990
- Mai, Ekkehard u. Anke Repp-Eckert (Hrsg.): *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausstellungskat. Köln 1987–1988
- Mainardi, Patricia: *The Death of History Painting in France, 1867*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 124/1982, S. 219–226
- Male, Émile: *L'Art religieux après la Concile de Trente. Étude sur l'Iconographie de la fin du XVIe siècle, au XVIIe du XVIIIe siècle*, Paris 1932
- Mayer-Himmerleber, Susanne: *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum: Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen*, München 1984
- Messerer, Wilhelm: *Die »Modi« im Werk von Poussin*, in: *Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, München u. Berlin 1972, S. 335–356
- Michels, Norbert: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988 (Kunstgeschichte, Bd. 11)
- Monk, Samuel Holt: *The Sublime. A Study in Critical Theories in XVIIIth-Century England*, Ann Arbor 1960 (Neudruck der Ausgabe New York 1935)
- Montagu, Jennifer: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférences sur l'expression générale et particulière*, New Haven u. London 1994
- Montagu, Jennifer: *The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55/1992, S. 233–248.
- Mortier, Roland: *Diderot and the »Grand Goût«. The Prestige of History Painting in the Eighteenth Century*, Oxford 1982
- Müller Hofstede, Ulrike: *Malerei zwischen Dichtung und Skulptur – L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung*, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 2/1994, S. 56–73
- Oberreuter-Kronabel, Gabriele: *Der Tod des Philosophen. Untersuchungen zum Sinngehalt eines Sterbebildtypus der französischen Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, München 1986
- Osterkamp, Ernst: *»Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, in: *Ausstellungskat. Goethe und die Kunst*, Frankfurt u. Weimar 1994, S. 310–322

- Panofsky, Erwin: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin u. Leipzig 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, Bd.18)
- Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 5. Aufl. 1985
- Paret, Peter: *Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane*, München 1990
- Patz, Kristine: Zum Begriff der »Historia« in L. B. Albertis »De Pictura«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/1986, S. 269–287
- Pevsner, Nikolaus: *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940
- Pigler, A.: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3 Bde., Budapest 1974 (2. Auflage)
- Pochat, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986
- Preimesberger, Rudolf: Tragische Motive in Raffuels »Transfiguration«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50/1987, S. 88–115
- Prochno, Renate: Reynolds, West und Füßli: Kontroversen in der Historienmalerei Englands, in: Hans Kömer u.a. (Hrsg.): *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim u.a. 1990, (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, Bd. 2), S. 253–273
- Pupil, François: *Le style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy 1985
- Puttfarcken, Thomas: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven u. London 1985
- Quednau, Rolf: Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 35/1984, S. 83–128
- Rosenblum, Robert: *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Princeton 1967
- Rosenthal, Donald A.: *La Grande Manière. Historical and Religious Painting in France 1700–1800*, Ausstellungskat. Rochester u. New York 1987
- Röttgen, Herwarth: Repräsentationsstil und Historienbild in der römischen Malerei um 1600, in: *Beiträge. Für Hans Gerhard Evers*, Darmstadt 1968 (Darmstädter Schriften, Bd. XXII), S. 71–82
- Rump, Charles Gerhard (Hrsg.): *Geschichte als Paradigma. Zur Reflexion des Historischen in der Kunst*, Bonn 1982
- Sahut, Marie-Catherine u. Nathalie Volle (Hrsg.): *Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759–1781*, Ausstellungskat. Paris 1984
- Saint Girons, Baldine: *Esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le modèle français*, Paris 1990
- Sandoz, Marc: *Destin de la Peinture d'Histoire pendant la Revolution. Qu'est-ce que la Peinture d'Histoire?*, in: *L'Art et les Révolutions. XXVII<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'Art* [1989], Straßburg 1992, Bd. I, S. 99–116
- Sandt, Udolpho van de: »Grandissima opera del pittore sarà l'istoria«. Notes sur la hiérarchie des genres sous la Révolution, in: *Revue de l'art* 83/1989, S. 71–76
- Scarpati, Claudio: *Il Paragone delle Arti*, Mailand 1993
- Scavizzi, Giuseppe: *The Controversy on Images From Calvin to Baronius*, New York u. a. 1992 (Toronto Studies in Religion, Bd. 14)
- Schneemann, Peter Johannes: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994
- Schoch, Rainer: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 23)
- Schoch, Rainer: *Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz*, in: *Stüdel-Jahrbuch* 7/1979, S. 171–186
- Seznec, Jean: *Diderot and Historical Painting*, in: Earl R. Wasserman (Hrsg.): *Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore London 1965, S. 129–142
- Siefert, Helge: *Themen aus Homers Ilias in der Französischen Kunst (1750–1831)*, München 1988
- Smith, Anthony: *The »Historical Revival« in late 18th-Century England and France*, in: *Art History* 2/1979, S. 156–178
- Song, Misook: *Art Theories of Charles Blanc. 1813–1882*, Ann Arbor, Michigan 1984

