

**Francesco Algarotti: Schriften zur Kunst**  
**herausgegeben, übersetzt und kommentiert von**  
**Hans W. Schumacher**

**Vorwort**

Der Schriftsteller Francesco Algarotti (Venedig 1712 – Pisa 1764) war in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine europäische Berühmtheit, war er doch ein Freund Friedrichs des Großen, sein Kammerherr und Berater in künstlerischen Dingen, von ihm in den Grafenstand erhoben, Konvive der Tafelrunde von Sanssouci, Mitglied der Berliner Akademie, der Royal Society von London und anderer gelehrter Institutionen. Er war überdies mit Voltaire, Maupertuis und d’Alembert, mit Lord Hervey, der Dichterin Mary Montagu und dem russischen Autor Antioch Kantemir befreundet, korrespondierte mit einer Unmenge illustrierter Persönlichkeiten in ganz Europa und verkehrte mit den Generälen James Keith, Ferdinand von Braunschweig und Prinz Heinrich von Preußen. Vier Jahre verbrachte er als „Geheimer Kriegsrat“ am Hof von Sachsen und kaufte im Auftrag des Königs August III. italienische Gemälde für die Dresdener Galerie. Insgesamt dreizehn Jahre lebte er in Deutschland. Er war ein Kosmopolit, der auf seinen weiten Reisen die Hauptstädte Europas und ihre bedeutendsten Repräsentanten kennenlernte und von überall her Wissen aufnahm, das er in zahlreichen Essays an die italienische Kultur seiner Zeit vermittelte. So wurde dieser Enzyklopädist mit den Kommunikationsformen des 18. Jahrhunderts (Brief, Essay, Aphorismus) zu einem der wichtigsten Vertreter der Aufklärung in seinem Lande. Nach seinem Tode im Jahr 1764 erschienen allein vier Ausgaben seiner Gesammelten Werke in Livorno, Cremona, Venedig und Berlin. Ein halbes Dutzend seiner Bücher wurde ins Deutsche übersetzt. Friedrich II. ließ ihm ein Grabmal auf dem Camposanto in Pisa errichten, das noch heute an ihn erinnert.

Im 19. Jahrhundert war es mit seinem Ruhm vorbei. Sein Werk und sein Name wurden vergessen, sowohl in Deutschland als auch in seinem Heimatland. Man kann das als Sieg der Romantik und des Nationalismus über das aufklärerische Weltbürgertum deuten.

Während er nun in Italien im Laufe des letzten Jahrhunderts allmählich wiederentdeckt und neu aufgelegt wurde, mußte 2001 Dietrich Scholler feststellen: „Wenn man sich in unseren Tagen das romanische Lehrprogramm deutschsprachiger Universitäten vor Augen führt, dann sucht man den Namen Algarotti vergeblich, d.h. nicht einmal mehr die heutige universitäre Romanistik scheint

an ihm interessiert.“ Beweis dafür ist, daß die schöne Ausgabe seiner Schriften (Venedig (Palese) 1792), die im Romanischen Seminar der FU-Berlin steht, noch unaufgeschnitten war, als ich sie vor einigen Jahren auslieh.

Mein Interesse an diesem vergessenen Schriftsteller war durch Gino Ruoizzi geweckt worden, der mir 1995 seine Neuausgabe von Algarottis Aphorismensammlung *Pensieri diversi* übersandte. Zusammen mit der Germanistin Giulia Cantarutti, die ich vor dreißig Jahren durch das gemeinsame Interesse an der Aphoristikforschung kennenlernte, hatte ich mehrere Sammelbände mit Aufsätzen über Essayistik, Aphoristik und über die literarischen und kulturellen Beziehungen von Deutschland und Italien im 18. und 19. Jahrhundert herausgegeben, an denen Ruoizzi und andere italienische und deutsche Romanisten und Germanisten teilnahmen. Nach der Lektüre der *Pensieri diversi* und anderer Schriften des Autors schrieb ich 1997 einen Aufsatz über Kommunikationsformen bei Francesco Algarotti und nahm mir vor, den vergessenen italienischen Autor in Deutschland wieder bekannt zu machen.

Algarottis Wirken für die bildende Kunst wurde in Deutschland nicht in dem Maße ignoriert wie seine übrigen Arbeiten. Die deutsche Kunstwissenschaft widmete sich vor allem seinem Engagement für die Dresdener Galerie; auch seine Freundschaft mit dem bedeutendsten Maler seiner Zeit, Giambattista Tiepolo, wurde gewürdigt.

Der vorliegende Band enthält die Neuübersetzung seiner zumindest in Italien, England und Frankreich vielgelesenen und einflußreichen Schriften über die Kunst, nämlich die Versuche über die französische Akademie in Rom, die Malerei, die Oper und die Architektur, welche den ersten Teil seiner Versuche (*Saggi*) bilden. Im Anhang wird das kunsthistorisch bedeutsame Projekt zur Vollendung des Königlichen Museums in Dresden und der Katalog der Privatgalerie Algarottis in Venedig, die leider in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstreut wurde, wieder abgedruckt. Sein Versuch über die Architektur verdient besondere Beachtung, weil in ihm zum ersten Mal die Theorie des Funktionalismus und der Materialgerechtigkeit in der Architektur, die Algarottis Lehrer Lodoli in unveröffentlichten Lesungen verbreitet hatte, referiert und auch schon kritisiert wurde. Über diese Schrift und zwei weitere Zwischenträger gelangte sie Ende des 19. Jahrhunderts nach Amerika, wo sie von Louis Sullivan und Frank L. Wright in die Praxis umgesetzt wurde.

Allen, die mir bei der Übersetzung und der Arbeit am Kommentar und der Veröffentlichung mit Rat und Tat beistanden, gilt mein herzlichster Dank, besonders Giulia Cantarutti (Universität Bologna), Margherita Versari Vineis (Bologna), Rita Unfer-Lukoschik (Berlin), Gino Ruoizzi (Bologna), William

Spaggiari (Milano), Anton D. Monaco (Stuttgart), Giulio Schiavoni (Torino), Luca Farulli (Venezia), Gian Franco Frigo (Padova), Matthias Wehrhahn (Wehrhahn-Verlag Hannover) und last not least Brunhilde Wehinger (Potsdam).

## Inhaltsverzeichnis

Versuch über die französische Akademie in Rom .....	4
Versuch über die Architektur .....	30
Versuch über die Malerei .....	47
Versuch über die musikalische Oper .....	119
Anhang	
Projekt zur Vollendung des Königlichen Museums von Dresden zu Hubertus- burg seiner Königlichen Majestät August III., König von Polen, am 28. Oktober 1742 überreicht .....	155
Die Galerie Algarotti in Venedig .....	165
Nachwort	
Algarotti und die bildende Kunst .....	202
Kommentare	
Der Versuch über die Malerei .....	215
Das Projekt zur Vollendung des Königlichen Museums von Dresden .....	230
Der Versuch über die französische Akademie in Rom .....	235
Der Versuch über die Oper .....	240
Der Versuch über die Architektur .....	264

## Versuch über die französische Akademie in Rom

*Italiam lacto socii clamore salutant.*  
Virg., Aenid., Lib. III.

An Herrn Thomas Hollis<sup>1</sup>

Mitglied der Royal Society und der Society of Antiquaries

Es ist eine sehr verbreitete Meinung bei den Franzosen, daß alle guten Dinge unter ihrem Himmel geboren und gediehen seien und daß sie es fast als verlorene Liebesmüh und vergeblich einschätzen, sie anderswo zu suchen. Dagegen suchen Ihre Landsleute, mein werter Herr, auch den entlegensten Winkel der Erde auf, um ihr gemeinsames Erbe der Künste und Wissenschaften zu vergrößern. Und nicht zufrieden damit, die äußersten Grenzen Europas, Kleinasiens und Ägyptens überschritten zu haben, um die kostbaren Überreste der Antike aufzusuchen und gleichsam zu sammeln, sind sie auch so tief wie möglich in das Reich China eingedrungen, um neue Reichtümer auch in der Kunst, Häuser zu bauen und Gärten anzulegen, ans Licht zu bringen. Was die Römer bezüglich der Kampfweise und der Waffen taten, die sie sehr häufig gegen die von ihnen besiegten Nationen austauschten und mit den eigenen mischten, das tun heute die Engländer mit den Künsten und Wissenschaften der Nationen, die sie gewissermaßen durch den Handel besiegt haben. Aber alle Arten der der Gesellschaft nützlichen oder angenehmen Künste, die einmal in diesem, einmal in jenem Teil der Welt gedeihen, werden jetzt im Schoß der kürzlich in London gegründeten Akademie gesammelt, die ihren Namen von ihnen bekommen hat. Diese beschützt sie, diese unterhält sie beständig, diese befördert sie mit königlichen Preisen und regt sie an, Blüten und Früchte hervorzubringen. Durch sie hat England bereits neue Annehmlichkeiten und neuen Schmuck erhalten. Auf diese Weise wird Ihr Land der Haupthandelsplatz und das Zentrum der Welt. Und jetzt wird man bemerken, daß sich mehr als je zuvor bestätigt, daß wir, von der Theorie der Kometen bis zur Konstruktion des Pfluges der Genauigkeit und Unermüdlichkeit des Denkens Ihrer Landsleute in fast allen Dingen etwas schulden. Einer solchen edlen Akademie, deren Mitglied ich zu meiner großen Ehre soeben geworden bin, will auch ich in gewisser Weise nützlich sein. Mein werter Herr, beraten Sie mich bei der Wahl der Mittel,

*se la preghiera mia non è superba*  
(wenn meine Bitte nicht überheblich ist)

1 Thomas Hollis (London 1720 – ebd. 1774), engl. Philosoph und Schriftsteller. – Anmerkungen des Übersetzers erscheinen in Kursivschrift, Anmerkungen Algarottis in Normalschrift. – Die Übersetzung, soweit nicht anders vermerkt, stammt vom Herausgeber.

ein solches schönes Ziel zu erreichen. Indessen sehe ich für mich selbst keinen besserern Weg, als über die schönen Künste etwas zu schreiben, was, wenn möglich, der Zustimmung eines Mann wie Sie würdig ist, der Sie, durch den Geist der besagten Akademie geleitet, nichts anderes im Sinn haben als den größten Ruhm Ihres Vaterlands und das größte Wohl der Menschen.

Pisa, 2. Oktober 1763

## Versuch über die französische Akademie in Rom<sup>2</sup>

Nie gab es einen Fürsten unter den Modernen und vielleicht auch unter den Alten, der soviel zur Beförderung der schönen Künste und der Wissenschaften getan hat wie Ludwig XIV., König von Frankreich<sup>3</sup>. Nachdem sich die Versuche Franz I.<sup>4</sup>, der sich mit Hilfe von Fremden vorgenommen hatte, die schönen Künste in seinem Reich anzusiedeln, als vergeblich herausgestellt hatten, aber auch die noch, die sein (Ludwigs XIV., A.d.Ü.) Vater Ludwig XIII.<sup>5</sup> mit dem Minister Richelieu<sup>6</sup> und mit dem Kunstlehrer Poussin<sup>7</sup> angestellt hatte, trat er

- 2 *Der „Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma“ erscheint hier zum ersten Mal in einer Übersetzung ins Deutsche. Die Übertragung richtet sich nach der Fassung, die G. da Pozzo in F. A.: Saggi, Bari(Laterza) 1963 aus der Ausgabe von F. A.: Opere, Venezia (Palese) 1791-1794 übernommen hat.*
- 3 *Ludwig XIII., (1610-43) (Fontainebleau 1601 - Saint-Germain-en-Laye1643), König von Frk, Sohn Heinrichs V., Vater Ludwigs XIV.); stand bis 1614 unter der Vormundschaft seiner Mutter Maria von Medici. Seine Reg. wurde bestimmt von Richelieu. Ludwig XIV., 1643–1715), (Saint-Germain-en-Laye 1638 – Versailles 1715), der »Sonnenkönig«.*
- 4 *Franz I., aus der Seitenlinie Orléans-Angoulême des Hauses Valois, (Cognac 1494 – Rambouillet 1547); frz. König (1515-47).*
- 5 *„Umfassend waren die Vorsätze damals, als man die großartigen Ideen Franz I. wieder aufgriff, die darauf abzielten, die würdigsten Altertümer Roms, die Statuen und Basreliefs nachzubilden, besonders die des Constantin-Bogens, die von Gebäuden Trajans und der ganzen Trajans-Säule, deren Geschichte Nicolas (Poussin) zwischen den Stuckarbeiten und den Ornamenten dieser Galerie zu verteilen beabsichtigte. Aber am großartigsten gelangen die beiden Kolossalstatuen auf dem Quirinal, bekannt als Alexander der Große auf Bucephalos, die, in Metall gegossen, am Eingang des Louvre aufgestellt werden sollten, so wie sie in Rom vor dem Papst-Palast stehen. Man stellte einige Medaillen vom Constantins-Bogen her, vom Herkules des Palazzo Farnese, von der Stier-Opferung im Medici-Garten, von den Hochzeitsfeierlichkeiten im Saal des Borghese-Gartens: dies sind einige in Marmor von selten schöner Zeichnung ausgeführte Jungfrauen, die tanzen und die Leuchter mit Festons schmücken, und diese wurden danach getreu in Paris in Metall gegossen. Zum Studium der Architektur wurden zwei große Kapitelle nachgebildet, eins von den Säulen, das andere von den korinthischen Pilastern der Rotonda, welche die besten sind; und man mußte auch andere Ordnungen machen. Der Ausführung jener Arbeiten stand in Rom Herr Charles Errard vor, der sich darüberhinaus darin übte, die schönsten antiken Marmorstatuen und Basreliefs und Ornamente abzuzeichnen, welche dann dem Herrn von Noyers zugeschickt wurden. Und zum Studium der Malerei wurde angeordnet, daß man die berühmtesten Bilder Italiens kopierte.“ Bellori: Vita di Nicoló Pussino, pp. 278-279. S. auch die Widmungsepistel von Parallelo dell' Architettura antica e della moderna von M. de Chambray.*
- 6 *Richelieu, Armand-Jean du Plessis, Herzog von, frz. Staatsmann, Kardinal (seit 1622), (Paris 1585 – ebd. 1642); wurde 1608 Bischof von Luçon, 1616 Staatssekretär, 1624 als Erster Minister Ludwigs XIII. in den Staatsrat berufen*
- 7 *Poussin, Nicolas (Villers-en-Vexin 1594 – Rom 1665), frz. Maler; tätig in Rom.*

(Ludwig XIV., A.d.Ü.), unterstützt von Colbert<sup>8</sup>, in einer Zeit, die für dieses schöne Unternehmen günstiger und reifer war, auf den Plan. Frankreich hatte in dieser Zeit Ruhe vor zivilem Zwist, es war reicher und mächtiger als je, und bereit, jegliche Art von gelehrter Kultur und Bildung aufzunehmen. So war es Ludwig XIV. vorbehalten, die schönen Pläne seiner Vorgänger zu beleben, und er hätte sich von den Gelehrten mit vollem Recht der Herkules Musagetes seines überaus glücklichen Reiches nennen lassen können.

Kein Mittel vernachlässigte dieser freigebige König, um den Schriftstellern und Künstlern seine Gunst zuzuwenden. Sehr viele berief er aus fremden Ländern, indem er sie mit Stipendien dotierte und zu Bürgern eines edleren Vaterlands machte, er schickte zur Suche nach Wissen nicht wenige seiner eigenen Untertanen außer Landes und vor allem gründete er Akademien, um jegliche Art von Studien zu unterhalten und zu fördern und sie in der Nation heimisch zu machen. Unter diesen Akademien steht wegen des Rangs der Schüler, der Höhe der Stipendien und der Vornehmheit des Zweckes gewiß diejenige nicht an letzter Stelle, die so lange unter dem Namen Accademia di Francia in Rom blühte, und sie ist die Tochter der Akademie, der in Paris die Sorge für die bildenden Künste anvertraut ist. Eine solche Institution wurde auf Rat von Charles Le Brun<sup>9</sup> gegründet, der eben in Rom jene Studien betrieb, durch die er so berühmt wurde und quasi als neuer Apelles<sup>10</sup> würdig die Taten desjenigen darstellen konnte,

*che giovinetto il mondo corse e vinse.*

(der als Jüngling durch die Welt lief und siegte.)

So wie die jungen Römer, die sich der Redekunst widmeten, nach Athen, dem Sitz der Eloquenz und der Philosophie, zu gehen pflegten, aus dem gleichen Grund riet Le Brun, daß die jungen Franzosen, die sich dem Studium der schönen Künste hingaben, nach Rom gehen und sich einige Zeit dort aufhalten sollten, wo sie die Werke Michelangelos<sup>11</sup>, Vignolas<sup>12</sup>, Domenichinos<sup>13</sup>, Raffaels<sup>14</sup> und der alten Griechen sehr viel besser belehren, als es die Vorschriften und die lebendige Stimme der gelehrtesten Meister tun können. Jedes Jahr also wählte die Akademie von Paris eine kleine Schar seiner besten Schüler aus, die würdig waren, die Reise nach Rom zu unternehmen, und vertraute sie der Füh-

8 Colbert, Jean-Baptiste, (Reims 1619 - Paris 1683); staatspolit. und volkswirtsch. Reformator Frks. unter Ludw. XIV.

9 Le Brun, Charles, (Paris 1619 - ebd. 1690); frz. Maler; Generalinspektor der königl. Sammlungen, Direktor der Gobelin- und Möbelfabrik, Hofmaler, Rektor der Akademie.

10 Apelles, griech. Maler des 4. Jhs v. Chr. aus Kolophon, Freund Alexanders des Großen.

11 Michelangelo, eigtl. M. Buonarroti (Caprese (heute Caprese Michelangelo, Prov. Arezzo) 1475 - Rom 1564); italien. Bildhauer, Maler, Baumeister, Dichter; Hauptmeister der Hochrenaissance und Wegbereiter des Manierismus.

12 Vignola, eigtl. Giacomo Barozzi da V., (Vignola bei Moden 1507 - Rom 1573); italien. Baumeister; nach dem Tod Michelangelos dessen Nachfolger als Bauleiter der Peterskirche und führender Architekt.

13 Domenichino; eigtl. Domenico Zampieri, genannt il D. (Bologna 1581 - Neapel 1641); italien. Maler.

14 Raffael (Raphael), eigtl. Raffaello Santi (Sanzio b. Urbino vermutlich 1483 - Rom 1520); italien. Maler und Baumeister.

nung eines fähigen Meisters an, der dort residierte. Dort konnten sie unter der Protektion des Königs ihre Studien vollenden, sich vervollkommen und den letzten Schliff bekommen. Von der Zeit Le Bruns bis zu unserer arbeitete ununterbrochen dieses lobenswerte Institut, durch das Frankreich unter uns das Seminar jener Künstler unterhält, die bereichert durch die gelehrtesten antiken und modernen Vorbilder, die Fähigkeit bekommen, ihr Vaterland zu verschönern und zu bewirken, daß es in der Malerei, der Architektur und Skulptur etwas besitzt, das sich mit Italien messen kann.

Und doch gab es und besonders heutzutage gibt es einige Leute in Frankreich, die anders denken und dagegen angeschrieben haben und die etwas dagegen hatten, die Alpen überqueren zu müssen, um gute Maler oder Architekten zu werden, so wie andere etwas dagegen haben, das Meer überqueren zu müssen, um gute Philosophen zu werden. Und für diese genügt es, daß der gegenwärtige großmütige König, der in jeder Hinsicht die schönen Künste ermutigt, nicht zerstört, was zu ihrem größeren Wohlergehen sein ruhmreicher Urgroßvater getan hat.

Diese lassen Italien den ihm in keiner Weise zu nehmenden Ruhm, die reichste Fundgrube antiker Beispiele zu sein, welche den Weg zum schönen Ideal erleichtern und den Modernen als Geleit dienen können, den Ruhm, in der Welt die verlorenen Künste wiederhergestellt, hervorragendste Kunstwerke aller Art geschaffen zu haben und, so wie es einmal Herr aller anderen Nationen war, auch ihr Lehrmeister gewesen zu sein. Aber andererseits sind sie der Meinung, daß es in Frankreich nicht an Leuten fehlt, die die jungen sicher auf dem Weg zur Meisterschaft begleiten können, daß dort schon seit langem die Künste gesunde Wurzeln getrieben haben, daß unter ihnen Meister aufgewachsen sind, die den unseren in keiner Hinsicht nachstehen, daß man in einem philosophischen Zeitalter wie diesem die alten Idole des Vorurteils und der Autorität stürzen muß und daß man schon allzu lange mehr dem Namen als dem Wert der Fremden Ehrfurcht gezollt habe. Jouvenet<sup>15</sup> und Le Sueur<sup>16</sup> machten keine Reise nach Italien und trotzdem wurden sie, wie man sagt, höchst lobenswerte Maler, besonders der letztere, der sogar Rivale Le Bruns wurde und sich den Titel Raffael von Frankreich verdiente. In Frankreich gibt es übrigens in großer Zahl Gemälde der besten italienischen Meister, fügen sie hinzu, es gibt genug antike Statuen, an denen die jungen Leute sich ausbilden können, ohne es nötig zu haben, auf der Suche nach Vorbildern umherzuwandern, sich deshalb den Unbequemlichkeiten und den Mühen einer langen Reise auszusetzen, ihr eigenes Nest zu fliehen und ein Land zu verlassen, zu dem alle Nationen eilen, um in jeder Hinsicht Bildung zu suchen und zu erlernen: Argumente, die geeignet sind zu ver-

15 *Jouvenet, Jean, gen. Le Grand; (Rouen 1644 – Paris 1717), frz. Maler. seit 1707 Rektor der Akademie.*

16 *Lesueur, Eustache, (Paris 1616 – ebd. 1655); frz. Maler; beeinflusst von Poussin und Raffael. Mitgründer der Académie royale de peinture et de sculpture.*

führen und um so gefährlicher, je populärer sie sind, die der Liebe schmeicheln, die ein jeder für die eigene Nation hegt, und die, um die Vernunft zu besiegen, zuerst die Herrschaft über das Herz an sich reißen.

Eine Überlegung, die sich dem entgegenstellt, um die Falschheit zu beweisen, wird also nicht unangebracht sein, damit der Fortschritt der schönen Künste nicht behindert wird in einem Land, in dem die Manufakturen und die Wissenschaften so prosperierten und in dem die Maßnahmen eines Königs, die nichts anderes als wohlüberlegt und sehr weise waren, unterstützt und verteidigt werden.

Auf zwei Punkte konzentrieren sich die Argumente der modernen Franzosen, die Italien wenig Freundschaft entgegenbringen: daß es in Frankreich sehr viele von unseren Gemälden und Statuen gebe, an der die Jugend sich ausbilden kann und daß unter ihr nicht diejenigen fehlen, die ohne ein Studium in Italien hervorragend in der Malerei wurden.

Von größtem Gewicht wären zweifellos solche Argumente, besonders das zweite, wenn sie der Prüfung standhielten. Wer ist der, der mit größter Mühe und viel Zeitaufwand bei anderen um Lehre und Hilfe nachsuchen würde, wenn er es auch allein schaffen könnte? Doch gibt es in der ganzen französischen Schule am Ende nur zwei Künstler, die, weil es ihnen gelungen ist, tüchtige Meister zu werden, ohne die Alpen überquert zu haben, mit ihrem Beispiel die jungen Franzosen dazu bringen, Paris nicht zu verlassen, um den Weg nach Italien und Rom zu unternehmen. Warum sollten diese jungen Leute nur diesen beiden ihr Ohr leihen als der viel größeren Zahl der Meister der gleichen Schule, die ihnen im Gegenteil dazu raten, nach Rom zu gehen, wo sie die beste und feinste Milch ihrer Kunst tranken? In Wahrheit scheint es, daß über Jouvenet und Le Sueur die Autorität von Bourdon<sup>17</sup> die Oberhand gewinnen müßte, von anderen abgesehen, sowie von Mignard<sup>18</sup>, Lebrun, La Fage<sup>19</sup>, Le Moine<sup>20</sup>, von Poussin vor allen anderen, der einmal sagte, daß er schnell nach Rom zurückgekehrt sei, um sich in der Malerei wieder das anzueignen, was er seiner Ansicht nach beim Aufenthalt in Frankreich verloren hatte<sup>21</sup>.

Aber weil sie darauf bestehen könnten, daß man die Stimmen nicht zu zählen, sondern eher abzuwiegen habe, muß man doch sehen, wie viel Gewicht denn nun gerade diese beiden haben, deren Autorität gewichtiger sein soll als die aller anderen. Hoch gepriesen wahrlich wird in Frankreich Jouvenet. Und es fehlt nicht an solchen, die sich erdreisten, ihn sogar mit dem vollendeten Meister Domenichino zu vergleichen, der mit der höchsten Feinheit des Ausdrucks und der

17 *Bourdon, Sébastien (Montpellier 1616 – Paris 1671), frz. Maler, arbeitete in Paris, Rom, Stockholm.*

18 *Mignard, Pierre, (Troyes 1612 - Paris 1695); frz. Male, lebte 1636/57 in Rom, dann in Paris, malte vorzügl. Porträts der königl. Familie sowie mytholog. Bildnisse; von seinen zahlr. Wandgemälden sind die Kuppelfresken der Pariser Kirche Val-de-Grâce (1663) erhalten.*

19 *La Fage, Nicolas de (geb. Arles – gest. Paris 16)5, Maler Sticker und Radierer.*

20 *Le Moine, François (Paris 1688 – ebd. 1737) franz. Maler.*

21 *Raccolta di Lettere sulla Pittura, t. I, p. 279, in Roma, 1754.*

Zeichnung die Sanftheit der Farbe und die Genauigkeit des Bildaufbaus zu vereinen wußte, der vielleicht der wichtigste Vertreter der Bologneser Schule ist, und der hinter Raffael nicht sehr weit zurücksteht. Aber jener, der eine solche Gegenüberstellung machte, setzte auch Blanchard<sup>22</sup> und Tizian<sup>23</sup>, La Fosse<sup>24</sup> und Paolo Veronese<sup>25</sup> nebeneinander, bewegt durch jene Vaterlandsliebe, der man alles opfert, nach dem gleichen Prinzip, nach dem von einem anderen Landsmann die modernen Franzosen mit den alten Römern verglichen wurden<sup>26</sup>. Die Wahrheit ist, daß jeder, der in der Kunst bewandert ist, im Werk von Jouvenet eine solche Vorzüglichkeit nicht erkennen kann. Sehr groß ist unleugbar die Leichtigkeit, mit der er malte, aber sein Kolorit ist gelblich, die Zeichnung keineswegs gewählt, kümmerlich und kraftlos sind sehr oft seine Kompositionen und seine Figuren pflegen jene Anstandshaltung zu haben, die den in Frankreich erzogenen Leuten eigen ist, aber nicht die natürliche Grazie, die in allen Ländern und zu allen Zeiten existiert. Kurz, er ist ein manierterter Maler, der nur jeden von der Natur und der Wahrheit abbringen kann, der sich daran macht, ihn zu studieren. Und wenn er von denjenigen, die vorhaben, die Akademie von Paris zu reformieren, als Beispiel angeführt wird, so kann das nur sowohl den großen Mangel an ausgezeichneten Malern in Frankreich demonstrieren, als darüberhinaus den noch größeren Mangel an jenen, die glaubten, Meisterschaft erwerben zu können, ohne Frankreich zu verlassen.

Von einem anderen Rang ist Eustache Le Sueur, der sich besonders im Leben des Hl. Bruno, das er in der Kartause von Paris malte, als ein Meister erkennen ließ, der in jedem Land hervorragend genannt würde, von großer Ungezwungenheit in der Zeichnung, weise in der Erfindung, fein im Ausdruck, weit entfernt von jedem Laster der Manieriertheit, wenn er auch im Kolorit besonders von Blanchard übertroffen wird, in der Fruchtbarkeit der Erfindung von seinem Rivalen Le Brun und der in den Werken, in denen er sich hervortat, weit hinter Poussin zurückblieb, der unter den Franzosen wahrhaftig das Prinzipat der Malerei innehat. Als Le Sueur bemerkte, daß er durch Vouet<sup>27</sup>, bei dem er die

22 *Blanchard, Jacques (Paris 1600 – ebd. 1638) frz. Maler:*

23 *Tizian, eigtl. Tiziano Vecellio, (Pieve di Cadore (Prov. Belluno) um 1488 – Venedig 1576); italien. Maler; Schüler Giorgiones. Größt. Meister der venez. Renaissancemalerei.*

24 *La Fosse (Lafosse), Charles de, (Paris 1636 - ebd. 1716); frz. Maler; unter dem Einfluß venezian. Malerei, P. P. Rubens und Correggios, malte er Tafelbilder und v. a. Fresken im Schloß von Versailles und in der Kuppel des Invalidendoms in Paris.*

25 *Paolo Veronese, eigtl. P. Cagliari, gen. Veronese, Verona 1528 - Venedig 1588); italien. Maler. Hauptwerke: Decken-, Wand- und Altarbilder in San Sebastiano in Venedig (1555), Fresken in der Villa Barbaro bei Vicenza (nach 1561, Deckenmalereien im Dogenpalast in Venedig (1575-85).*

26 *Sehr geistreich bezieht M. Clément an einer Stelle seiner Année littéraire die Verse des Catilina von Voltaire auf jenen Autor, der seine Landsleute auf Kosten der Fremden rühmt:*

*Le devoir le plus saint, la Loi la plus chérie,*

*C'est d'oublier la Loi pour sauver la Patrie.*

*(Ann. Litt., Lettre 97, 1 Avril 1752)*

27 *Vouet, Simon, frz. Maler, (getauft Paris 1590 - ebd. 1649); ging 1604 nach England, 1611 nach Konstantinopel und lebte ab 1612 in Italien. Ludwig XIII. berief ihn 1627 nach Frankreich.*

Grundlagen der Kunst erlernte, vom richtigen Weg abgebracht wurde, wandte er sich ab, um Raffael zu folgen. Und mit Hilfe der sehr wenigen in Frankreich befindlichen Gemälde des Meisters und der käuflichen Drucke seiner Werke konnte es ihm gelingen, der Kunst und seinem Vaterland sehr große Ehre zu machen. Wie hoch wäre er gestiegen, wenn er statt Bächlein zu trinken, im Angesicht der unsterblichen Werke des Vatikans an die Quelle hätte kommen können? Ohne das kann der Gemeinschaft der Menschen irgendein außerordentliches Genie, dem die Natur freundlich das offenbaren will, was die anderen mit eifrigstem Studium und großer Mühe suchen müssen, nicht als Regel und Vorbild dienen.

Daß es Correggio<sup>28</sup> gegeben war, ohne je die Skulpturen der Griechen gesehen zu haben, den Gesichtszügen seiner Figuren jene unsagbare Grazie zu verleihen, soll doch nicht bedeuten, daß es für einen Maler Zeitverschwendung wäre, die antiken Statuen zu studieren<sup>29</sup>, so wie auch niemand dazu rät, zu sagen, daß der Lehrer den Kindern, die Geometrie studieren, nicht Euklid<sup>30</sup> erklären müßte, weil es dem jungen Pascal<sup>31</sup> gelungen sei, selbständig zum Beweis wer weiß wievieler Theoreme gelangt zu sein.

Wenn also der Maler jene Wissenschaft braucht, die Poussin faktiv nennt, welche mit dem Wert der Vorschrift die Kraft des Beispiels verbindet<sup>32</sup> und wenn diese sogar Le Sueur bei seinen Studien die Hand führte, so ist doch zu sagen, daß für die jungen französischen Künstler eine Reise nach Italien von größtem und einzigartigem Nutzen sein muß. Alles appelliert dort an das Auge des Malers und belehrt es, alles erweckt seine Aufmerksamkeit. Und dieses Land kann sich wahrlich das klassische Land für die Künstler nennen, wie es ein Engländer nannte<sup>33</sup>. Kein Wort über die Statuen der modernen Bildhauer, sprechen wir nur über jene, die durch die abwechslungsreiche Symmetrie der Formen für diese, und notwendigerweise auch für alle, die Norm und die Regel waren, wie viele von ihnen besitzt das prächtige Rom nicht in seinen Mauern! Dagegen kann

28 *Correggio, Antonio Allegri da; (Correggio/Emilia 1489 – ebd. 1534), ital. Maler, malte relig. und mytholog. Bilder, z. B. Leda mit dem Schwan (Berlin).*

29 *"Und er war der erste, der in der Lombardei Werke in moderner Manier hervorbrachte. Denn man ist der Meinung, wenn der geniale Antonio die Lombardei verlassen hätte und in Rom gewesen wäre, hätte er Wunder bewirkt und vielen, die man in seiner Zeit für groß hielt, Beschwerde bereitet. Weil das nun so um ihn stand und weil er weder die antiken noch die guten modernen Dinge gesehen hatte, so folgt daraus notwendigerweise, daß, hätte er sie gesehen, er seine Werke noch unendlich hätte verbessern können und, vom Guten zum Besseren aufsteigend, auf die höchste Stufe gelangt wäre." Vasari: Vita di Antonio Correggio, (Vite, t. I. II, p. 28)*

30 *Euklid (griech. Eukleides), griech. Mathematiker, lehrte um 300 v.Chr. in Alexandria. Werke: »Die Elemente«, einflußreichstes Mathematikbuch aller Zeiten. E. befaßte sich mit geometr. Optik, Kegelschnitten, Musiktheorie und astronom. Problemen.*

31 *Pascal, Blaise (Clermond-Ferrand 1623 – 1662), frz. Religionsphil., Physiker und Mathematiker.*

32 *Bemerkungen Poussins über die Malerei, die Bellori in seiner Vita Poussins referiert.*

33 *Poetic fields incompass me around,  
And still I seem to tread on classic ground.  
Addison: Letter from Italy to Lord Halifax. (11–12)*

man, obwohl man sehr schöne sehen mag wie den Cincinnatus und andere, nichtsdestoweniger entschieden behaupten, daß es in Frankreich keine Statuen erster Klasse oder wirklich vorbildliche gibt, wie man sie nennt; ich sage, man begegnet nicht Apollo, Antinous, Laokoon, Herkules, dem Gladiator, dem Faun, Venus und ähnlichen, die den Belvedere, den Palazzo Farnese, die Villa Pinciana und die Galerie von Florenz schmücken. Und allein in der Galleria Giustiniana ist vielleicht eine größere Zahl an antiken Statuen als das ganze Königreich Frankreich besitzt. Frankreich besitzt vergleichsweise in sehr viel größerer Zahl Gemälde unserer besten Meister, an denen man die unterschiedlichen Charaktere und die verschiedenen Abwandlungen der Malerei erlernen kann, als antike Statuen. Aber wo sind sie? Im Palast von Versailles, von Luxembourg, in der Galerie des Herzogs von Orléans<sup>34</sup>, bei den Erben von Monsieur Crouzat<sup>35</sup> und an sehr wenigen anderen Orten. Und wer weiß nicht, daß in Italien jede Kirche sozusagen eine Galerie ist, daß die Klöster, die öffentlichen und die privaten Paläste reich an Bildern sind, daß von ihnen die Fassaden und Mauern der Häuser bedeckt sind? Obwohl sich diese an sozusagen wenig respektierten Orten befinden, so sind sie deswegen doch nicht weniger bemerkenswert. Vielmehr pflegen solche Malereien besonders eifrig studiert zu werden, als solche, die ständig dem Blick des Volkes präsent sein müssen, das der unbestechlichste Richter der Kunstwerke ist und mehr zu fürchten als irgendeine Akademie.

Aber wenn es auch in Frankreich eine größere Zahl von Bildern italienischer Meister gäbe, als gegenwärtig dort sind, so scheint es doch, daß die jungen Franzosen daraus nicht so viel Nutzen ziehen, als sie es täten, wenn sie das sähen, was die gleichen italienischen Meister in Italien geschaffen haben.

Die besten Werke eines Malers pflegen die zu sein, die man in seinem Vaterland oder in seiner Heimatstadt sieht. In den großen Bauwerken, in den öffentlichen Gebäuden und Häusern, von den Malern auf der Höhe ihrer Kunst geschaffen, als sie versuchten, sich Ansehen in ihrem eigenen Land zu verschaffen, als sie sich vieler und würdiger Rivalen zu erwehren hatten, dort sollte man sie sehen und studieren: auf die gleiche Weise, mit der man den Wert der Architekten öffentlicher Gebäude und Göttertempel bewerten muß, wo die Vorzüge und die Mängel des Werks, sagt Vitruv<sup>36</sup>, ewig zu dauern pflegen.

34 *Philipp von Orléans (1640-1701), Bruder Ludwigs XIV, verh. mit Liselotte (Elisabeth) v. d. Pfalz, Stammvater der neueren Linie Orléans. Sein Sohn Philipp (1674-1723) v. O., 1715 Regent für Ludwig XV.*

35 *Crouzat, Antoine, auch Crozat, marquis du Châtel (Toulouse um 1655 – Paris 1738) war ein frz. Steuereinknehmer, Finanzmann und Unternehmer. Sein Bruder war der Finanzmann und Kunstsammler Pierre Crozat (1661 oder 65 - 1740), dessen große Kunstsammlung von der Zarin Katharina gekauft wurde.*

36 *„Igitur cum in omnibus operibus ordines traderent (antiqui) id maxime in aedibus Deorum, in quibus operum laudes et culpae eternae solent permanere“. Lib. III, cap. I. – (Vitruv (Vitruvius Pollio), röm. Baumeister und Ingenieur; (m 84 v. Chr. - nach 27 v.Chr.) Sein Werk »De architectura libri decem« (zehn Bücher über Architektur), das er in Anlehnung an griech. Lehrmeinungen verfaßte und wohl nach 27 v.Chr. abschloß, ist das einzige aus der Antike erhaltene architekturtheoret. Werk. Es gewann als Lehrbuch für Künstler und Architekten späterer Zeiten (bes. der Renaissance) Bedeutung.*

Tintoretto<sup>37</sup> zum Beispiel muß man in der Scuola di S. Marco sehen, in der öffentlichen Bibliothek von Venedig, in der von Cortona so bewunderten Cappella Contarini, im Palazzo Toffetti, und dort kann man sehr wohl bemerken, daß er keineswegs die Gegenüberstellung mit Paolo (Veronese) noch anderen Meistern dieser Zeit zu fürchten hatte, und daß es ihm wirklich gelang, das Kolorit Tizians und die Zeichnung Michelangelos zu vereinen. Tizian muß man in der Scuola della Carità, in der Frari-Kirche, in SS. Giovanni und Paolo von Venedig mit dem berühmten Tafelbild von S. Peter als Märtyrer sehen, das ihn mehr als all seine anderen Werke als der souveräne Meister, der er ist, erscheinen läßt. Bassano<sup>38</sup> mit seinem Bild der Geburt Christi, das er für seine Heimat gemalt hat; Guercino<sup>39</sup> mit dem Bild, auf dem Christus der Madonna erscheint, welches in Cento, seiner Vaterstadt, ist; Paolo Veronese in S. Zaccaria, in S. Giorgio in Venedig, im Refektorium der Brüder der Madonna del Monte von Vicenza, wo vielleicht das schönste Abendmahl von allen denen ist, die er anzurichten wußte. In Urbino und in Pesaro muß man Barroccio<sup>40</sup> aufsuchen; und das Können Correggios besonders im Altarbild von S. Girolamo, das sich in Parma befindet und das der gelehrte Königliche Infant für Italien bewahrte. Den Rang Annibale Carraccis<sup>41</sup> zeigt vor allem die Galleria Farnese und S. Michele in Bosco den von Ludovico (Caracci)<sup>42</sup>, dem Meister jeder Stilart, der von den Leuten jenseits der Alpen zu weit unter Annibale gestellt wird. In den Kirchen von Rom muß man Domenichino betrachten; Raffael und Michelangelo im Vatikan, als die beiden außerordentlichen Dichter in der Malerei sozusagen ein Turnier bestritten, um den Lorbeerkrantz auf dem Kapitol zu erhalten. Und sicher würde einer von uns, der es wagte, über das Verdienst von Le Brun auf Grund irgendeines seiner Gemälde, das man in Italien sehen kann, ein Urteil abzugeben, von den Franzosen mit Recht getadelt, und er würde sofort in die Galerie des Palais Lambert oder in die von Versailles zitiert werden, als er im Wettbewerb mit Le Sueur malte oder mit Mignard um die Palme rang.