- Sørensen, Bengt Algot: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963
- Spickernagel, Ellen: *Groß in der Trauer. Die weibliche Klage um tote Helden in Historienbildern des 18. Jahrhunderts*, in: *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830*, Ausstellungskat. Frankfurt u. Marburg 1989
- Sprigath, Gabriele: *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts*, München 1968
- Stadler, Peter: *Geschichtsschreibung und historisches Denken in Frankreich 1789–1871*, Zürich 1958
- Stolpe, Elmar: *Klassizismus und Krieg. Über den Historienmaler Jaques-Louis David*, Frankfurt/M. u. New York 1985
- Thürlemann, Felix: *Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der »vecchiarella«-Anekdote*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21/1986, S. 136–155
- Tümpel, Christian (Hrsg.): *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, Ausstellungskat. Münster 1994
- Tümpel, Christian: *Die Ikonographie der Amsterdamer Historienmalerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und die Reformation*, in: *Vestigia Bibliae* 2/1980, S. 127–159
- Velde, Cael van de: *Aspekte der Historienmalerei in Antwerpen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: Ekkehard Mai u. Hans Vlieghe (Hrsg.): *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, Ausstellungskat. Köln 1992, S. 71–78
- Vlieghe, Hans: *Antwerpener Historienmaler und Rubens' Atelier: Eine Quellenstudie*, in: Ekkehard Mai u. Hans Vlieghe (Hrsg.): *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, Ausstellungskat. Köln 1992, S. 133–42
- Wagner, Monika: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9)
- Wappenschmidt, Heinz-Toni: *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein*, München 1984
- Wilson, John Montgomery: *The Painting of the Passions in Theory, Practice and Criticism in Late Eighteenth Century France*, London und New York 1981
- Wind, Edgar: *The Revolution of History Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2/1938–39, S. 116–127
- Zelger, Franz: *Heldenstreit und Heldentot. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich u. Freiburg im Breisgau 1973
- Ziesener-Eigel, Jutta: *Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich. Zur Entwicklung eines neueren Geschichtsverständnisses*, Köln 1982

# Register

Alberti, Leon Battista 18, 19, 22, 25, 27,  
78–83, 91 f., 97, 113, 135 f., 205, 266  
 Algardi, Alessandro 171  
 Allori, Alessandro 24  
 Angers, David d' 338, 340  
 Aretino, Pietro 94–97  
 Ariost 137  
 Aristoteles 116, 118, 142, 144, 148, 151, 155,  
234, 256, 296  
 Arthois, Jacques d' 201, 203  
 Azneira 201, 203

Baptista 206, 209  
 Barry, James 49  
 Baudelaire, Charles 63, 66, 340 f.  
 Baudry, Etienne 341  
 Beckmann, Max 68  
 Bellori, Giovanni Pietro 27, 166–173, 198  
 Beuys, Joseph 69  
 Bièfve, Edouard de 58  
 Bismarck, Otto von 372, 376  
 Blanc, Charles 63f., 350–358  
 Böcklin, Arnold 370, 377  
 Bodmer, Johann Jakob 53  
 Boethus 239  
 Boileau-Despréaux, Nicolas 221, 223, 225  
 Boltanski, Christian 69  
 Bonhomme, François 342  
 Borghini, Raffaello 24, 125–131  
 Borromeo, Carlo 22  
 Boucher, François 41, 44  
 Brunelleschi, Filippo 81  
 Burckhardt, Jacob 59, 66 f., 359–364  
 Burke, Edmund 49