Alles wahr, werden vielleicht die Franzosen beharrlich sagen, aber solche bewunderswerten Werke fremder Meister, auf die man notwendig sein ganzes Studium verwenden muß, gibt es doch alle im Druck dank der Kunst des Kupferstichs, durch den aller Welt bekannt ist, was einmal nur dieser oder jener Stadt gehörte. Also im Druck, den wir nach Herzenslust betrachten, Tag und Nacht un-

37 *Tintoretto, eigtl. Iacopo Robusti, (Venedig 1518 – ebd. 1594); italien. Maler; zählt neben Tizian und Paolo Veronese zu den wichtigsten Malern des Cinquecento in Venedig.*

38 *Bassano, Jacopo eigtl. da Ponte (Bassano 1515/16 – Venedig 1592), ital. Maler.*

39 *Guercino, eigtl. Giovanni Francesco Barbieri, gen. il G. (»Der Schielende«), (getauft Cento, heute Budrio, Prov. Bologna 1591 - Bologna 1666); italien. Maler.*

40 *Barocci (Baroccio), Federigo (Urbino, um 1535 – ebd. 1612), ital. Maler. Übergang vom Manierismus zum Barock.*

41 *Caracci, Annibale (Bologna 1560 – Rom 1609), Schüler seines Veters Lodovico, beeinflusst von Correggio, Tizian, Veronese, Tintoretto, Raffael und der Antike. Ab 1595 in Rom.*

42 *Caracci, Lodovico (Bologna 1555 – ebd. 1619), Gründer der C.-Akademie, studierte in Parma, Venedig, Florenz die gr. Renaissance-Meister.*

tersuchen und analysieren können, lassen sich die schönsten Werke Raffaels und Tizians studieren, so wie man an den Gipsabgüssen die griechischen Statuen studieren kann. Der Gips ist zweifellos ein getreues Abbild der Statue, und wenn der Guß richtig gemacht worden und gut erhalten ist, kann er den jungen Mann sicher leiten betreffs der Richtigkeit der Zeichnung und der Symmetrie, die eines der vielen Elemente ist, die notwendig sind, um aus ihm einen ausgezeichneten Maler zu machen.

Nicht so ist es bei den Drucken, die, selbst wenn sie von Meisterhand gestochen sind, niemals ein getreues Abbild des Bildes liefern werden. Sie können zwar die Haltung und die Umgebung der Figuren darstellen, das Mienenspiel zum größten Teil, die Komposition und die Gesamtheit des Bildes, aber nicht die äußerste Zartheit des Fleisches, die Frische und den Saft der Farbtöne. Und bei ihnen verschwindet völlig das, was bei der Malerei am meisten bezaubert: die Magie des Kolorits. Sie sind wie diese genauen Übersetzungen, die man in französischer Prosa von der Ilias und der Äneis gemacht hat, die zwar eine passable Vorstellung der Anordnung insgesamt und sehr vieler Teile jener Gedichte vermitteln, aber auf die sich niemals jemand berufen wird, der sich einen richtigen Begriff von der griechischen und lateinischen Poesie machen will. Und auch die Anzahl wirklich korrekter Prosa, will sagen von Drucken, die man getreu nennen kann, ist sehr viel beschränkter, als man gewöhnlich glaubt. Wenig, um die Wahrheit zu sagen, waren unsere Meister vom Glück begünstigt, daß ihnen Männer als Graveure ihrer Werke beschieden waren, die würdig waren, sie in den Druck zu übertragen, Männer, wie es zum Beispiel Edelinck<sup>43</sup> und Audran<sup>44</sup> waren, deren Stichel einige Maler jenseits der Alpen zum großen Teil ihren Ruhm verdanken. In sehr geringer Anzahl gibt es Bilder von Barroccio, Correggio, Tintoretto und Paolo (Veronese), die uns Agostino Caracci<sup>45</sup> mit seinem kultivierten Schnitt lebhaft vor Augen geführt hat, von Tizian gibt es sehr wenig Holzschnitte, von deren Landschaften man sagt, sie seien von ihm selbst gezeichnet. Zu schweigen von kleinen Sachen, die sozusagen als Zeitvertreib von Parmigianino<sup>46</sup>, Annibale (Caracci), Guido Reni<sup>47</sup>, Pesarese, Carlo Maratta<sup>48</sup> und anderen Malern gestochen wurden; auch gibt es nicht viele Geschichten und

43 *Edelinck, Gérard (Antwerpen 1649 – Paris 1707), belg. Graveur.*

44 *Charles Audran (1594-1674) - Claude Audran (1597-1677) - Claude Audran (1641-1684) - Gérard Audran (1640-1703) - Benoît Audran (1661-1721) – Jean Audran (1667-1756), frz. Graveurdynastie.*

45 *Caracci, Agostino (Bologna 1557 – Parma 1602) Bruder von Annibale C., bes. als Kupferstecher berühmt. Fresken in Bologna.*

46 *Parmigianino, eigtl. Girolamo Francesco Mazzola (Parma 1503 – Casalmaggiore 1540); italien. Maler und Radierer; gelangte, beeinflusst von Correggio, zu einem manierist. Stil.*

47 *Reni, Guido (Calvenzano (heute zu Vergato, Prov. Bologna) 1575 - Bologna 1642). Ital. Maler; seit 1600 vor allem. in Rom tätig; Einfluß von Caravaggio. Fresken im Vatikan (1608), in der Kapelle des Quirinals (1610) und im Casino Rospigliosi (»Aurora«, 1613/14). Ab 1616 in Bologna.*

48 *Maratta (Maratti), Carlo, (Camerano (Prov. Ancona) 1625 - Rom 1713); italien. Maler; einer der meistbeschäftigten Meister des röm. Spätbarocks.*

große Erfindungen Raffaels, die von Ugo da Carpi<sup>49</sup> und Marcantonio Raimondi<sup>50</sup> graviert wurden, deren Kupferstiche die Zeichnungen des göttlichen Meisters quasi nicht beneiden. Wie elend dagegen haben nicht Sisto Badalocchi<sup>51</sup> und Lanfranco<sup>52</sup> im Druck die Loggien des Vatikan behandelt, die doch von ihnen einem Annibale gewidmet wurden? Und wie viele Bände von Drucken gibt es nicht, die nicht preiswürdiger sind als die Prosa, in die der Père Catrou<sup>53</sup> und der Abbé de Marolles<sup>54</sup> die Verse von Vergil übertragen haben?

Mit gewissermaßen größerem Recht scheinen die Architekten mit dem Druck allein zufrieden sein zu können, da man in den Abbildungen der Gebäude nichts anderes sucht als die Genauigkeit der Maße. Doch ist in Betracht zu ziehen, daß es eine Sache ist, eine Architektur erfindung im Entwurf zu betrachten und eine andere, sie ausgeführt zu sehen. Jeder kennt den Unterschied, der zwischen der geometrischen Darstellung eines Gebäudes, wie es nach Art der Architekten der Druck wiedergibt, und dem Anblick des gleichen Gebäudes mit allen Wirkungen der Perspektive, die ihn begleiten, existiert. Im Entwurf zum Beispiel oder im Druck einer Fassade ist alles in seinen wahren Dimensionen dargestellt, und einige Partien bleiben notwendigerweise verborgen. Wogegen in der Ausführung die von unten gesehenen Gesimglieder ihre Decken zeigen, der Vorsprung der Gesimse viel von dem verdeckt, was darüber ist, und die perspektivische Verkürzung der Partien, welche am weitesten vom Auge entfernt sind, nicht gering ist. So daß das, was im Entwurf sehr schön ist, in der Ausführung entstellt und ungeschlacht aussehen könnte, wenn der Architekt seine besondere Aufmerksamkeit nicht darauf richtet, wie das Relief besonders von dem Ort, von dem aus das Gebäude betrachtet werden muß, zu wirken hat. Vasari erzählt: Als Michelangelo das Gesims am Palazzo Farnese anzubringen hatte, ließ er zuerst ein Stück Holz bearbeiten und brachte es in situ an, um von unten die Wirkung zu sehen, die es dort haben würde.<sup>55</sup> Und Chambray<sup>56</sup> in „Vergleich der antiken und der modernen Architektur“ ist zuweilen nicht mit der geometrischen Zeichnung allein zufrieden gewesen. Die neronisch genannte Fassade von dorischem Stil, die man in Albano sieht, hat er in der Perspektive wiedergegeben, da er meinte, daß auf keine andere Weise die große Manier dieses Bauwerks gezeigt und das, was am Dreidimensionalen und an der Wahrheit fehlt, ergänzt werden könnte. Aber ge-

49 *Ugo da Carpi (Rom um 1480 – um 1530), ital. Graveur.*

50 *Raimondi, Marcantonio (Bologna 1480 – ebd. 1534; inspiriert von Dürers graph. Werk, das er in Kupferstichen kopierte.*

51 *Sisto Badalocchi (Parma, 1585 – 1620), Graveur aus dem Umkreis von A. Caracci.*

52 *Lanfranco, Giovanni (Parma 1582 – Rom 1647), ital. Maler.*

53 *Père François Catrou (Paris 1659 – 1737), frz. Jesuit und Kritiker; gründete 1701 das Journal de Trévoux.*

54 *Abbé de Marolles (Genillé 1600 – Paris 1681), Kleriker. Übersetzer, Historiker. Sammler von Druckgraphik.*

55 *In seiner Vita desselben.*

56 *Roland Fréart, Sieur de Chambray (1606 – 1676): Parallèle de l'architecture antique avec la moderne suivi de Idée de la perfection de la peinture, erschienen 1650, Neuausgabe: Hgg. Frédérique Lemerle-Pauwels und Milovan Stanic. Paris (Ensba) 2005.*

setzt auch, es sei nicht so schwierig, an einem geometrischen Entwurf zu erraten, wie er in der Ausführung aussieht, wo sind jene so exakten Kopien der Gebäude, die für das Urteil anderer wirklich eine Norm darstellen können? Es scheint, daß der große Fleiß beim Menschen nicht weniger rar ist als der exquisite Geschmack. Weder selten noch klein sind die Fehler, die hie und da die Abbildungen von Serlio<sup>57</sup> und auch von Palladio<sup>58</sup> entstellen, von denen die antiken Bauwerke dargestellt wurden. Und ein Wunder kann man die nennen, denen man völlig vertrauen kann, wie Desgodetz<sup>59</sup>, der die Maße des antiken Rom so sorgfältig angab oder jene so um die Architektur verdienten Engländer, die neuerlich das Gleiche mit den kostbaren Ruinen von Athen machten.

Aber nicht genug damit, daß die Abbildungen der antiken Bauwerke wenig exakt zu sein pflegen. Von sehr vielen modernen findet man keinerlei gedruckte Darstellung. Und diese wären doch für die jungen Künstler nötig, damit sie Bauweisen vor Augen hätten, die, mehr als die antiken den Bedürfnissen und dem Gebrauch von heute angepaßt sind. Der Reichtum, von dem das Königreich Frankreich überquillt, und der übermäßige Luxus, der dort in allem herrscht, sind zweifellos die Hauptursache dafür, daß es dort sozusagen kein Bauwerk, keinen Palast oder keinen Garten gibt, der nicht im Druck erscheint. Und das geht soweit, daß man täglich die Blumenmuster der Zimmerdecken im Kupferstich abbildet, die Sockel der Zimmer ihrer Wohnungen, den Schmuck der Alkoven, die Arabesken der Fensterläden, der Kamine, der Spiegel, auch der kleinste Nippes, jede Kleinigkeit. Dagegen widmet man sich in Italien nicht dem Kupferstich, noch würde man sich soviel Mühe geben können. Bei uns gibt es sehr viele edle Gebäude, die gewissermaßen dem Blick des Publikums entzogen sind und die man an dem Ort aufsuchen muß, wo sie gebaut worden sind. Von den prächtigen Portalen, mit denen Falconetto<sup>60</sup> die Mauern Paduas schmückte, von dem schönen Palazzo Luigiano in den Euganeischen Bergen, der von dem berühmten Cornaro<sup>61</sup>, Autors der „Vita sobria“<sup>62</sup>, in Auftrag gegeben wurde, vom Palazzo del Te von Giulio Romano<sup>63</sup>, wo die Pracht der Eleganz gleichkommt,

57 *Sebastiano Serlio (Bologna 1475 – Fontainebleau 1554) ital. Baumeister. Schüler Peruzzis in Rom, später Venedig, seit 1541 am frz. Hof. Autor von Musterbüchern antik. und mod. Baukunst und Dekoration.*

58 *Andrea Palladio (Vicenza 1508 – ebd. 1580), ital. Architekt. Bauten in Vicenza und Venedig. Studierte Vitruv. Autor des klassizist. Musterbuchs: Vier Bücher zur Architektur, Venedig 1570.*

59 *Antoine Babuty Desgodetz (Paris 1653 - 1728), frz. Architekt und Archäologe.*

60 *Falconetto, Giovanni Maria (Verona 1568- ca. 1540), erst Freskomaler. (Verona: San Nazario e Celso, Kapelle Calcasoli). Ging nach Padua und baute für seinen Mäzen Alvise Cornaro die Loggia und das Odeon (1530). C. übertrug ihm den Bau der Villa Vescovi in Luvigliano.*

61 *Cornaro, Alvise (Venedig 1484 – Padua 1566), Humanist, Mäzen von Künstlern und Schriftstellern.*

62 *„Wer einen fürstlichen Palast außerhalb des Landes bauen will, soll nach Luvignano gehen, wo er eine Haus sehen wird, die würdig ist, von einem Bischof oder einem Kaiser oder jedem anderen Prälaten oder Herrn bewohnt zu werden; der Bau wurde von Euer Gnaden angeordnet etc.“ Brief von Francesco Marcolini an den Ehrenwerten Aluigi Cornaro, dem Lib. IV von Serlio vorangesetzt, hg. in Venedig bei Gio. Battista und Marchio Sessa fratelli, 1562 [aber s.d.].*

63 *Giulio Romano, (Giulio Pippi), eigtl. Giulio di Pietro Gianuzzi, (Rom 1499 – Mantua 1546); italien. Maler und Baumeister; Schüler und Assistent Raffaels (Loggien des Vatikans), führte 1520–24 dessen Arbeiten in*

kursiert keinerlei Druck<sup>64</sup>; nicht einmal vom Dom von Mantua des gleichen Meisters, noch von der Kirche von Santo Andrea in der gleichen Stadt, noch von dem schönen vierteiligen Campanile von Santa Barbara, der von Giambattista Bertani<sup>65</sup> gebaut wurde; die Kirche von Santo Andrea wurde von Leonbattista Alberti<sup>66</sup> errichtet, der bei dieser wie bei der Kirche von S. Francesco in Rimini zeigte, daß er ein ebensoguter Künstler war wie ein ausgezeichnete Autor. Sehr vieler anderer nobler Bauwerke können wir uns erinnern, die doch nicht der Ehre teilhaftig wurden, gedruckt zu werden. Zum Beispiel die Bibliothek von S. Marco, die von Sansovino<sup>67</sup> gebaut und von Palladio so gefeiert wurde<sup>68</sup>, und die Cappella de' Pellegrini in Verona von Michele di S. Michele<sup>69</sup>, einem Architekten<sup>70</sup>, der hinter keinem anderen zurückstand, Haupt der Veroneser Schule, die mehr als alle anderen bis zu unseren Tagen die gute Art zu bauen bewahrt hat.

Die jungen Architekten sollten sich besonders an diesen und ähnlichen anderen Bauten schulen. Diese sind in allen Teilen den Bedürfnissen und den Gewohnheiten von heute angepaßt. Und in ihrer Ausstattung fehlt nichts von dem, was sich die Kultur der Antike an Schönem einfallen ließ. Mit solcher Kunst wurden sie von jenen Meistern ausgeführt, die in den besten Zeiten bei uns wirkten.

Aber wenn auf diese sich auch das Auge und das Studium der jungen Architekten zu richten hat, so darf man doch nicht einfach die Werke von weniger berühmten Meistern vernachlässigen, wie die von Amannati<sup>71</sup>, Antonio Facchetti<sup>72</sup>,

*der röm. Villa Madama und im Vatikan (Sala di Constantino) zu Ende; 1525–35 schuf er mit dem Palazzo del Te in Mantua ein Hauptwerk des Manierismus.*

- 64 *Der Herr Marchese Poleni sagte mir einmal, er glaube, daß von jenem Gebäude ein Druck existierte. So viel ich auch danach gesucht habe, es ist mir nicht gelungen, ihn zu Gesicht zu bekommen.*
- 65 *Dieser Architekt wurde zusammen mit Vasari, Vignola und Palladio bei der Kontroverse zwischen Martino Bassi und Pellegrino Tibaldi konsultiert.*
- 66 *Alberti, Leon Battista (Genua 1404 - Rom 1472); italien. Humanist, Künstler und Gelehrter, als Baumeister bahnbrechend für die Renaissance; bed. Kunsttheoretiker. Bauten: S. Francesco, Rimini (1446); Palazzo Rucellai (1446 – 51) und Fassade von S. Maria Novella (vollendet 1470) in Florenz; S. Andrea, Mantua (ab 1470). Schriften: Über die Malerei (1435); Über die Baukunst (1451).*
- 67 *Jacopo Sansovino, eigtl. Tatti (Florenz 1486 – Venedig 1570); italien. Baumeister und Bildhauer, seit 1527 in Venedig, wo er die Markusbibliothek (seit 1536), die Münze (1537 bis 1545), den Palazzo Corner (seit 1537) baute.*
- 68 *„Weil man nicht nur in Venedig, wo alle guten Künste blühen und weil dort nur zum Beispiel etwas von der Größe und der Pracht der Römer übriggeblieben ist, Gebäude zu sehen beginnt, die etwas Gutes darstellen, begann dort Messer Giacomo Sansovino, Bildhauer und Architekt, als erster die schöne Manier kennenzulernen, wie man es (zu schweigen von vielen anderen seiner schönen Werke) in der Procuratia nova sehen kann, das das reichste und schmuckvollste Bauwerk ist, das vielleicht seit der Antike bis heute gebaut worden ist.“ In: Proemio dell'Architettura, [pp.2-3].*
- 69 *Der Herr Marchese Maffei hat seiner Verona illustrata einen Kupferstich davon beigegeben, der wünschen läßt, daß man stets die richtigen Proportionen und Abmessungen in einem Druck gewöhnlicher Größe hat.*
- 70 *Michele di San Michele (auch Sanmicheli) (1484 – 1559), Festungsbaumeister. Verona: Porta Nuova 1535. In Rom Mitarbeiter von Sangallo. Schulung an antiker Architektur.*
- 71 *Amannati, Bartolomeo (Settignano 1511 – Florenz 1592) ital. Architekt und Bildhauer.*
- 72 *Von diesem Architekten ist der schöne Altar der Capella maggiore von S. Paolo in Bologna, der mit Statuen von Algardi geschmückt ist.*

Dario Varotari<sup>73</sup>, Galeazzo Alessi, Domenico Tibaldi, Magenta, Ambrosini, Tribilia, Torri, Fiorini, Martelli<sup>74</sup> und vieler anderer, an denen zu jeder Zeit Italien reich war. Obwohl diese keinen eigenen Stil erfanden, obwohl man sie nicht den ersten zuzählt, so fehlt es ihnen doch nicht an Verdienst, und das Betrachten ihrer Werke kann für den Geist eines bereits ausgebildeten Mannes nur fruchtbar sein. Denn wenn es grundsätzlich bei aller Art von Studien nötig ist, viel nachzudenken, so ist es für den Fortschritt von Nutzen, viele Dinge zu sehen. Und sogar die kapriziöseren Ideen von Borromini<sup>75</sup>, von Guarini<sup>76</sup> und anderen aus dieser Schule können zumindest nicht genügend fruchtbare oder allzu strenge Geister aufwecken und ihnen vielleicht eine Erfindung liefern, die, gehandhabt nach den Regeln der Kunst, sich nicht weniger seltsam als verständig ausnimmt, auf die gleiche Weise, wie die Lektüre der Schriftsteller des 17. Jahrhunderts diejenigen unter unseren Poeten erwärmen könnten, die eine kalte Phantasie haben und die scheint's nichts anderes tun können, als in die Fußspuren unserer Autoren des Trecento zu treten.

Wenn nun die, nennen wir sie, gelehrten Reichtümer, von denen Italien überquillt, solcher Art und so zahlreich sind, wer würde nicht gestehen, daß es ein sehr kluger Gedanke von Ludwig XIV. war, eine Akademie in Italien zu gründen oder ein Seminar, wo das Studium der jungen Franzosen, die sich den bildenden Künsten widmeten, Vollkommenheit und sozusagen den letzten Schliff bekommen könnte? Und zweifellos war die Idee richtig, als Ausgangspunkt Rom zu nehmen, das wegen der Größe des Reiches einmal die Stadt par excellence genannt wurde; die Stadt muß sie auch heute noch von den Künstlern genannt werden, wegen der Zahl der Meisterwerke der Malerei, Architektur und Skulptur, die sie enthält. Jedoch gerade in Anbetracht des Reichtums an solchen

73 *Dario Varotari, Vater von Alessandro, dem Maler, genannt il Padoanino, ist der Architekt eines Landhauses an der Brenta zwischen Battaglia und Padova, das dem berühmten Acquapendente und der Montecchia de' Caodelista nicht weit von Praglia gehörte.*

74 *In Bologna gibt es zahlreiche Bauwerke von Domenico Tibaldi: den Palazzo Magnani unter anderem und la Gabella. Die Kapelle des Palazzo pubblico ist von Galeazzo Alessi, der auch einen Entwurf für den Escorial machte, wie Padre Danti in seinem Buch über das Leben Vignolas mitteilt. Von Francesco Tribilia ist die Cisterne im Botanischen Garten, das eleganteste Bauwerk in dieser Stadt; die Kirche von S. Salvatore stammt vom Padre Magenta; von Ballarini gibt es dort nur eine schöne kleine Kirche der Bruderschaft der Dreieinigkeit, die übrigens in einigen Teilen durch den modernen Geschmack verdorben ist; von Torri ist die Kirche der Nonnen von S. Cristina; die schönsten Bauwerke von Fiorini sind die Kirche der Carità, der Padre Bergonzi mit viel Anmut vier Kapellen hinzugefügt hat, der berühmte Hof von S. Michele in Bosco, der von Lodovico Caracci und seiner Schule ausgemalt worden ist, und ein Portikus im jonischen Stil, der neben die Kirche der Nonnen von S. Giambatista gesetzt worden ist. Und von Tommaso Martelli ist die Kirche von S. Giorgio und die Villa von Barbiano, von der ein Tor fälschlich Palladio zugeschrieben wird. Es gibt zwei Ambrosini: Andrea, von dem die Kirche der Nonnen von S. Pietro martire stammt, und Floriano, der die Kapelle von S. Domenico und den Palazzo Zani gebaut hat. Von Floriano habe ich ein Architektur-Manuskript gesehen, in dem die (Architektur-) Ordnungen in einer ihm eigenen Methode für die Aufteilung der Partien und ihrer Gliederungen gezeichnet sind.*

75 *Borromini, Francesco, eigtl. F. Castello, (Bissone (Kt. Tessin) 1599, Selbstmord Rom 1667); italien. Baumeister; begann bei C. Maderno und G. L. Bernini, dessen Gegenspieler er später wurde.*

76 *Guarino Guarini (Modena 1624 – Mailand 1683); italien. Baumeister, Mathematiker, Philosoph, Theatinermonch, führte die von F. Borromini eingeleitete Entwicklung der Barockarchitektur zu einem Höhepunkt.*

Kunstwerken, von denen Italien überfließt, scheint es, daß, wenn man Rom den Vortritt einräumt, die Franzosen doch nicht unsere anderen bemerkenswerten Städte vernachlässigen sollten, und unter diesen Venedig, Bologna und Florenz, die jeden, der in den schönen Künsten die schönsten Blüten pflücken möchte, zu sich einladen.

Man kann nie genug Florenz rühmen, den Geburtsort jeder Art von Wissenschaft und Kunst in der Moderne, das Venedig und Rom ausgezeichnete Meister lieferte, die die beiden Rivalen schmückten und verschönerten. In jedem Stadtteil ist ein geniales und ausgezeichnetes Werk zu sehen. Abgesehen von den Statuen von Donatello<sup>77</sup>, Buonarroti, Benvenuto Cellini und Gian Bologna, die es bereichern, abgesehen von der Galerie, Schatz aller Schönheiten, die Künstler müßten dorthin pilgern, wenn auch nichts anderes zu studieren wäre als die Pforten des Baptisteriums, die nach dem Urteil jenes unerbittlichen Kunstrichters würdig sind, die Pforten des Paradieses zu sein. Man füge die Kirche von Santo Spirito hinzu, die Cappella de'Pazzi und andere schöne Bauwerke von Brunelleschi<sup>78</sup>, die Fresken von Giovanni di S. Giovanni<sup>79</sup> und die Bilder von Frau Bartolommeo<sup>80</sup>, der mit der Anmut Raffaels die Erhabenheit von Giorgione<sup>81</sup> und Michelangelo zu vereinen wußte.

Wegen dieser Werte, nicht weniger als wegen des Talents gut zu sprechen und wegen der Vorzüglichkeit seiner Schriftsteller hat Florenz unter unseren Städten die Stelle inne, die Athen unter den Städten Griechenlands innehatte.

Mutter der Gelehrsamkeit wurde einst Bologna genannt auf Grund der Wissenschaften, die in ihr gediehen, aber eines so schönen Titels zeigte sie sich auch wegen der Kunst der Malerei würdig. Die Sparte dieser Kunst, welcher man den Namen Quadraturmalerei gab, wurde besonders in Bologna kultiviert und kennt als wichtigste Meister Dentone<sup>82</sup>, Colonna, Metelli, nach deren Zeit sie aber schnell verfiel und sich zum Schlechteren hinwandte, bis gerade die Schwere der Krankheit dem unaufhörlichen Verfall Einhalt gebot. Aber der Name solcher Künstler wird nicht sehr hoch gehalten im Vergleich mit denen, die sich vornehmen, die Figur, die Bewegungen und Passionen des Menschen darzustellen. Unter diesen zeichnete sich Tiarini aus, der im Ausdruck und in den perspektivischen Verkürzungen die größten Schwierigkeiten der Kunst anging und sie wacker meisterte. Von diesem Meister sieht man ziemlich viele Werke in Bologna,

77 *Donatello, eigtl. Donato di Niccolò di Betto Bardi (Florenz um 1386 – ebd. 1466); Hauptmeister der Plastik der Frührenaissance.*

78 *Brunelleschi, Filippo (Florenz 1377 – ebd. 1446); italien. Baumeister; Schöpfer der Domkuppel.*

79 *Giovanni Mannozi gen. Giovanni di San Giovanni (geb. San Giovanni, Valdarno 1592) ital. Maler.*

80 *Fra Bartolommeo, eigtl. Baccio della Porta (Florenz 1472 – ebd. 1517), ital. Maler; Anhänger Savonarolas. Einfluß auf Raffael.*

81 *Giorgione, eigtl. Giorgio da Castelfranco, (Castelfranco Veneto, bei Treviso 1478 – Venedig 1510); italien. Maler; einer der bedeutendsten Vertreter der venezian. Hochrenaissance Schuf Grundlagen der venezian. Malerei des 16. Jh. (Tizian u. a.).*

82 *Curti, Girolamo, auch Dentone (Bologna 1570 – Modena 1632), ital. Maler.*

wie auch die des graziösen Lucio Massari<sup>83</sup>, des genauen Brizio<sup>84</sup>, von dem Andrea Sacchi<sup>85</sup> eine Kopie der sehr schönen Glorie, die in S. Michele in Bosco ist, haben wollte, die des starken Garbieri<sup>86</sup>, des großen Koloristen Cavedone<sup>87</sup>, Maler, die nicht überall so bekannt sind wie Guido (Reni), Domenichino und Albani<sup>88</sup>, auch deswegen, weil sie nie oder fast nie außerhalb ihrer Vaterstadt arbeiteten. Ohne Gewinn wird man dort auch nicht die Werke der ältesten Meister betrachten, die diese Stadt mit Bildern verschönerten. Francia<sup>89</sup>, der sich auf seinen Tafeln Goldschmied nennt, steht in einigen Partien sogar Raffael nahe, dem er so freundschaftlich verbunden war, und seinen S. Sebastian kopierten die Carracci und auch andere als Beispiel der Symmetrie des menschlichen Körpers. Francia war das Haupt der Schule von Bologna, deren Vertreter hauptsächlich Innocenzo da Imola<sup>90</sup>, mit seiner äußerst korrekten Zeichnung, und Bagnacavallo<sup>91</sup> waren, an dessen Werken Albani und Guido lernten, ihre Putti so zart und fleischig zu malen. Der gelehrte Primaticcio<sup>92</sup>, der seine Studien bei solchen Meistern begann, hinterließ in seiner Vaterstadt keine Zeugnisse seiner Meisterschaft, aber von vornherein entschädigte dafür sein nicht genügend gelobter Schüler Nicolino<sup>93</sup>, bei dem allein sich, wie sein Meister sagte, alle Eigenschaften vereint fanden, die einen vollkommenen Maler ausmachen<sup>94</sup>. In der-

83 *Lucio Massari (Bologna 1569 – ebd. 1633), ital. Maler des Manierismus, beeinflusst von A. Carracci.*

84 *Brizio, Francesco (Bologna 1574 – ebd. 1623), ital. Maler.*

85 *Andrea Sacchi (Nettuno 1599 – Rom 1661), ital. Maler.*

86 *Garbieri, Lorenzo (1580 – 1654), ital. Maler.*

87 *Cavedone, Giacomo (Sassuolo 1577 – Bologna 1660), ital. Maler.*

88 *Albani, Francesco (Bologna 1578 – ebd. 1660), Freund L. Carraccis und G. Renis, ital. Maler.*

89 *Francia, Francesco (Bologna 1450 – ebd. 1518), ital. Maler; Goldschmied und Bildhauer.*

90 *Innocenzo da Imola (Imola 1490 – Bologna 1545), ital. Maler der bologneser und ferraresischen Schule*

91 *Bartolomeo Ramenghi (Bagnacavallo 1484 - Bologna 1542), genannt il Bagnacavallo, ital. Maler; Schüler von Francesco Francia.*

92 *Primaticcio, Francesco, italien. Maler und Baumeister, (Bologna 1505 - Paris 1570); neben Rosso Fiorentino (1494 - 1540) Meister der ersten Schule von Fontainebleau, die den Manierismus in Frankreich zu einem höf. Stil von dekorativer Eleganz entwickelte.*

93 *Dell'Abate (Abbate), Nic(c)olò gen. Nicolino (Modena 1509 - Fontainebleau 1571); italien. Maler; Meister des oberitalien. Manierismus.*

94 *Chi farsi un buon pittore cerca e desìa,  
Il disegno di Roma abbia alla mano,  
La mossa, coll'ombrar veneziano,  
E il degno colorir di Lombardia.  
Di Michelagnol la terribil via,  
E il vero natural die Tiziano,  
Del Correggio lo til puro e sovrano,  
E di un Rafael la giusta simetria,  
Del Tibaldi il decoro e il fondamento,  
Del dotto Primaticcio l'inventare,  
E un po' di grazia del Parmigianino.  
Ma senza tanti studi e tanto stento,  
Si ponga solo l'opre ad imitare  
Che qui lasciocci il nostro Nicolino.*

*Wer ein guter Maler zu werden sucht und wünscht,  
Muß die Zeichnung der römischen Schule,*

selben Schule wie Primaticcio wuchs Lorenzo Sabbatini auf, von dem ein Bild würdig war, von Agostino (Caracci) in Kupfer gestochen zu werden, und Pellegrino Tibaldi<sup>95</sup>, der, nachdem er den Saal des Ulysses gemalt hatte, den Titel bologneser Michelangelo erhielt. Und wenn Passerotti<sup>96</sup> und Cesi und andere danach den Weg der Manier beschritten und bleiche Farben und karikierende Umrisse pflegten, so stiegen doch bald jene drei Sterne der Malerei, die Caracci, auf. Diese stellten, in den Augen der meisten, alle anderen Maler ihrer Stadt, die früher dort das Feld behauptet hatten, in den Schatten, da sie auf die Tiefe der florentiner Schule die aristokratische Gewähltheit der römischen setzen konnten und dabei keineswegs das natürlich Schöne und das würdige Kolorit der venezianischen und der lombardischen Schule vernachlässigten. Trotzdem ist festzuhalten, daß auch vor den Carracci in der Schule von Bologna tüchtige Meister aufwuchsen, die würdig sind, von dem wahrgenommen zu werden, der auf der Suche nach schönen Dingen ist.

Was sollen wir dann von Venedig als dem wichtigsten Atelier der Malerei sagen, das selbst von den Carracci aufgesucht wurde? Dort können die jungen Leute, außer den Werken jener Meister, deren Namen überall bekannt sind, mit nicht wenig Gewinn Gemälde von Pordenone<sup>97</sup>, dem Rivalen von Tizian, sehen, vom Cavalier Morone<sup>98</sup>, der von Tizian selbst so empfohlen wurde<sup>99</sup>, vom außerordentlichen Freskomaler Zelotti<sup>100</sup>, der in manchen Partien Paolo (Veronese) überlegen ist, Malereien des zarten Maffei<sup>101</sup>, des leichten Carpioni<sup>102</sup>, des ge-

*Die Bewegung samt dem clair-obscur der Venezianer  
Und das würdige Kolorit der Lombardei beherrschen,  
Muß von Michelangelo die Erhabenheit,  
Von Tizian die natürliche Wahrheit,  
Von Correggio den reinen und souveränen Stil  
Und von Raffael die richtige Symmetrie,  
Von Tibaldi den Dekor und die Grundlage,  
Vom gelehrten Primaticcio die Erfindung  
Und ein wenig Grazie von Parmigianino erlernen.  
Aber ohne soviel Studium und Mühe  
Verlege man sich einzig darauf, das nachzuahmen,  
Was uns unser Nicolino hier hinterließ.*

*Sonett von Agostino Carracci, mitgeteilt in: Leben von Nicolò dell'Abate, Teil II  
des Buches Felsina pittrice von Malvasia, (p.159).*

95 *Pellegrino Tibaldi (Purina di Valsolda 1527 – Mailand 1596), ital. Maler und Architekt.*

96 *Passerotti, Bartolomeo (Bologna 1529 – 1592), ital. Maler des Manierismus, arbeitete in Rom und Bologna.*

97 *Pordenone, Giovanni Antonio (da), eigtl. De Sacchi (Pordenone b. Udine 1483 – Ferrara 1539) ital. Maler.*

98 *Morone, Francesco (Verona 1470 bzw. 72 – ebd. 1529), ital. Maler.*

99 *„Tizian pflegte den Rektoren, die die Republik für die Stadt Bergamo bestimmte, zu sagen, daß sie sich von Morone porträtieren lassen sollten, der sie natürlich wiedergab.“ Ridolfi im „Leben Tizians“ (p.131).*

100 *Zelotti, Giovanni Batista (Verona ? 1526 – Mantua 1578), Freskenmaler in vielen Villen Veneziens, Vencenzas und Venedigs. Zusammenarbeit mit Paolo Veronese.*

101 *Maffei, Giovan Pietro (1533 – 1603), ital. Maler*

102 *Carpioni, Giulio (1613 – 1679), ital. Maler.*

schmackvollen Prete Genovese<sup>103</sup>, des Sebastiano Ricci<sup>104</sup> und der vielen anderen, die, indem sie verschiedenartigen Stilmustern folgten, das Natürliche darzustellen und auszudrücken suchten. Es gibt vielleicht keine Schule, die sich in der Vielfalt ihrer Manier so unterscheidet wie die venezianische. So verschieden sind die Wege, die Tizian, Tintoretto und Paolo gingen: der eine ahmte die Wirklichkeit in den natürlichsten Wirkungen nach, der andere in den seltsamsten und der dritte bereicherte sie mit seiner großartigen Einbildungskraft, von denen man sagen könnte, sie seien unter einem völlig anderen Himmel geboren und aufgewachsen. Seitdem erhielt sich in dieser Schule stets der gleiche freie Geist, der vielleicht durch die Freiheit genährt wird, die in dem Land herrscht. Und man hat in unseren Tagen gleichzeitig Amigoni<sup>105</sup>, einen umfassenden Maler, dessen Manier Cignani<sup>106</sup> ähnelt, Piazzetta<sup>107</sup> mit seinem strengen und zuweilen rauhen Stil, der nach Caravaggio<sup>108</sup> das Licht auszusperren sucht und Tiepolo<sup>109</sup>, der noch lebt, ein universaler Maler von reichster Imagination, welcher mit der Technik Paolos<sup>110</sup> die von Castiglione<sup>111</sup>, Salvator Rosa<sup>112</sup> und den bizarrsten Malern zu vereinen wußte: jedes Ding gewürzt mit einer Lieblichkeit der Farbtöne und einer unbeschreiblichen Virtuosität des Pinsels. Bei einer solchen Vielfalt des Stils wird der junge Mann sich an den halten, der seinem eigenen Naturell am meisten entspricht oder daraus einen ansprechenden neuen Stil entwickeln, mit dem er sich vielleicht als erster auf dem schönen Feld der Malerei auszeichnen kann. Einen einzigen Maler zu sehen und sei er noch so trefflich, hat etwa die gleichen Nachteile, wie nur ein ein einziges Buch zu lesen: daß die Phantasie sich in zu enge Grenzen einschließt. Vielleicht rührt von der Nachahmung der raffaelischen Schule und vom ausschließlichen Aufenthalt in Rom bei den Franzosen jene Gleichförmigkeit her, die man bei fast allen ihren