Caracci, Annibale 167, 169, 172 f., 231  
 Caravaggio 172  
 Caylus, Anne-Claude-Philippe, Comte de  
30, 42, 256  
 Cézanne, Paul 17

Chambray, Roland Fréart de 27–30  
 Champagne, Philippe de 33, 35  
 Champfleury, Jules 341  
 Chantelou, Paul Fréart de 27 f., 145 f.  
 Chardin, Jean-Baptiste Siméon 243, 246,  
352, 355  
 Chenavard, Paul-Marc-Joseph 337, 339  
 Cicero 234, 296  
 Cimabue 112  
 Colbert, Jean-Baptiste 26, 32 f.  
 Comeille, Pierre 238  
 Cornelisz, Cornelis 139  
 Cornelius, Peter 59  
 Correggio 262, 265, 267  
 Courbet, Gustave 63, 367

David, Jacques-Louis 42, 47 f., 61 f., 319,  
337 f.  
 Delacroix, Eugène 61–63, 65, 68, 333, 360  
 Delaroche, Paul 65, 336  
 Denis, Maurice 17  
 Diderot, Denis 42–45, 241–253, 266, 283  
 Dix, Otto 68  
 Dolce, Lodovico 20, 94–98  
 Domenichino 27, 29, 43, 167, 169 f., 172 f.,  
201, 203  
 Donatello 94, 96  
 Dresdner, Albert 38  
 Dryden, John 48  
 Du Bos, Jean-Baptiste 37 f., 53 f., 206–214,  
230 f.  
 Du Camp, Maxime 337–342, 369  
 Du Fresnoy, Charles-Alphonse 27, 29, 30, 35,  
48, 184, 190  
 Dürer, Albrecht 319  
 Dyck, Anthonis van 267  
 Félibien, André 27, 31–34, 36, 38, 40, 146,  
156–165, 190, 198, 266  
 Ficino, Marsilio 24

- Flaubert, Gustave 340  
 Förster, Ernst 58  
 Fosse, Charles de la 37 f.  
 Friedrich der Große 373  
 Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg 53  
 Friedrich, Caspar David 56  
 Froben, Emanuel von 53  
 Fromentin, Eugène-Samuel-Auguste 360  
 Füssli, Heinrich 49–52, 290–298  
  
 Gallait, Louis 58, 65, 336  
 Géricault, Théodore 61, 319  
 Gérôme, Jean Léon 64, 360  
 Geßner, Salomon 190  
 Gilio, Giovanni Andrea 21–24, 29, 99–105, 129  
 Giorgione 36  
 Giotto 82  
 Goethe, Johann Wolfgang von 54–56, 190, 285–289, 301, 303 f.  
 Gogh, Vincent van 17  
 Goltzius, Hendrick 139  
 Goya y Lucientes, Francisco José de 68  
 Greuze, Jean-Baptiste 43–45, 243, 246–248, 249, 251 f.  
 Gros, Antoine-Jean 337 f.  
 Große, Julius 331  
 Grosz, George 68  
 Guercino 43  
 Gurlitt, Cornelius 65 f., 372–377  
 Gurlitt, Louis 375  
  
 Hagedorn, Christian Ludwig von 52 f., 190, 238–240  
 Hals, Frans 50, 267  
 Hamilton, Gavin 49  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 57 f., 305–311, 330, 335, 351, 354  
 Hogarth, William 49, 136  
 Homer 41, 55, 137, 187–189, 191, 220, 223, 225, 234, 257, 292, 295 f.  
 Hoogstraten, Samuel van 39, 174–180, 190  
 Horaz 29, 99–102, 207, 210, 223, 225, 242, 296  
  