103 *Bernardo Strozzi, i gen. Il Prete Genovese (Genua 1581 – Venedig 1644) ital. Maler.*

104 *Ricci, Sebastiano (Belluno 1659 – Venedig 1734), italien. Maler; ausgebildet bes. in Bologna und Rom, tätig auch im Ausland, neben G.B. Piazzetta und G.B. Tiepolo der bedeutendste Maler des venezian. Rokoko; malte Fresken, religiöse und mytholog. Gemälde.*

105 *Amigoni, Jacopo (Venedig (Neapel?) 1675 – Madrid 1752), venez. Rokokomaler; malte Deckenbilder in Schleißheim und Ottobeuren, Altargemälde in Ausburg und Benediktbeuren. Seit 1729 London, seit 1747 für span. Hof.*

106 *Cignani, Carlo (Bologna 1628 – Forli 1719), letzter gr. Monumentalmaler Bolognas.*

107 *Piazzetta, Giovanni Battista (Pietrarossa b. Treviso 1682 – Venedig 1754), malte Altar- u. Genrebilder; bes. in Venedig. Gr. Einfluß auf Tiepolo.*

108 *Caravaggio, Michelangelo da; eigtl. Merisi (Carvaggio b. Bergamo 1573 – Porto d'Ercole 1610), seit 1588 in Rom, Flucht nach Todschat, arbeitete in Neapel, Malta, Sizilien. Realist. Helldunkelmalerie, die auf Rubens, Rembrandt, Velasquez wirkte.*

109 *Tiepolo, Giovanni Battista (Venedig 1696 – Madrid 1770), führt venez. Malerei des 18. Jhs in der Nachfolge Veroneses zum Höhepunkt. Einfluß Piazzettas und Riccis. Fresken in und um Venedig, Würzburg (1750-53), seit 1762 Madrid.*

110 *Paolo = Paolo Veronese s. o.*

111 *Castiglione, Giovanni Benedetto, gen. Il Grechetto (Genua 1616 – Mantua 1670), ital. Maler und Radierer. Arbeitete in Genua, Venedig, Rom, Mantua.*

112 *Rosa, Salvator (Neapel 1615 – Rom 1673); italien. Maler, Radierer und Dichter; neben großfigurigen mytholog. Darstellungen schuf er Schlachten- und Landschaftsbilder von temperamentvoller, dramatischer Gestaltung; schrieb Satiren, in denen er die zeitgenöss. Gesellschaft, Kunst und Dichtung angriff.*

Malern bemerkt, obwohl sie in verschiedenen Provinzen dieses großen Königreichs geboren sind, sowie eine gewisse Kälte in ihren Werken, die dem Geist und Charakter dieser Nation so entgegengesetzt ist<sup>113</sup>. Dagegen heben sich die wenigen unter ihnen, die einige Zeit damit verbrachten, in Venedig zu studieren, mehr als die anderen von den übrigen ab. Jemand sagte einmal mit Recht, daß man in Rom die Zeichnung und in Venedig das Kolorit zu studieren habe. In der Tat sind Iacopo Bassano, Tintoretto, Andrea Schiavone<sup>114</sup>, Palma il vecchio<sup>115</sup> und der große Tizian die Lehrmeister der größten Koloristen und sogar der besten flämischen Maler, die, so sagte Bellori<sup>116</sup>, den Pinsel in die guten venezianischen Farben tunkten<sup>117</sup>. In dieser Schule muß man mit dem größten Fleiß die richtige Mischung für das Inkarnat, die Wärme und die Würze des Farbtons suchen, die so wesentliche und innerste Elemente der Malerei sind, so wie im Gegenteil derjenige falsch beraten wäre, der in dieser Schule für die Skulptur, deren Grundlage die genaue Zeichnung ist, Vorschriften und Beispiele suchen würde. Leider müssen die Venezianer ihre Armut auf diesem Gebiet gestehen. Und Alessandro Vittoria<sup>118</sup>, der beste Schüler Sansovinos<sup>119</sup>, oder der alte Marinali<sup>120</sup> sind, was man auch sagen mag, gewiß nicht mit einem Algardi<sup>121</sup> oder einem Bernino<sup>122</sup> zu vergleichen. Nur in Rom haben die Bildhauer zu beginnen, wo Agasias<sup>123</sup>, Glykon<sup>124</sup>, Athenodoros<sup>125</sup> lehrten, wo man den Torso des Belvedere studieren kann, wo der große Meister Michelangelo lehrte, wo Pasquino<sup>126</sup> lehrt, der im letzten Jahrhundert wegen des Torsos von Michelangelo gefeiert wurde. Und daher kommt es, daß die Franzosen, die die Schule von Rom besuchten, sehr viel mehr in der Skulptur als in der Malerei reüssierten.

113 "One character runs thro' all their works (speaking of. the french school), a close imitation of the antique, unassisted by colouring. Almost all of them made the voyager of Rome." *Aedes Walponiana, in der Introduction.*

114 Schiavone, Andrea, eigtl. Medolla (Zara um 1500 – Venedig 1563), neben Tintoretto bed. Vertreter des Mannerismus in Venedig.

115 Palma, Iacopo, gen. P. il Vecchio [»der Alte«], (Serina bei Bergamo um 1480 - Venedig 1528), ital. Maler; entwickelte sich unter dem Einfluß von Giorgione und Tizian zu einem Hauptmeister der venezian. Hochrenaissance.

116 Gian Pietro Bellori (1615-1696). Sein Hauptwerk „Vite de'pittori scultori et architetti moderni,“ erschien 1672.

117 "From thence (Vandyck) went to Venice, which one may call the metropolis of the Flemish painters etc." Horace Walpole: *Sir Anthony Vandick, vol. II.*

118 Vittoria, Alessandro (Trient 1525 – Venedig 1608), größter venezianischer Bildhauer seiner Zeit.

119 Sansovino, Jacopo, eigtl. Tatti, (Florenz 1486 – Venedig 1570), ital. Baumeister und Bildhauer; schuf u.a. die Markusbibliothek (Venedig seit 1536).

120 Marinali, Orazio (Bassano 1643 – Venedig 1720), ital. Bildhauer und Bildschnitzer.

121 Algardi, Alessandro (Bologna 1595 – Rom 1654), ital. Bildhauer.

122 Bernini, Giovanni Lorenzo (Gianlorenzo), (Neapel 1598 – Rom 1680); italien. Baumeister und, Bildhauer.

123 Agasias, griech. Bildhauer 1. Jh. v. Chr., schuf den „Fechter von Borghese“.

124 Glykon von Athen, griech. Bildhauer des 1. Jhs v. Chr., hat angeblich die Kopie des „Farnesischen“ Herkules von Lysipp angefertigt.

125 Athenodoros, griech. Bildhauer aus Rhodos, 1. Jh. v. Chr. schuf mit Agesandros und Polydoros die Laokoon-Gruppe.

126 Eventuell meint Algarotti Pasquino, einen Schneider oder Schuster; der im 16. Jh. in Rom an den antiken Torso des Menelaos Schmähschriften (später nach ihm „Pasquille“ genannt) heftete.

Aber wenn schon Venedig hinsichtlich der Malerei nicht zu vernachlässigen ist, noch weniger ist die Stadt es hinsichtlich der Architektur: was diese betrifft, steht Venedig keineswegs hinter dem modernen Rom zurück, es rühmt sich sogar, ihm überlegen zu sein. Venedig wird deswegen von denen nicht getadelt, die beim Betrachten eines Bauwerks nicht so sehr vom Gewicht und dem Baumaterial eingenommen sind, als von der Erfindung und der Form, weswegen ein Gebäude aus Ziegelsteinen vor den Augen eines Kenners von größerem Wert ist, als aller Marmor von Paros<sup>127</sup> oder der Granit von Ägypten<sup>128</sup>. Welch schönere Schule für Architekten gibt es als die Piazza von S. Marco, wo einer mit einem einzigen Blick das Schönste sehen kann, was die griechische Architektur der Spätzeit sich vorstellen konnte, was die gotische und was die zu ihrer Vollkommenheit entwickelte Kunst in den glücklichen Zeiten Leos<sup>129</sup> sich vorstellen konnte? Gibt es ein reicheres und edleres Vestibül als das, was man im Palast Grimani bei S. Luca am Canale (Grande) sehen kann? Und welche Kirche im stolzen Rom, die sich in der Schönheit ihrer Erfindung mit Il Redentore<sup>130</sup> von Venedig vergleichen kann?

Eine Reihe von Nischen verschiedener Größe und verschiedener Anordnung untereinander, die das ganze Innere dieses Gebäudes einnehmen, gibt ihm eine vollkommene Einheit, läßt es als Werk aus einem Guß erscheinen und dies auf Grund eines Vergnügens, das man empfindet, wenn man eine Sonate hört, in der stets das gleiche Motiv und Thema herrscht. Denn wenn in Rom Bramante<sup>131</sup>, Michelangelo, Baldassare Peruzzi<sup>132</sup>, Giulio Romano und Vignola<sup>133</sup> gediehen, so blühten in Venedig Tullio Lombardo<sup>134</sup>, Sansovino, Michele da S. Michele, Scamozzi<sup>135</sup> und vor allem Palladio. Niemand wußte besser als er in den Bauwerken Solidität und Eleganz zu vereinen, die geschmückten Teile mit den glatten auszutarieren und allem Harmonie zu verleihen, und unter den Architekten gebührt ihm die Palme, so wie sie unter den Malern Raffael gebührt.

127 Paros, eine Kykladeninsel, im Altertum wegen seines Marmors berühmt.

128 „Und jetzt baut man doch mit dem gleichen Backstein die Kirche von S. Giorgio Maggiore, deren Bau ich leite, und ich hoffe, damit Ehre einzulegen, denn die Bauwerke werden mehr der Form als des Baumaterials wegen geschätzt.“ Andrea Palladio in einer seiner Schriften über den Dom von Brescia, gedruckt vom Signor Tommaso Temanza in einer Fußnote der Vita Palladios, die von diesem ausgezeichneten Architekten geschrieben wurde.

129 Leo X., vorher Giovanni de' Medici (Florenz 1475 – Rom 1521) Papst 1513–21.

130 Il Redentore auf der Insel Giudecca in der Lagune, erbaut von Palladio 1592.

131 Bramante, eigtl. Donato d'Angelo (Fermignano b. Urbino um 1444 - Rom 1514), ital. Arch. U. Maler. Tätig in Mailand und Rom, Gründer der it. Baukunst der Hochrenaissance, beginnt 1506 Bau der Peterskirche.

132 Peruzzi, Baldassare (Siena 1481 – Rom 1536), ab 1520 Dombaumeister in Rom.

133 Vignola, eigtl. Giacomo Barozzi da V., italien. Baumeister, (Vignola (bei Modena) 1507 - Rom 1573-; nach dem Tod Michelangelos dessen Nachfolger als Bauleiter der Peterskirche und führender Architekt. Werke: Jesuitenkirche Il Gesù in Rom, Basilika mit Vierungskuppel, leitete eine neue Epoche für die weitere Entwicklung des barocken Kirchenbaus ein. Festung und Schloß in Caprarola (1559-63); Lehrbuch über Architektur »Regola delli cinque ordini d'architettura« (1563).

134 Lombardo, Tullio (gestorben 1532), it. Baumeister und Bildhauer, tätig in Venezien.

135 Scamozzi, Vincenzo (Vicenza 1552 – Venedig 1616), Nachf. des Klassizismus Sansovinios und Palladios. Bau der Procurazien (Markusplatz Venedig. Schrieb wichtg. Lehrbuch der Architektur.

Wäre es nicht von größtem Nutzen für die schönen Künste, wenn die französische Akademie in Rom in Venedig, Bologna und Florenz überall Kolonien hätte, die Zweiganstalten von ihr wären? In jeder von diesen müßte es einen Präsidenten geben, der dem Direktor der Akademie in Rom unterstellt wäre, und dieser als übergeordneter Leiter würde zu gegebener Zeit bestimmen, wer von den Schülern ein oder zwei Jahre in Florenz, in Bologna oder in Venedig verbringen müßte. Sie müßten dort die schönsten Gemälde, die schönsten Statuen, die dort sind, kopieren und die schönsten Gebäude aufnehmen und zeichnen. Und auf diese Weise würde man die Auswahl treffen, die wirklich von der scharfsinnigsten Kritik geleitet wäre, indem man nicht nach dem Namen der Schöpfer geht, sondern indem man die Schönheit der Werke an sich betrachtet. Es kommt sehr häufig vor, daß einige Meister, entweder weil sie keine Schulhäupter waren oder weil sie nicht in bedeutenden Städten oder bei großen Fürsten arbeiteten, nicht den Ruhm erworben haben, den sie wegen ihres Talentes jedenfalls hätten erwerben müssen. Und an den Künstlern der Moderne bewahrheitet sich, wenigstens zum Teil, das, was Vitruv von den antiken sagte: daß weder Nikomachos<sup>136</sup>, noch Aristomenes so berühmt waren wie Apelles<sup>137</sup> und Protogenes<sup>138</sup>, noch Chion und Faraces so berühmt wie Polyklet<sup>139</sup> und Phidias<sup>140</sup>, und das nicht, weil es ihnen an Meisterschaft mangelte, sondern an Glück<sup>141</sup>. So geschah es Alfonso da Ferrara<sup>142</sup> und Antonio Begarelli<sup>143</sup>, deren Ruf nicht sehr verbreitet ist, obwohl der eine mit seinen Modellen mit Buonarroti wetteiferte, und von dem anderen sagte Buonarroti selbst, als er gewisse Werke von ihm sah: „Wenn dieser Ton Marmor würde, wehe den antiken Statuen!“<sup>144</sup> So geschah es auch Alessandro Minganti<sup>145</sup>, den Agostino Caracci den unbekanntenen Michelangelo nannte. Nicht anders war das Schicksal von Prospero Clemente<sup>146</sup> aus Modena, obwohl man im Souterrain des Doms von Parma die Grablegung Christi di casa Prati von seiner Hand sehen kann, wo zwei weinende Frauen wahrhaft so rührend dargestellt sind, daß man mit ihnen weinen möchte, und es sind die körperhaftesten und ausdrucksvollsten Gestalten, die man sehen kann. Wenn schon Algardi wegen der Vorzüglichkeit seiner Manier der Guido (Reni) der Bildhauer genannt wurde, so würde vielleicht Prospero Clemente es

136 *Nikomachos, griech. Maler des 4. Jhs v. Chr.*

137 *Apelles, griech. Maler des 4. Jhs v. Chr. aus Kolophon, Freund Alexanders des Großen.*

138 *Protogenes, geb. in Caunus, lebte auf Rhodos, 4. Jh. v. Chr., griech. Maler.*

139 *Polyklet, griech. Bildhauer der 2. H. des 5. Jhs. v. Chr.*

140 *Phidias, griech. Pheidias, griech. Bildhauer des 5. Jhs v. Chr., schuf Bildwerke auf der Akropolis Athen.*

141 *In: Praef., Lib. III.*

142 *Alfonso da Ferrara, auch Alfonso Lombardi, Alfonso Cittadella, Lombardi da Ferrara und Lombardi da Lucca (Ferrara 1497 – Bologna 1537) ital. Bildhauer.*

143 *Begarelli, Antonio (Modena 1498 – 1565), ital. Bildhauer.*

144 *Vedriani: „Raccolta de' pittori, scultori e architetti modonesi più celebri“, in: „Leben von Antonio, Sohn des Giuliano Begarelli“, wo er diese Worte als von Vasari überlieferte zitiert.*

145 *Minganti, Alessandro (Bologna 1525 – ebd. 1571), ital. Bildhauer.*

146 *Clemente, Prospero (Ferrara 1516 – 1584), ital. Bildhauer.*

nicht weniger verdienen, ihr Correggio zu sein, wegen der Zartheit, mit der er den Marmor zu bearbeiten und zu erweichen wußte. Es kommt außerdem sehr oft vor, daß die besten Werke mittelmäßiger Meister die mittelmäßigen Werke besserer Meister übertreffen. Das erscheint am offensichtlichsten in einem Bild Cigolis<sup>147</sup> in der Annunziata-Kirche von Pistoja, das die Geburt unserer lieben Frau darstellt. In ihm zeigt er eine solche Kraft der Farbe und eine solche Brau-  
vour des Pinsels mit einer so kunstreichen Lichtführung, daß er in diesem Werk jeglichen berühmten Lombarden übertrifft. In der Kathedrale von Venedig sieht man ein Tafelbild Belluzzis<sup>148</sup> mit einer so großen Helldunkel-Wirkung und im Refektorium von S. Giovanni di Verdara in Padua eins von Varotari<sup>149</sup> mit einer so harmonischen Farbmischung und einem solchen Zusammenklang der Farben, daß jenen Werken nichts anderes fehlt als eine größere Berühmtheit des Namens ihrer Schöpfer, um für die bedeutendsten von Italien gehalten zu werden. Was noch? Von einem gewissen Alberto Schiatti, ein Name, den selbst die Kenner nicht kennen, wurde in Ferrara der Palazzo de' Crispi errichtet. In dessen Hof, der aus zwei dorischen und jonischen Ordnungen mit Bögen zwischen Pilastern gebildet ist, gibt es eine Einzelheit, die viel Beachtung verdient, nämlich, daß die Kämpfer der Bögen im jonischen Stil an der Stelle der gewöhnlichen Glieder von Leisten und Kehlen auch die jonische Volute haben; dies sieht sehr schön aus und stimmt wunderbar mit dem System dieser Ordnung zusammen: ein einzigartiges Beispiel, dem vielleicht nichts anderes fehlt, um von allen übernommen zu werden, als die Sanktion der Antike.

So würden jene jungen Leute, die die verschiedenen Kolonien der französischen Akademie in Rom bevölkern würden, auf der Suche nach dem Besten ganz Italien durchschweifen. Nichts Wertvolles bliebe übrig, das von ihnen nicht ins Licht gerückt würde und in ihnen nicht die Schöpferkraft erwecken und den Geist befruchten würde. Außer dem nicht geringen Gewinn für sie könnte es für den großmütigen König auch ein Vergnügen sein, daß er sie unterhält, und es könnte Frankreich von großem Nutzen sein. Der König könnte in seinem Museum die Zeichnungen der schönsten Dinge jeglicher Art sammeln, die über ganz Italien verstreut sind, und einige Kopien der schönsten italienischen Gemälde könnte er hie und da an die Kirchen seines Reiches verteilen lassen, damit der gute Geschmack nicht allein auf die Hauptstadt beschränkt wäre, sondern auch in den entferntesten Provinzen von den Alpen bis zu den Pyrenäen, vom einen Meer zum anderen, einkehren und gedeihen würde.

Dem sollten die besten Franzosen zustimmen, und dazu müßten sie wünschen, daß die Akademie von Frankreich eher neue Triebe in Florenz, Bologna und Venedig ansetzt, als daß man sie in Rom einschließe. Statt das Studium ihrer

147 *Cardi, Lodovico, auch Cigoli, Lodovico (1559 – 1613), ital. Maler und Architekt.*

148 *Belluzzi, Antonio (Pieve di Soligo (Treviso) 1654 – ebd. 1726), Maler, arbeitete in Venedig, Österreich, Dtl. und England.*

149 *Varotari, Alessandro, genannt Padovanino, (Padua 1588 – Venedig 1648) knüpft an Tizian an.*

jungen Leute auf den Umkreis von Paris beschränken zu wollen, müßten sie vielmehr wünschen, daß dieses umfänglicher wird und sich da ausbreitet, wo es Nahrung finden und wachsen kann.

Mit ihren eleganten und geistreichen Schriften haben sie es einzurichten, daß der Kunsthandel, der reichste und edelste Handel, den es gibt, sich mehr als je ausdehnt, dort eindringt, wo er noch nicht eingedrungen ist, und daß man den größtmöglichen Nutzen aus jenen Akademien zieht, die zur Förderung der Künste durch die Freigebigkeit der großen Herrschaften gegründet wurden. Es gibt gewiß noch nicht viele Akademien, die einen sehr großen Geist erzeugen könnten, der wirklich ein Licht für sein Jahrhundert wäre, aber sie können doch die Talente, die in ihre Obhut gegeben sind, unterhalten und unterrichten, die besten Methoden des Studiums aufrechterhalten und weiterentwickeln, wenn sie gut eingerichtet und geleitet sind. Die Arbeit der Bergarbeiter, sagt ein königlicher Autor, hängt von den Vorkehrungen des Fürsten ab und liegt in seiner Hand. Aber das Auffinden jener Erzadern, mit denen man wirklich den Staat bereichert, hängt von der Willkür des Glücks ab<sup>150</sup>. Doch nichtsdestoweniger scheint es, daß man um so mehr irgendeine reiche und überreiche Ader in der Mine zu finden hoffen kann, je mehr Fleiß und Studium an die Arbeit in ihr gewendet wird.

### **Versuch über die Architektur**

*Illa vetus dominis etiam casa parva duobus  
Vertitur in templum; furcas subiere columnae.  
Ovid., Metam., Lib. VIII.*

An den Herrn Senator Graf Cesare Malvasia

Der philosophische Geist, der in unserem Zeitalter so große Fortschritte in der Durchdringung aller Wissensgebiete gemacht hat, ist in gewisser Weise Zensor der schönen Künste und besonders der Architektur geworden. Und da es zu seiner Natur gehört, im Innern die ersten Gründe zu suchen und die Prinzipien der Dinge zu erforschen, ist er daran gegangen, subtil die Fundamente der Baukunst zu prüfen, und hat endlich Fragen aufgeworfen, die zu nichts weniger führen als sie zu untergraben und zu zeigen, daß sie auf falschen statischen Prinzipien beruht. Autor einer solchen Neuheit ist ein Philosoph<sup>151</sup>, von dem die Lehre Vitruvs um so mehr zu fürchten hat, als seine Phantasie an Bildern reich ist, der eine gewisse robuste und zugleich der Menge angepaßte Art zu rasonieren hat und der die sokratischen Waffen mit großem Geschick zu führen

150 (Friedrich der Große:) *Mémoires pour servir à l'Histoire de Brandebourg, t. II, Des Moeurs, des coutumes, de l'industrie, des progrès de l'esprit humain dans les arts, et dans les sciences.*

151 *Der Pater Carlo Lodoli vom Orden der Franziskaner, der kürzlich gestorben ist.*

weiß. Sehr oft geschah es mir, ihn zu meinem nicht geringen Vergnügen und Gewinn über solche Dinge disputieren zu hören. Und manchmal noch gelang es mir, seine Zweifel aufzulösen, um eine Kunst aufrechtzuerhalten, der bei den Denkern die Zustimmung und die Autorität so vieler Jahrhunderte nicht weiter helfen wird, wenn sie nicht durch die Vernunft flankiert und verteidigt wird. Nun habe ich, um mir selbst Rechenschaft in einer solch wichtigen Frage abzulegen, kurz die Summe der Argumente ausgebreitet, die von ihm gewöhnlich vorgebracht und quasi gegen die Architektur geschleudert wurden und zugleich die Lösungen, die ich für die angemessensten hielt. Über den Wert sowohl der einen als auch der anderen mögen Sie, Herr Graf, urteilen, der Sie die Architektur nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis beherrschen. Und auf jeden Fall mögen Sie sie verteidigen und sie mit gesünderen und siegreicheren Gründen aufrechterhalten. Diese sehr edle Kunst, die von ihren Lehrern indessen bis heute schlecht behandelt wird, ist das oberste Vergnügen der größten Persönlichkeiten, und es scheint, daß sie von diesen Schutz und Verteidigung erwartet. In Deutschland ist ein sehr großer Fürst dabei, jene Stadt, die die Schule des Mars ist, mit jenen Gebäuden zu schmücken, die der schönste Schmuck Roms und Vicenzas sind, und er verschmäht es nicht, selbst das Lineal und den Kompaß mit der Hand zu ergreifen, die so herzhaft die Feder und das Schwert anpackt. Wenn es nach einem so illustren Beispiel noch erlaubt ist von anderen zu sprechen, im Grafen von Burlington hat in unseren Tagen England einen neuen Inigo Jones auferstehen sehen, und der Graf von Tessin<sup>152</sup> in Schweden fiel nicht vom Geschmack seines Vaters ab, der nach allgemeinem Urteil das prächtigste Bauwerk errichtete, dessen sich der Norden rühmen darf. In Verona erneuerten die Grafen Pompei und Pozzo die Erinnerung an die Cornari und die Trissini, die es verdienen werden, von einem Palladio zusammen mit Bramante und Sansovino genannt zu werden.

Und hier in Bologna steht die Architektur gewissermaßen in ihrem Schatten, Herr Graf. Die Stadt wird sich in kurzer Zeit durch einen Palast bereichert sehen, der unter Ihrer Leitung erbaut wird. In seinem Innern wird keine jener ausgesuchten Annehmlichkeiten fehlen, die die nordeuropäische Verwöhntheit sich auszudenken wußte, und das Äußere wird ein vorbildliches Beispiel italienischen Maßes zeigen. Darin werden Sie den Augen der Leute von Verstand eine um so größere Probe ihres Könnens liefern, als Sie das Neue mit dem Alten verbinden mußten, und Sie begegneten, um dieses Werk regelgerecht zu vollenden, einer größeren Zahl an zu überwindenden Hindernissen, als Palladio bei der Basilica von Vicenza oder Vignola bei der Fassade der Banken begegneten. Ein solches Gebäude zeugt davon, daß der alte Geschmack noch nicht tot ist, und er wird bei dem völligen Verfall der Architektur in Italien das sein, was im letzten

152 *Nicodemus Tessin der Jüngere (Stockholm 1654 – ebd. 1728) schwed. Hofarchitekt, baute u.a. das Schloß von Drottningholm und das Stockholmer Schloß. Sein Vater Nicodemus Tessin der Ältere (Stralsund 1615–Stockholm 1681) war gleichfalls Hofarchitekt von Schweden.*

Jahrhundert die Gedichte von Chiabrera ware, der in der Zeit, als jede Art zu schreiben durch falsche Concetti und Scharfsinnsproben verdorben war, sich nicht fürchtete, die klaren Quellen der Griechen aufzusuchen und zu trinken.

Bologna, 24. Dezember 1756

### **Versuch über die Architektur**<sup>153</sup>

Es gibt viele verschiedene Mißbräuche, die sich zu allen Zeiten auf dem einen oder dem anderen Weg in jegliche Art von Künsten und Wissenschaften einschleichen. Und wenn auch deretwegen ihr Aussehen nicht weiter entstellt wurde, so genügen die gewöhnlichen Ansichten doch nicht, um sie wahrzunehmen, sondern es ist der Scharfsinn derjenigen nötig, die tiefer in die Substanz der Dinge eindringen. Man muß deswegen quasi im Geiste bis auf die ersten Ursachen zurückgehen und das sehen, was sich legitimerweise aus ihnen ableitet. Man darf nicht das für rühmend halten, was blendend ist, und das, was durch einen berühmten Namen und vor allem durch die Autorität gedeckt wird, die Gewohnheit und Zeit den Dingen verliehen haben. Denn diese beeinflusst einen großen Teil der Menschen von höherem Verstand. Daher kann es nicht verwundern, wenn man sogar von den Professoren so verdrehte Urteile hört und sieht, wie die fehlerhafteste Praxis ins Werk gesetzt wird. Als Palladio das besondere Wesen der Architektur, den Gebrauch, dem die verschiedenen Teile in den Gebäuden dienen müssen und das, was sie nachzuahmen und zu sein haben, bedachte, zählte er in einem besonderen Kapitel verschiedene Mißbräuche auf, die von den Barbaren in die Baukunst eingeführt worden waren und die dennoch von verschiedenen Baumeistern seiner Zeit begangen wurden. Und das tat er, wie er sagt, damit die Architekturstudenten sich in ihren Werken vor solchen Fehlern hüten und in den Werken anderer solche Fehler erkennen könnten. So viel ist wahr, daß wir am häufigsten jemanden brauchen, der uns das beweist, was scheinbar allen offen vor Augen liegt.<sup>154</sup>

Aber keiner bemerkt in der Architektur eine größere Zahl von Mißbräuchen als ein tüchtiger Mann unseres Zeitalters<sup>155</sup>. Diese Mißbräuche seien nicht von den Barbaren, sondern von jenen Nationen eingeführt worden, die reputiert dafür sind, daß sie in jeder Art von Disziplin für alle anderen Nationen die Gesetzgeber und Meister sind.

153 *Die Neuübertragung richtet sich nach der Fassung, die G. da Pozzo in F. A.: Saggi, Bari (Laterza) 1963 aus der Ausgabe von F. A.: Opere, Venezia (Palese) 1791 übernommen hat. Die deutsche Übersetzung durch E. R. Raspe wurde dabei nicht berücksichtigt. Anmerkungen Algarottis sind in Normalschrift, Anmerkungen des Übersetzers in Kursivschrift wiedergegeben.*

154 *Lib. I. cap. XX.*

155 *Gemeint ist der Franziskaner-Pater Carlo Lodoli (Venedig 1690 - ebd. 1761).*

Ihn hält weder die Autorität der Zeit, noch die Größe des Beispiels zurück, er will jede Sache der strengsten Prüfung durch die Vernunft unterwerfen. Und da er kein anderes Ziel als die Wahrheit hat, diese einschärft und unter verschiedenem Gesicht und Anschein beweist, wie schon Sokrates die Philosophie, so beabsichtigt er, die Architektur von den leeren Worten, wenn man sich so ausdrücken will, und den sophistischen Trugschlüssen zu reinigen. Die gute Art zu bauen, so läßt er sich vernehmen, besteht darin zu formen, zu schmücken und darzustellen. Solche von ihm selbst interpretierten Worte heißen in unserer Sprache, daß nichts in einem Bauwerk zu suchen hat, was nicht seine besondere Aufgabe hat und nicht integrierender Bestandteil des Gebäudes selbst ist, daß der Schmuck gänzlich aus der Notwendigkeit hervorzugehen hat, und daher wird alles das, was die Architekten in ihre Werke einführen werden, Affektiertheit und Falschheit sein, wenn es nicht irgendwie dem Zweck dient, zu dem das Bauwerk bestimmt ist. Legt man solche Prinzipien zugrunde, dann sind nicht wenige der gewöhnlichsten Praktiken zu tadeln, die sowohl von den Modernen wie von den Alten ausgeübt wurden: unter anderem z.B. die Fassade einer Kirche zu errichten, die im Innern nur eine einzige Ordnung hätte, welche in zwei Ordnungen aufgeteilt wäre, während das Gesims der unteren Ordnung eine Abteilung, die sich im Innern wirklich befindet, zeigt und bestätigt. Und damit bezichtigt sie sich selbst der Falschheit.

Mit sehr viel größerem Grund ist das Gesims im Inneren der Gebäude zu tadeln oder bei überdachten Örtlichkeiten, da es die ureigenste Aufgabe des Gesimses ist, das Regenwasser vom Gebäude abzuleiten und die Mauern und darunterstehenden Säulen davor zu schützen. Ebenso müssen die Giebel der Fenster und Türen aus ähnlichen Bauten verbannt werden, denn sie sind gänzlich unnötig. Auch diese sind dazu gemacht, die Bewohner und diejenigen, die ins Haus eintreten, vor Regen und Schnee zu beschützen, und sie unter einem Dach zu bauen, ist dasselbe, als ob man einen Sonnenschirm benutzt, wenn man im Schatten steht. Und es ist ja nicht zu glauben, daß ein Philosoph sich bewogen fühlen könnte, gut zu heißen, daß sich überhaupt eine Schönheit dort befinde, wo man nicht auch irgendeinem Nutzen begegnet. Und er würde gewiß über Cicero lachen, wenn dieser erklärt, daß in Anbetracht der Eleganz der Form das Gesims des Tempels des capitolinischen Jupiter gut geheißen werden müßte, obschon es über die Wolken erhoben sei, wo gewiß keine Gefahr ist, daß es regnet. Wer ist der Mann mit gesundem Menschenverstand, glaube ich ihn zu hören, der nicht über denjenigen lachen würde, der sich mitten auf dem Forum mit einer Rüstung bekleidet zeigen würde, selbst wenn sie von einem Cellini<sup>156</sup> wunderbar poliert und ziseliert worden wäre? Wer würde sich nicht über den lustig machen,

156 Cellini, *Benvenuto* (Florenz 1500 – ebd. 1571), ital. Goldschmied und Bildhauer. Arbeitete in Rom, Florenz, Fontainebleau.

der sich in Venedig englische Rennpferde halten würde oder Regattagondolieri auf dem Festland?

Kein Ding, behauptet er, darf man darstellen, das nicht wirklich eine Funktion besäße. Und mit dem richtigen Wort muß man alles das Mißbrauch nennen, was von einem solchen Prinzip abweicht, welches das wahre Fundament und der Eckstein ist, auf dem die Baukunst ruhen muß.

Den meisten mag eine solche Sentenz maßlos streng erscheinen. Sie werden vielleicht sagen, daß man sich zu großen Subtilitäten widmen und der Mensch sophistischer in der Baukunst sein wolle als die Natur selbst in ihren Operationen. Diese hat, obwohl sie nie etwas umsonst tut und alle Dinge maß- und zweckvoll schafft, doch auch dem Männchen bei den Tieren Brustwarzen verliehen, hat die Köpfe mancher Vögel mit Federbüschen geschmückt und ähnliche andere Dinge geschaffen, die keinerlei Nutzen haben, und es scheint, daß sie Wohlgefallen an etwas gefunden hat, was reiner Schmuck ist und daß auch sie sich zuweilen bei ihrer Schöpfung zu einer nicht mechanischen Schönheit herabgelassen hat. Aber so streng auch der Philosoph in seinen Prinzipien erscheinen mag, so muß man doch gestehen, daß er bis hierher sich nicht besonders weit von der gesunden Doktrin der besten Architekten entfernt. Vignola hat im Innern von S. Andrea von Pontemolle dem Gesims die Regenrinne und den Fries abgenommen und ließ dort nur die Architraven, auf denen das Gewölbe aufruht. Palladio hat bei den Fassaden seiner Kirchen niemals zwei Ordnungen übereinander gesetzt, sondern war es gewöhnt, so zu verfahren, daß man quasi an der Front des Gebäudes ablesen kann, wie es im Innern konstruiert ist. Und derselbe überaus korrekte Autor tadelt im Kapitel über die Mißbräuche diejenigen, die sich von der Strenge der Regel entfernen, um ihren Werken mehr Gefälliges und ein gewisses pittoreskes Air geben zu wollen, also diejenigen, die, wie Vasari<sup>157</sup> sagt, mehr hinter der Anmut als dem Maß her sind.<sup>158</sup> Auch andere, die in letzter Zeit genauer über die Architektur nachgedacht haben, haben vorgebracht, daß man die Bauwerke von einem großen Teil ihres Schmucks entblößen sollte, wenn er unnötig sei<sup>159</sup>. Und endlich ist es ein gewisse Verfeinerung oder, wenn man so will, Berichtigung der Lehre Vitruvs<sup>160</sup> selbst, der geschrieben hat, daß man sich auf keinen Fall in den Bildern das vorstellt, was mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt<sup>161</sup>.

157 Vasari, Giorgio (Arezzo 1511 – Florenz 1574), italien. Baumeister, Maler und Kunstschriftsteller.

158 Brief von Vasari in „Dispareri in materia di Architettura e Prospettiva“ von Martino Bassi aus Mailand.

159 S. Perrault, Übersetzung des Vitruv, Note 1 zum Cap. I des Lib. V., und Note 8 zum Cap. V des Lib. VI, und Frézier Dissertation sur les ordres d'Architecture, Strasbourg 1738, die sich am Ende des 3. Bandes seiner Stereotomia befindet, s. auch [Laugier] Essai sur l'Architecture, Paris 1753

160 Vitruv (Vitruvius Pollio), (um 84 v.Chr. - nach 27 v.Chr.), röm. Baumeister und Ingenieur. Sein Werk »De architectura libri decem« (Zehn Bücher über Architektur), das er in Anlehnung an griech. Lehrmeinungen verfaßte und wohl nach 27 v. Chr. abschloß, ist das einzige aus der Antike erhaltene architekturtheoret. Werk

161 «Ita, quod non potest in veritate fieri, id non putaverunt (antiqui) in imaginibus factum posse certam rationem habere»: Lib. IV, cap. II.

Aber dabei bleibt es nicht. Der Philosoph beharrt auf seinem fundamentalen Prinzip, daß die gute Architektur formen, schmücken und darstellen soll und daß in ihr die Funktion und die Darstellung übereinstimmen müssen, nun geht er mit seinen Argumenten darüber hinaus und zieht daraus eine allzu schreckliche Konsequenz. Diese besteht darin, daß er nicht dieses oder jenes Teil, sondern alle modernen wie alten Bauwerke zusammen verdammen muß und besonders diejenigen, die für ihre Schönheit am meisten gelobt und als Beispiele der Kunst gefeiert werden. Aus Stein sind diese gebaut und geben vor, daß sie aus Holz sind. Die Säulen figurieren als aufrecht gestellte Balken, die das Gebäude stützen, und das Gesims ist die Auskrugung seines Firstes. Und der Mißbrauch geht derart weiter, daß man die aus Stein errichteten Gebäude für um so schöner hält, je mehr sie in allen ihren Teilen und Gliederungen mit immer größerer Genauigkeit und Ähnlichkeit die Gebäude aus Holz imitieren. Wirklich ein Mißbrauch, sagt er, der offensichtlichste, den man sich jemals vorstellen konnte. Und da er seit so langer Zeit im Geist der Menschen eingewurzelt ist, muß man die größte Anstrengung der Vernunft walten lassen, um ihn auszurotten. Funktion und Darstellung sind in den Bauten weit davon entfernt, ein und dasselbe zu sein, sie stehen dort sogar in offenem Widerspruch zueinander. Aus welchem Grund stellt der Stein nicht den Stein dar, das Holz das Holz, jedes Material sich selbst und nichts anderes? Die Architektur müßte absolut anders sein, als man sie praktiziert und lehrt, sie müßte sich den charakteristischen Eigenschaften, der Biegsamkeit oder der Festigkeit der Baumaterialien anpassen, den Graden der Widerstandskraft, dem je eigenen Wesen, in einem Wort, oder der Natur des Materials, das benutzt wird. So daß, da formal die Natur des Holzes von der Natur des Steins verschieden ist, auch die Formen anders sein müssen, die du bei der Konstruktion des Gebäudes dem Holz und anders diejenigen, die du dem Stein gibst.