 Houbraken, Arnold 178  
 Hugo, Victor 338, 340  
  
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 61, 63  
  
 Junius, Franciscus 27, 29 f., 48, 178  
  
 Kant, Immanuel 62  
 Kiefer, Anselm 69  
 Kugler, Franz 59, 321–325, 331  
  
 La Font de Saint Yenne, Etienne 40 f., 223–232  
 Lairesse, Abraham de 190  
 Lairesse, Gerard de 40, 187–191  
 Lanfranco, Giovanni 201, 203  
 Le Brun, Charles 26, 31, 33, 37 f., 44, 146, 157 f., 160 f., 191, 199, 231  
 Le Brun, Jacques 47  
 Le Sueur, Eustache 43  
 Lenoir, Alexandre 62  
 Lessing, Carl Friedrich 58, 322  
 Lessing, Gotthold Ephraim 48, 53–55, 199, 254–259, 329  
 Leutze, Emanuel 327, 330 f.  
 Lévesque, Pierre-Charles 45, 53, 283  
 Locke, John 197  
 Locquin, Jean 41  
 Lomazzo, Giovanni Paolo 24 f., 132–136, 198  
 Longinus 221  
 Loo, Carle van 44  
 Louis-Philippe 59, 62, 67  
 Ludwig XIV. 31, 50, 232  
  
 Mander, Karel van 38, 137–141, 178, 190  
 Manet, Edouard 68  
 Mattei, Paolo de 48, 198  
 Medici, Cosimo I. de' 112  
 Medici, Francesco de' 115  
 Meidner, Ludwig 68  
 Meissonier, Ernest 64, 366  
 Melzi, Francesco 92  
 Menzel, Adolph 59, 60 f., 65, 342 f., 345, 347 f., 366–370, 373, 376



- Meyer, Johann Heinrich 55 f., 285–289, 301, 303 f.
- Michelangelo Buonarroti 22, 24, 29, 50 f., 94, 96, 99–102, 104, 107 f., 111, 113, 115, 129, 132 f., 136, 178, 202, 204, 221, 267, 290, 292 f., 295 f., 312, 314, 316 f., 319, 352, 355
- Michelet, Jules 62, 312–320
- Mignard, Pierre 33
- Millet, Jean-François 63
- Milton, John 41, 220, 223, 225
- Moltke, Helmuth, Graf von 372
- Moritz von Sachsen, Herzog 53
- Moritz, Karl Philipp 55
- Muther, Richard 65, 365–371
- Napoleon I. 62, 328
- Napoleon III. 341
- Netscher, Caspar 352, 354
- Nocret, Jean 33
- Opstal, Gérard van 33
- Overbeck, Johann Friedrich 58
- Ovid 92, 137, 140 f., 187 f., 191, 238, 270
- Pacheco, Francisco 148–155, 205
- Paleotti, Gabriele 22–24, 29, 116–124, 129
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio 201–205
- Panofsky, Erwin 24, 67
- Parmigianino 267
- Pausanias 238
- Pels, Andries 190
- Pereda, Antonio 201, 203
- Phidias 292, 295
- Picasso, Pablo 68
- Piles, Roger de 30, 35–38, 40, 52, 181–186, 190, 198, 221
- Pino, Paolo 97
- Plato 142, 144, 178, 191
- Plinius 178, 239
- Plutarch 41, 227, 229, 238
- Pontormo, Jacopo 126, 128–130
- Poussin, Nicolas 27–30, 32 f., 35 f., 38, 43 f., 51, 67, 135, 142–147, 156 f., 159 f., 163 f., 171, 173, 184, 206–213, 231, 247, 267, 291, 294, 296, 298, 350, 353
- Quintilian 296
- Raffael 29, 32 f., 36, 43, 50 f., 62, 97, 99, 101, 103, 113, 157, 201–204, 206, 209, 213, 220, 231, 235, 238, 248 f., 267, 288, 290, 292, 295 f., 299, 302 f., 312, 314, 317, 319, 352, 354, 361
- Rauschenberg, Robert 69
- Rembrandt 50–52, 175, 177, 179 f., 190, 267, 313, 315, 318 f.
- Reni, Guido 167, 169, 172
- Reynolds, Joshua 46, 49 f., 220, 260–268
- Richardson, Jonathan 49, 215–222
- Richter, Gerhard 69
- Ripa, Cesare 191
- Romano, Giulio 113
- Rosa, Salvator 267
- Rotterdam, Erasmus von 21
- Rottmann, Carl 372, 375 f.
- Rousseau, Jean-Jacques 231
- Rubens, Peter Paul 35 f., 38, 67, 114, 184, 201, 203, 213, 231, 267, 362
- Runge, Philipp Otto 55 f.
- Ruysdael, Salomon van 300
- Rybisch, Hans 53
- Salviati, Giacompo 99, 101, 104
- Sangallo, Aristotile da 114
- Schasler, Max 60 f., 343–350, 369
- Schiller, Friedrich von 65
- Schlegel, August Wilhelm 56, 299–304
- Schmarsow, August 67
- Schwind, Moritz von 60 f., 343, 345, 347 f.
- Seneca 174 f.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of 48, 192–200, 297
- Shakespeare, William 65, 220, 292, 296, 373
- Sokrates 175
- Sophokles 292