Es gibt nichts Absurderes, fügt er hinzu, als daraufhinzuwirken, daß ein Material nicht es selbst bedeutet, sondern ein anderes bedeuten soll. Das heißt, daß du eine Maske anlegst, du lügst sogar in einem fort. Daher die Risse in den Bauten, die Sprünge und die Ruinen. Diese sind quasi eine manifeste Strafe für das Unrecht, das man der Wahrheit beständig zufügt. Solche Unordnung würde nicht auftreten, wenn man die Formen, die Konstruktion und den Schmuck den Erfordernissen des eigentümlichen Wesens und des Charakters des Baumaterials entnehmen würde. Nur so kommt man zum Bauen mit einer wahren architektonischen Vernunft: wenn das Baumaterial in jedem seiner Teile seinem Charakter und seiner Natur konform behandelt wird, wird in den Gebäuden eine legitime Harmonie und eine vollkommene Solidität erreicht werden. Das ist das starke Argument, der Sturmbock des Philosophen, mit dem er heftig und quasi mit einem Stoß die moderne und die alte Architektur umzuwerfen versucht. Diese wird er ersetzen, wenn er seine eigene Architektur haben wird, die dem Material homogen, unschuldig, aufrichtig und auf die wahren Gründe der Dinge

gegründet ist, durch die sich die Bauwerke stark, ganz und in der Blüte einer sehr langen und gewissermaßen ewigen Jugend erhalten werden.

Oh, hier muß man sagen, daß er sich völlig von der Lehre Vitruvs und aller Architekten seither verabschiedet! Die Architektur, sagen alle einstimmig, ist ebenso wie alle anderen Künste eine Nachahmerin der Natur. Die Menschen, die vom Regen, vom Wind, von Hitze und Kälte belästigt wurden, mußten aus einem natürlichen Instinkt heraus ihren Geist darauf verwenden, wie sie sich davor schützen konnten. Und darauf lenkten sie ihre ersten Gedanken. Sie begannen also, indem sie sich der Bäume, die ihnen die Erde anbot, bedienten, sich Schutzdächer zu machen, mit denen sie sich gegen die Unbilden der Witterung verteidigten. Und als dann Kunst und Geist zunahmen, wurden diese Bäume allmählich je nach Bedürfnis zum Bau von mehr oder weniger großen und bequemen Behausungen, Hütten und Häusern verwendet. Die Architekten, die danach kamen, als die zivile Gesellschaft gebildeter und erwachsener geworden war, dachten daran, ihre Werke fester und dauerhafter zu machen. So aber, daß die Bauweise niemals die ersten Behausungen aus dem Blick verlor, die in all ihren Teilen für den Gebrauch und die Bequemlichkeit des Menschen ausreichten. Und obwohl sie ihre Gebäude aus Steinen errichteten, machten sie nichtsdestoweniger die Teile derart, daß sie das zeigten, was man sehen würde, wenn das Werk aus Holz wäre.<sup>162</sup> Dies ist der Beginn und der Fortschritt in der Art und Weise zu bauen, den die Griechen von den Ägyptern übernahmen und verfeinerter an uns weitergaben, und dem auch die Chinesen, die Araber, die Amerikaner, kurz alle Nationen der Welt folgten.

Nun will man prüfen, ob das gut getan ist oder nicht. Und ob die Architekten statt die Formen des Holzes in den Gebäuden beizubehalten, nicht besser künftig das alles beiseite lassen sollten und an deren Stelle die besonderen Formen setzen sollten, die der Natur der anderen Baumaterialien entsprächen, die man nach und nach gebrauchen würde.

Zwei Dinge ziehen hauptsächlich die Aufmerksamkeit bei jeder Art von Bauwerken auf sich: die innere Solidität und die Schönheit, die außen erscheint. Was die Solidität betrifft, so kann kein Zweifel darüber sein, daß man nicht allein die Qualität des Baumaterials, aus dem man das Gebäude errichten will, in Betracht zu ziehen hat. Verschieden sind die Kräfte, mit denen die verschiedenen Arten von Gestein oder Holz ausgestattet sind. Größer oder kleiner ist die Beanspruchung, der sie unterworfen sind, je größer oder kleiner die Last ist, die sie zu bewältigen haben. Sehr groß ist der Unterschied zwischen Fels und Granit, zwischen Naturstein und Ziegel, zwischen Pappel und Lärche. Beim Holz ist die Widerstandskraft fast proportional zu seinem Gewicht, wie Alberti versichert, und wie es die Experimente beweisen, die zum Brechen verschiedener Hölzer

162 *Vitruvius: Lib. IV, cap. II; Leon Batista Alberti: Dell'Architettura, Lib. I, cap. X; Andrea Palladio: Lib. I, cap. XX; Vincenzo Scamozzi: Lib. VI, cap. II u. III, parte II etc.*

subtil mit der Divulsionsmaschine<sup>163</sup> vorgenommen wurden. Und man erklärt gleichfalls, daß der schwerere Stein auch der widerstandsfähigere sei.<sup>164</sup>

Auf dieses alles muß man beim Bauen besonders achten, indem man je nach Umständen Proportionen und Maße variiert, indem man den verschiedenen Stein- und Holzstücken jene Dimensionen und jene besonderen Formen gibt, die ihrer Aufgabe am besten entsprechen. Dabei darf man Material nicht auf Kosten des Geldgebers verschwenden oder Gefahren heraufbeschwören, indem man übertrieben spart. Sowohl das eine wie das andere ist für den Architekten eine Schande. Und es scheint, daß die guten Baumeister das nicht nur bemerkt, sondern auch in die Praxis umgesetzt haben.

Wieviele Bauwerke, die in Italien, Griechenland und in Ägypten in den ältesten Zeiten errichtet wurden, stehen tatsächlich noch? Wenn man auch einräumt, daß die Schäden in den Gebäuden von heute nicht durch einen inneren Fehler, der in den Prinzipien der Kunst liegt, erzeugt sind, sondern nur durch die Unfähigkeit der Handwerker. Man braucht sich darüber nicht zu wundern, da es viele Arbeiter gibt und wenige Architekten, wenn das Wort jenes Weisen richtig ist.

Aber was die Schönheit betrifft, die außen und im Schmuck erscheint, aus welchem Grund sollte sie nicht je nach dem Material variieren, das man gebraucht, sondern aus einem Material allein entspringen? Und aus welchem Grund muß das Material Holz sein? Es ist wahr, die Menschen begannen damit, mit Holz zu bauen, das leichter zu besorgen war und ein solches Material war leichter zu bearbeiten als jedes andere. Aber schließlich, in welchem Teil der Welt befinden sich von der Hand der Natur gebaute Häuser, das die Architekten als Archetyp nehmen sollten, als zu imitierendes Beispiel, auf die Art und Weise, wie sich überall die Menschen und die Leidenschaften finden, - die einen sind der Hand der Natur entsprungen, die anderen wurden von der Natur selbst dem Menschen eingeflößt, - die von den Bildhauern, den Malern, den Poeten und den Musikern, ohne getäuscht zu werden, studiert werden können? Mit einem Wort, wo sind solche von der Natur selbst gebauten Häuser, die, aus welchem Material auch immer konstruiert, das Werk demonstrierten, als wenn es aus Holz wäre, und die den Architekten als unumstößliche Regel und Führer dienen können?

Es ist gewiß, daß die Architektur einer anderen Ordnung angehört als die Poesie, die Malerei und die Musik, denen die exemplarische Schönheit vor Augen steht; und die Architektur hat sie nicht. Jene brauchen gewissermaßen nur die Augen zu öffnen, die Dinge zu betrachten, die um sie herum sind, und ein System der Nachahmung dafür zu schaffen. Die Architektur muß sich im Gegenteil im Geist

163 « *J'ai trouvé que la force du bois est proportionnelle à sa pesanteur, de sorte qu'une pièce longue et gros-seur, mais plus pesante qu'une autre pièce, sera aussi plus forte à peu près en même raison* »: *Expériences sur la force du bois, Mémoire de M. de Buffon, année 1740, (S. 463)*. « *Et ponderosa quidem omnis materia spissior, duriorque levi est. Et quo quaeque levior, eo est fragilior* »: *Leo Baptista Alberti, De Architectura, Lib. II, (cap. VII)*.

164 « *Et gravis quisque lapis solidior, et expolibilior levi, et levis quisque friabilior gravi* »: *Ders., a.a.O., (cap. VIII)*.

erheben und ein System der Nachahmung aus den Ideen der universellsten und der Sicht des Menschen entferntesten Dinge ableiten. Es ist gewissermaßen so, daß man mit Recht sagen könnte, sie nehme unter den Künsten den Platz ein, den unter den Wissenschaften die Metaphysik einnimmt. Aber obwohl die Art und Weise, mit der sie vorgeht, von der Art und Weise verschieden ist, mit der die anderen vorgehen, so besteht ihre Vollkommenheit doch in dem, worin auch die Vollkommenheit aller anderen besteht. Und das heißt, daß in ihren Werken Abwechslung und Einheit ist; so daß die Seele dessen, der sie betrachtet, weder auf stets gleiche Dinge zurückgeführt wird, was Überdruß hervorruft, noch durch verschiedene Dinge zerstreut wird, was Verwirrung erzeugt, sondern das Vergnügen fühlt, das notwendigerweise entstehen muß, wenn sie in den Objekten, die sich ihr präsentieren, Neuheit und Ordnung bemerkt; eine Vollkommenheit, die die Philosophen in den Werken der Natur wahrnehmen, der Ur-mutter und souveränen Meisterin aller Arten von Künsten. Nun laßt uns sehen, auf welchem Weg die Architektur zur Vollkommenheit gelangen und ihr eigenes Ziel erreichen kann.

Ist es nicht natürlich zu denken, daß in der Zeit, als die Menschen daran dachten, die Architektur als Kunst zu behandeln, man unter all den Materialien, mit denen man bauen konnte, die Formen einem einzigen Material entnehmen mußte, wodurch man sichere und bestimmte Regeln für den Gebäudeschmuck aufstellen konnte und auch für die Herstellung eines gefälligen Aussehens der Dinge, die sie für ihren Gebrauch und ihre Bequemlichkeit gefunden hatten? Und ist es nicht natürlich zu denken, daß sie unter allen Baustoffen denjenigen bevorzugen sollten, der ihnen eine größere Zahl von Gesimgliedern, Modifikationen und Schmuckformen als jedes andere liefern konnte?

Allein auf einem solchen Wege konnten sie auch in der Architektur das erreichen, was, wie schon gesagt wurde, nötig für die Vollkommenheit aller Künste ist: Abwechslung und Einheit; Abwechslung durch die Vielfalt der Modifikationen, die der ausgewählte Baustoff erlaubt, und Einheit, die notwendig aus dem Charakter eines einzigen Baustoffs hervorgeht. Und als sie dann von den Abstraktionen dazu kamen, wie man die Ideen konkretisiert und ihnen einen Körper gibt, bemerkten sie und sahen in der Tat, daß jener besondere Baustoff gerade der ist, mit dem man die ersten Behausungen, die rohesten Hütten, erbaute, nämlich das Holz.

Stein und Marmor, sehr viel dauerhaftere und kostbarere Baustoffe, die man unter der Erde suchen muß und die die Natur nicht allen Ländern geschenkt hat, können dank ihrer besonderen Natur nicht die Abwechslungen von Ornamenten und Formen liefern, die die Architektur erfordert.

Wenn der Stein zur Darstellung ebensowohl wie zur Funktion gebracht wird, könnten die Gebäudeöffnungen nur sehr schmal sein. Und das wegen der eigentümlichen Natur des Steins, der, da er nicht aus Fasern besteht wie das Holz,

eine daraufgesetztes Gewicht nicht aushalten kann, wenn er als Architrav oder als Kragstein von erheblicherer Länge eingesetzt wird, er würde bald brechen und in Stücke zerfallen. Fenster und Türen müßten folglich ungefällig schmal aussehen und unbequem für den Gebrauch sein. Auf die Pfosten müßte man Steine von solcher Größe legen, daß sie zu suchen eine fürstliche Leistung sein müßte und ein großes Glück, sie zu finden.

Wahr ist, daß man dies Problem bewältigen könnte, wenn man über Türen und Fenster Bögen wölben würde. Es scheint, daß dies die Bauweise ist, die, nimmt man Stein, mehr als alle anderen dem Stein gemäß ist. Die Höhlen im Schoß der Berge sind solche Beispiele für eine Konstruktion, die die Natur selbst liefert. Aber andererseits würde man, wenn man das macht, in die langweiligste Gleichförmigkeit verfallen, ein Irrtum, der wo er auch immer auftritt, weniger als andere entschuldigt wird.

Ebenso würden die Mauern, wenn sie nach den Prinzipien des Philosophen<sup>165</sup> gebaut würden, nur glatt sein oder hervorspringend und nicht mehr in rustikalem Bossenwerk.

Von der Luftigkeit der Kolonnaden, von der Schönheit und Würde der Säulen<sup>166</sup> würde man nicht mehr sprechen, ebenso wenig von der Variation der Ordnungen, die in der Architektur dasselbe sind wie in der Rhetorik die verschiedenen Stile oder die verschiedenen Tonarten in der Musik.

Dagegen besitzt das Holz eine sehr reiches Sortiment jeder Art von Abwandlungen und Schmuckformen. Jeder, der es unternimmt, es mit aufmerksamen Augen zu betrachten, kann ohne große Schwierigkeiten sehen, wie dieses dank seiner eigentümlichen Natur alles, was daraus hergestellt ist, schön und bequem macht, wie in den einfachsten Behausungen aus Holz quasi im Keim die prächtigsten Paläste aus Marmor enthalten sind. Wenn daher der Stein in den Gebäuden harmonisch geschnitten, behauen und eingesetzt werden soll, muß er sich sozusagen die Ornamente und die Formen des Holzes ausleihen. Und darum kann eine genaue und richtige Analyse der Anfangsgründe der Architekturgrammatik, so würde ich sagen, vielleicht die Argumente der subtilsten Philosophie auflösen.

Von jenen Baumstücken, jenen Stützen, die zuerst in die Erde gerammt wurden, um ein Dach zu tragen, das vor Sonne oder Regen beschützt, kamen die einzelnen Säulen her, die wir heute die edelsten Portale und Loggien tragen sehen. Und wie die Bäume dicker an ihrem Fuß sind und zum Wipfel hin sich verzweigen, so sind es noch die Säulen<sup>167</sup>, die bei den antiken Gebäuden Griechen-

<sup>165</sup> *Lodoli.*

<sup>166</sup> « *Ipsae vero columnae...et magnificentiam impensae, et auctoritatem operi adaugere videntur* »: Vitruv.: *Lib. V, cap. I.*

<sup>167</sup> « *Non minus quod etiam nascentium oportet imitari naturam, ut in arboribus teretibus, abiete, cupresso, pinu, e quibus nulla non crassior est ab radicibus, deinde crescendo progreditur in altitudinem naturali contractura peraequata, nascens ad cacumen* »: Vitruv.: *Lib. V, cap. I.* « *Contractura columnarum ducta est a nascentibus eis arboribus, quae ad radices crassae, sensim se contrahentes fastigantur* »: *Philand.,*

lands und auch bei vielen in Rom abgeschnittenen Kegeln ähnlich sind<sup>168</sup>. Ursprünglich wurden jene Stützen direkt in die Erde gerammt, was uns noch durch die alte dorische Bauweise ohne Basen vor Augen geführt wird. Aber man bemerkte sehr schnell zwei Unzuträglichkeiten, die sich daraus ergaben: daß sie sich wegen des daraufliegenden Gewichts zu tief in die Erde bohrten und daß sie durch die Feuchtigkeit der Erde geschädigt wurden. Um also die beiden Unzuträglichkeiten zu vermeiden, setzte man darunter ein oder mehrere Holzstücke, die es verhinderten, daß sie sich in die Erde gruben und daß sie die Feuchtigkeit befiel. Und wenn diese auch im Laufe der Zeit durch die Nässe des Bodens angegriffen wurden und faulten, so ließen sie sich mit sehr viel geringerem Aufwand auswechseln als die Stütze oder der Baumstamm, der darauf stand. Und so stellen die Basen nicht Eisenringe dar, die um die Füße der Säulen gelegt wurden oder weiche Dinge, die unter den Säulen zusammengepreßt wurden, wie angesehene Autoren<sup>169</sup> behaupten, sondern stellen solche Holztafelstücke dar, die untereinander unter den Säulenfuß gelegt wurden und sich von ihm her immer mehr verbreitern und in der Plinthe enden, die auf der Erde liegt. Die Kapitelle stellen ebensolche Bretterstücke dar, die übereinander auf die Spitze der Säule gelegt wurden und von ihr sich graduell verbreitern und im Abakus enden, auf dem der Architrav liegt. Auf die gleiche Weise, in der die Basen einen Säulenfuß bilden, den man besser auf die Erde stellen kann, bilden die Kapitelle sozusagen einen Kopf, der ein darüberliegendes Gewicht besser halten und tragen kann. In der chinesischen Architektur findet man Säulen ohne Kapitelle, so wie man solche ohne Basen in der griechischen findet. Wenn man die Beispiele dieser beiden Nationen heranzieht, erkennt man nackte Säulen ohne jegliche Form von Basen und Kapitellen, so wie sie, nach Scamozzi, die Ägypter zuerst benutzten<sup>170</sup>. Was sehr klar beweist, daß die einfachen Stützen anfangs in die Erde gerammt wurden, um das Dach zu tragen, und daß, wie schon gesagt, später oben und unten jene Tafelstücke hinzugefügt wurden, welche in der Folgezeit, bearbeitet und durch die Kunst veredelt, sich in Säulenwülste, Hohlkehlen, Eierstäbe, Rundstäbe und die anderen Glieder verwandelten, aus denen die Kapitelle und die Basen der Säulen gebildet sind.

Über die Säulen geht das Epistyl oder der Architrav, der nichts anderes als ein anderes Stück Holz oder ein Balken ist, der horizontal über die Spitzen derjenigen gelegt wird, die aufrecht stehen. Und auf dem Architrav sitzt die Beda-

*ad eundem locum, (S. 170). Palladio: Lib. I, cap. XX. Scamozzi: Lib. VI, cap. XI, P. II.*

168 S. Le Roy: *Les Ruines les plus beaux monuments de la Grèce, seconde partie et Degodetz: Les édifices anti-ques de Rome, chap. I du Panthéon, S. 10; chap. XVI, du temple de Vesta, p. 82; chap. VIII, S. 112; chap. VIII, du Temple d'Antonin et de Faustine, S. 112; chap. XVI, du Portique de Septimius Sévère, S. 164; chap. XVII, de l'Arc de Titus, S. 177; chap. XXIII, du Théâtre de Marcellus, S. 292, etc.*

169 S. Leonbatista Alberti, *Lib. I, cap. X. Filandro in den Anmerkungen zum Cap. I des Lib. IV von Vitruv. Daniel Barbaro, in den Anmerkungen zum Cap. III des Lib. III des gleichen Autors. Andrea Palladio, Lib. I, Cap. XX, und Vincenzo Scamozzi, Lib. VI, cap. II, part. II.*

170 *Lib. VI, cap. II, part. II.*

chung des Gebäudes. Indem diese weit nach außen hervorkragt, schützt sie die Partien, die unter ihr sind, vor Wasser und Regen und bildet das (Kranz)Gesims, den so wesentlichen Teil des Gebälks, den wir Bekrönung oder Rinnleiste nennen wollen<sup>171</sup>. Durch die Mutuli des Gesimses werden die Balken angezeigt, die unmittelbar das Dach tragen. Aber am Tempel der Minerva, der in Athen ist, und noch an anderen sehr alten Bauwerken sind sie geneigt und hängend gebildet<sup>172</sup>. Zwischen (Kranz)Gesims und Architrav, so muß man hinzufügen, ist der Fries, in dem man die Enden der anderen Balken erkennt, die innen die Decken oder den Plafond tragen<sup>173</sup>. Diese werden besonders durch die dorischen Triglyphen und durch die so oft von Vignola und Serlio kopierten Simse dargestellt, wie man sie im Kolosseum sieht. Wenn im Gebälk zuweilen weder Simse, noch Mutuli noch Triglyphen auftreten, kommt das daher, daß die Balkenenden so erscheinen, als seien sie wie durch einen Mantel von Tafeln bedeckt, der über sie gelegt ist. Etwas Einzigartiges kann man am Plafond des dorischen Theseustempels in der Attika sehen, nämlich daß dort bei jeder Triglyphe dicke Marmorblöcke sind, die die erste Konstruktion, die aus Holz war<sup>174</sup>, anzeigen. Und etwas Ähnliches kann man in einigen Ruinen Oberägyptens sehen, wo über den Kapitellen jeder Säule sich die Köpfe großer Granitblöcke zeigten und über diese sind quer zwei andere dicke Marmorblöcke gelegt, und die obere ist in Kehlform bearbeitet, um die darunterstehenden Säulen abzudecken<sup>175</sup>.