Springer, Anton 64 f., 333–336  
Stella, Jacques 146  
Sulzer, Johann Georg 53, 59, 269–273

Tacitus 291, 294, 296  
Tasso, Torquato 137, 223, 225  
Teniers, David 206, 209  
Thoré-Bürger, Théophile 39

Timanthes 135  
Tintoretto, Jacopo 181, 183, 267  
Tito, Santo di 24  
Tizian 33, 35 f., 181, 183, 267  
Tournehem, Charles-François Le Normand de  
40, 231  
Trumbull, John 47

Vasari, Giorgio 19 f., 22, 24, 36, 99, 101, 104,  
106–115, 129, 171, 178, 205, 266  
Velázquez, Diego Rodríguez de Silvay 205  
Vergil 137, 143 f., 146, 187–189, 220  
Vernet, Horace 59, 321, 322–324, 360  
Vernet, Joseph 44

Veronese, Paolo 33, 35 f., 38, 181, 183, 267  
Vien, Joseph-Marie 43  
Vinci, Leonardo da 19 f., 29, 84–93, 97, 107,  
110 f., 113, 312, 314  
Vischer, Friedrich Theodor 60, 326–332  
Vos, Marten de 201, 203  
Vos, Peter de 201, 203

Warburg, Aby 67  
Watelet, Claude-Henri 45 f., 53, 266,  
274–284  
Watteau, Antoine 37 f., 50, 267  
Werner, Anton von 65, 376  
West, Benjamin 46 f., 50  
Willem III. 190  
Winckelmann, Johann Joachim 52, 54 f., 112,  
190, 233–237, 256 f., 309, 372  
Wölfflin, Heinrich 67

Zarlino, Gioseffe 28, 146  
Zeuxis 234  
Zuccaro, Federico 25

## Die **GESCHICHTE DER KLASSISCHEN BILDGATTUNGEN**

ist eine fünfbändige Einführungsreihe, die der Geschichte und Theorie der akademischen Bildaufgaben – Historie, Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben – gewidmet ist. Jeder Band behandelt eine dieser Bildgattungen in einer Anthologie von Quellentexten im Original und in deutscher Übersetzung. Kommentare zu den einzelnen Autoren erläutern die ausgewählten Textausschnitte und stellen sie in einen größeren kunsthistorischen und -theoretischen Zusammenhang.

Mit 43 Quellentexten von Alberti bis ins späte 19. Jahrhundert gibt der Band **HISTORIENMALEREI** einen umfassenden Überblick über die Theoriegeschichte dieser Gattung, der die führende Rolle in der Hierarchie der Bildaufgaben zugewiesen worden ist. Die vorliegende Textsammlung bietet damit die Möglichkeit, bei der Deutung des einzelnen Kunstwerks und seiner historischen Stellung die kunsthistorischen Debatten der unterschiedlichen Epochen stärker zu berücksichtigen.

---

### Band 1 **HISTORIENMALEREI**

herausgegeben von Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner

### Band 2 **PORTRÄT**

herausgegeben von Rudolf Preimesberger und Hannah Baader

### Band 3 **LANDSCHAFTSMALEREI**

herausgegeben von Werner Busch

### Band 4 **GENREMALEREI**

herausgegeben von Barbara Gaehtgens

### Band 5 **STILLEBEN**

herausgegeben von Eberhard König und Christiane Schön

ISBN 3-496-01138-6

ISBN 978-3-496-01138-5