Die reichsten Gebälke mit Architrav, Fries und (Kranz)Gesims und allen ihren Gliedern sind aber nichts anderes als die Disposition der verschiedenen Holzstücke, die nötig sind, um den Plafond und das Dach des Bauwerks zu bilden. Und andere nehmen an, daß, wenn die Enden der Balken, die die Decke bilden, ein wenig in den Architrav eingekerbt sind und sich in ihn schieben, man den Ursprung der Architravgesimse habe. Gegen diese Vorstellung erheben einige, meiner Ansicht nach, mit wenig Grund Einwände.

Aber diejenigen, die sich gegen die Wiederholung des Gesimses in Gebäuden, die aus zwei oder mehr Stockwerken bestehen, wenden, haben nicht Unrecht. In der Tat hat der Hauptteil des Gesimses, der nach außen vorspringt, oder die Rinnleiste, mit dem darunterliegenden Geschoß nichts zu tun. Dieses sollte allein vom Architrav bekrönt sein, wie im Innern des Ipetros-Tempel bei Pesto<sup>176</sup>,

171 s. u.a. *den Vitruv von Barbaro, Lib. III, cap. III, und Lib. IV, Cap. II.*

172 s. *Le Roy: Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, seconde partie.*

173 s. u.a. *Palladio, Lib. I., Cap. XX.*

174 *Le Roy: Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, première partie, S. 21, et seconde partie, S. 7, et planche V, fig. I.*

175 s. *Norden: Travels in Egypt and Nubia, vol. II. (Frederick Lewis Norden (1708-42) war ein dän. Seekapitän und Entdecker; dessen Zeichnungen 1755 von der Dän. Akademie in Kopenhagen und 1757 in London durch Peter Templeton ediert wurden.)*

176 s. *die Anm. 5, facc. 102 zum Cap. I des Lib. III von Vitruv, übersetzt vom Marchese Galiani.*

oder von einer einfachen Leiste, wie es sehr geschickt bei einigen modernen Palästen durch die berühmtesten Meister gemacht wurde<sup>177</sup>.

Von dem Dach oder First des Hauses, der nach beiden Seiten schräg abfällt, damit sich darauf das Regenwasser nicht ansammelt, leiten sich die Giebel der prächtigsten Gebäude und der Tempel ab<sup>178</sup>. Die Griechen, die unter einem heiteren Himmel geboren waren, neigten ihn wenig, schräger ist er in Italien, wo das Klima nicht so mild ist. Im Norden, wo der Schnee häufig auftritt, steigen sie steil an, und bei den antiken Gebäuden Ägyptens, wo es niemals regnet, findet man von ihnen keine Spur.

So war das Skelett der Hütte konstruiert und so entstanden einmal die Säulenabstände mit allen ihnen zugehörigen Teilen und auch mit ihrem Giebel. Die Stützen, die den Architrav trugen, wurden zuerst nicht weit voneinander aufgestellt. Und zwar damit der Architrav, der oben durch das Dach belastet ist, nicht durch übermäßige Länge geschwächt würde und bräche. In Anbetracht dessen, was man unter dem Dach tun mußte, wobei man zwischen den Säulen zu passieren hatte, konnten solche schmalen Zwischenräume ungünstig sein. Man dachte also daran, die Interkolumnien zu vergrößern, aber so, daß der Architrav keiner Gefahr ausgesetzt wäre. Das erreichte man, indem man in die aufrechten Stützen zwei schräg gegeneinander gestellte Holzstücke einfügte, die quasi Arm in Arm den Architrav selbst unterstützten und einen Teil der Last abfingen. So entstanden die Interkolumnien oder die Loggien mit Bögen.

Das schönste Beispiel einer solchen Architektur zeigt sich in der in Holz gedeckten Brücke in Bassano, die von Palladio in Auftrag gegeben wurde, und die in unseren Tagen vom Archimedes der Mechanik, Bartolomeo Ferracina, neu errichtet wurde. Man sieht dort jene Arme, die sich im Architrav vereinen und die Bögen der Brücke bilden. In der Loggia darüber sieht man fast alle jene Teile, die wir bisher beschrieben haben. Auf diese Weise werden die verschiedenen Teile, die sie bilden und ihr Stärke und Solidität verleihen, ebenso viele Orna-

177 *Auf diese Weise sind u.a. die Palazzi Caffarelli und Pandolfini gebaut, beide nach Entwürfen von Raffael und die Palazzi Porto und Tiene von Palladio, nach deren Vorbild und dem des gleichfalls von Palladio gebauten Palazzos Ranuzzi in Bologna Domenico Tibaldi in derselben Stadt den Palazzo Magnani erbaute. Quasi als Entgegnung darauf gibt es den Palazzo Malvezzi mit drei Architekturordnungen in der gewohnten Weise, doch weiß man nicht, ob der Entwurf von Vignola oder eher von Serlio stammt. Jeder kann gleichsam mit einem Blick erkennen, daß der Palazzo Magnani höchstens als ein Ganzes gefällt, in dem Harmonie und Einheit sind, aber nicht so der Palazzo Malvezzi, der aussieht wie drei verschiedene Häuser, die auf- oder hintereinander gestellt worden sind. Wenn die Architekten vorhaben, bei Gebäuden mit verschiedenen Stockwerken der Tradition zu folgen, jeder Ordnung ihr Gesims mit Rinne und allen anderen Gliedern zu geben, dann müßten sie wenigstens die unteren Gesimse etwas schmaler machen, damit man besser die Funktion der oberen erkennt und damit sie über die anderen des Gebäudes herausragt. Das gibt dem Bauwerk selbst Schmuck und Großartigkeit, wie man es am Haus Rucelai in Florenz sehen kann, nach dem Entwurf von Leon Batista Alberti, im Palazzo Medici, jetzt Riccardi, im Palazzo Strozzi, im Palazzo Farnese in Rom, in der Bibliothek von S. Marco von Sansovino und im Palazzo Grimani Calergi, jetzt Vendramin, dem majestätischsten von allen in Venedig.*

178 « *Postea quoniam per hybernas tempestates tecta non poterant imbres sustinere, fastigia facientes, luto inducto proclinatis tectis, stillicidia deducebant* »: Vitruv., Lib. II, cap. I.

mente, die in sich das tragen, was zu jeder wahren Schönheit gehört: sie wirken zusammen und sind ein Genuß.

Jene Hölzer, die, schräg gegeneinander gestellt, den Architrav hielten, waren nicht nur der Ursprung der Bögen. Ins Innere des Gebäudes zur Abstützung der Decken gestellt, waren sie auch Ursprung der Wölbungen. Und je nach der verschiedenen mehr oder minder geneigten Richtung, mit der sie die Decke abstützten, und der verschiedenen Kombinationen untereinander entstanden daraus die mehr oder weniger abgeflachten Gewölbe, die Tonnengewölbe, die Kreuzgewölbe, die Lünetten und ähnliches. Je nach der Neigung, mit der sie den Architrav abstützten, entstanden volle oder halbe Bögen, und daher stammen auch die Zusammensetzungen oder nennen wir sie die Spitzbögen.

Da die Menschen sich noch mehr gegen die Unbilden der Witterung schützen wollten, machten sie sich daran, mit Brettern jene Öffnungen zu schließen, die zwischen den in die Erde gestellten Stützen blieben, wobei man aber zur Bequemlichkeit und für die Bedürfnisse des Lebens Türe und Fenster einbaute. Aus diesem Grund entstand die Architektur, die von einigen die des Flachreliefs genannt wird, bei der die Säulen aus der Mauer nur halb oder zu Zweidritteln ihres Durchmessers herausragen und wie Querbalken den Bau zusammenhalten und verstärken. Aber ich weiß nicht, ob daher auch die Nischensäulen stammen, die in der florentinischen Schule so beliebt sind und von denen es vielleicht nur ein Beispiel in der Antike gibt<sup>179</sup>.

Und wenn man statt mit Brettern jene Öffnungen mit Balkenstücken schlosse, die man horizontal übereinander legte, so daß der Mitte der oben liegenden die Fugen der darunterliegenden Balkenenden entspräche, so kann jeder darin ein Bild und einen Typus der Rustikaquader erkennen, mit dem man die Mauern der Gebäude bauen und zugleich schmücken konnte.

Da die Menschen darüber hinaus den Fußboden ihrer Behausungen gegen die Nässe der Erde schützen wollten, setzten sie das Gebäude oben auf übereinanderliegende Stützbalken und schütteten sie mit Erde auf; dies ist der Ursprung der Sockel, der Postamente und der Grundmauern<sup>180</sup>. Und da die Erde in Anbetracht der Feuchtigkeit, die sie enthält, nach außen drang und mit der Zeit den Sockel auflösen konnte, flankierten sie ihn mit anderen schräg eingebohrten Balken in der Art von Rammspornen. Daher kam die Abböschung, die man an den Mauern herstellte, um die Festigkeit der Bauwerke zu verstärken, wie es fast immer die Ägypter zu tun pflegten.

Es kann auch kein Zweifel sein, daß diese Rammsporne, die man flußaufwärts vor die Brücken setzt, um den Strom zu brechen und die Konstruktion vor den Stößen der Dinge, die der Fluß mit sich führt, zu schützen, ihr Vorbild in den Pfählen haben, die zum gleichen Zweck bei den Holzbrücken eingerammt

179 s. im Buch der antiken Gräber, gesammelt von Pietro Santi Bartoli: *Monumentum Q. Veranni in via Appia*.

180 Scamozzi: *Lib. VI, cap. III, P. II*.

wurden, wie man es klar bei der von Cäsar befohlenen Brücke über den Rhein sehen kann, die unter anderen so berühmt ist.

Man kann auch noch andere besondere und kleinere Dinge aufzählen, wenn man diesen Spuren weiter folgt. Um sich vor den Unbilden der Witterung besser zu schützen, setzten die Menschen über die Türen und Fenster ihrer Behausungen zwei Bretterstücke in der Form des Pultdachs, damit das Wasser daran herabglitt<sup>181</sup>. Und diese wurden das Modell für die Bekrönungen, die man den Türen, Fenstern und Nischen gibt, meist zugespitzt oder auch rund und zuweilen aus Gründen der Abwechslung geteilt. Auf diese Weise beschützen die eine wie die andere Tür oder Fenster vor dem Regenwasser und sind von großem Nutzen. Von keinerlei Nutzen dagegen war es, einen spitzen Giebel in einen runden hineinzusetzen, wie es als erster Michelangelo tat. Außerdem sind diejenigen, die an der Spitze aufgebrochen sind, gegen den natürlichen Zweck, sagt Palladio<sup>182</sup>. Noch mehr sind es diejenigen, die zweigeteilt wie Rücken an Rücken gegeneinander gestellt sind und eine Höhle in der Mitte und ein Regenrohr bilden, eine Erfindung Bernardo Buontalenti's.

Wenn man vorhatte, die Hauptpforte des Hauses zur größeren Bequemlichkeit ganz besonders vor den Unbilden der Witterung zu schützen, dann mußte es so geschehen, daß die Bretter, die darübersetzt wurden, sehr weit nach außen hervorsprangen, und man mußte, um es zu halten, es rechts und links mit zwei in die Erde gerammten Pfosten stützen. Beispiele einer solchen Konstruktion findet man sehr häufig in Deutschland. Unter dieses Dach stellen sie Bänke und Sitze. Und wenn die Kälte jene Leute nicht im Haus hält, sitzen sie dort am Abend, um zu schwatzen oder sich die Zeit zu vertreiben. Und es ist nicht schwer, zu erkennen, daß sich aus diesen Dächern wie aus einem Stamm die Loggien und die Portiken der Tempel mit ihren besonderen Giebeln entwickelten.

Jene Vierecke in der Fassade der Paläste oder der Kirchen, die ein wenig in die Mauern eingelassen sind und zuweilen Basreliefs umrahmen oder die größeren, durch die Räume gewonnen wurden, die zwischen den Pilastern und zwischen den Fenstern übrigbleiben, bedeuten nach unserer Meinung eine Verschalung des Gebäudes durch Bretter, aber so daß sie gerade am Rand des Vierecks selbst abgeschnitten sind. Raffael, Vignola, Domenico Tibaldi und besonders Genga geizten bei ihren Bauten nicht mit einem solchen Ornament.

Der Ursprung und quasi das Fundament der Marmortreppen ist gewiß in den Baumstämmen zu sehen, die stufenweise übereinander in ein geneigtes Gelände gelegt wurden. Und die Geländer sind vielleicht nichts anderes als Sprossenleitern oder Rechen, die in den ersten Zeiten über eine Öffnung im Haus gelegt wurden, um die Haustiere oder die Kinder daran zu hindern, auf die Felder hinauszugehen?

181 *Im Torre dell'Arcivescovato von Bologna sieht man zwei Steinstücke auf die gleiche Weise roh über das Wappen des Kardinals Paleotto eingesetzt, um es vor Regen zu schützen.*

182 *Lib. I, cap. XX.*

Die verschiedene Form der Bäume, die die Menschen täglich zur Hand hatten, schlank wie die Tanne, gedrunken wie die Buche und die, sagen wir, von mittlerem Durchmesser konnten in ihnen eine gewisse Vorstellung von den verschiedenen Ordnungen der Architektur aufkommen lassen, als sie, nachdem sie sich von ihrer ursprünglichen Primitivität entfernt hatten, sich daran machten, ein wenig ihre Behausungen zu verfeinern und ihre Formen gemäß den unterschiedlichen Zwecken zu verändern. Es ist keineswegs schwer, sich vorzustellen, wie sie an die dicksten Baumstämme, die sie gebrauchten, indem sie oben und unten stärkere und massivere Bohlen anbrachten und darüber Bekrönungen, die aus einer kleinen Anzahl von Teilen zusammengesetzt waren, und indem sie mit den dünneren Baumstämmen das Gegenteil machten, es ist nicht schwer, sage ich, sich vorzustellen, daß so die zwei Arten der dorischen und der korinthischen Ordnung entworfen wurden, von denen ein berühmter ultramontaner<sup>183</sup> Autor sagte, sie seien von Gott dem Menschen unmittelbar offenbart worden, da deren Erfindung die Fähigkeit des menschlichen Geistes weit überschreite<sup>184</sup>. Das zu denken ist zumindest sehr natürlich, dagegen ist es doch übertrieben, zu sagen, daß die verschiedenen Architekturordnungen daraus entstanden seien, daß die Menschen in ihren Bauten die Stärke des Mannes, die Schlankheit der Frau oder sogar die jungfräuliche Zartheit nachgeahmt hätten, wie es die berühmtesten Autoren behaupten<sup>185</sup>, und daß sie nach Maßgabe der unterschiedlichen Symmetrien die Größe der Säulen und das übrige sie begleitende System variiert hätten. Aus einem ähnlichen Grund waren es die Unebenheiten und die Rauheit der Baumrinde und nicht die Falten der Kleider der Matronen<sup>186</sup>, welche ihnen die Kanellüren der Säulen<sup>187</sup> suggerieren und beibringen konnten. Und es ist sehr wahrscheinlich, daß der antike Meister, der einige Säulen im Tempel, der unter Trevi<sup>188</sup> liegt, mit Blättern und Stengeln schmückte, dadurch auf die Idee gebracht wurde, als er Schmarotzerpflanzen sah, die rund um die Stämme der Bäume rankten, an deren Fuß sie keimten. Ebenso entnahmen die Architekten den Bäumen und anderen Pflanzen das Laubwerk, die Rosen, die Zweige und die Ranken, mit denen sie die verschiedenen

183 *jenseits der Alpen, von Italien aus betrachtet ...*

184 « *Quamvis negari nequeat inesse receptis, atque ab antiquissimis temporibus ad nos perductis ordinibus architectonicis talem venustatem, et eiusmodi decus, quod distincte quidem vix exprimi possit, sed in quo animus tamen spectatoris intelligentis plane acquiescat, et placida quadam voluptate perfundatur; ita quidem ut Sturmius putaverit Doricum et Corinthium ordines ab ipso Deo immediate fuisse hominibus revelatos, cum eorum elegantia vires humanas plane superare videatur etc.* »: *Specimen emendationis Theoriae ordinum architectonicorum auctore Georgio Wolffg. Krafft, in Comment. Accad. Scient. Imp. Petropol., t. XI., ad annum MDCCXXXIX, (S. 288).*

185 *Vitruv.: Lib. IV, cap. I; Alberti: Lib. IX, cap. VI.*

186 *Vitruv.: Lib. IV, cap. I.*

187 *Ich bin sehr zufrieden, über den Ursprung der Kanellüren der Säulen fast einer Meinung mit M. Frézier zu sein, der die Dinge der Architektur mit dem hellsten Licht der Philosophie beleuchtet hat. S. das, was er dazu in seiner Dissertazione über die Architekturordnungen sagt.*

188 *s. Palladio: Lib. IV, cap. XXV.*

Teile der Bauten schmückten, die im Lauf der Zeit jene Pracht und Eleganz erreichten, die man noch immer an den Werken der Antike bewundert.

Kommen wir zum Ergebnis: es gibt hauptsächlich zwei Baumaterialien, mit denen man gewöhnlich baut, den Stein und das Holz. Das Holz, das die Natur schön und schmuckreich auf dem Land wachsen läßt, enthält in sich, wie wir gesehen haben, alle nur vorstellbaren Modifikationen der Architektur und noch diejenigen, die, wie die Bögen, die Wölbungen und die sogenannte rustikale Manner, mehr vom Charakter der Steine zu haben scheinen. Dagegen benutzt man Stein oder Marmor nur sehr wenig, da er in gewisser Weise noch etwas von der Rohheit und Formlosigkeit der Höhlen hat, aus denen man ihn holt. Das ist, wenn ich mich nicht irre, der Grund, weshalb das Holz in der Architektur sozusagen das Ursprungsmaterial ist, dasjenige, das allen anderen seine besonderen Formen aufprägt, weil alle Nationen beinahe durch gemeinsame Verabredung es so machten, daß sie in ihren Bauten aus Stein, Ziegeln oder welchem anderem Material auch immer keinen anderen Baustoff als das Holz nachahmten und darstellten. Wie gesagt, nur auf diesem Wege konnten die Architekten ihren Werken Abwechslung und Einheit verleihen. Sie beabsichtigten, mit Hilfe von dauerhafteren Baustoffen die verschiedenen Modifikationen und Feinheiten der weniger dauerhaften weiterzuentwickeln, so daß eine von der Hütte zum Palast fortschreitende Schwester-Kunst der Notwendigkeit endlich aus den Händen des Luxus ihre Vollkommenheit empfangen konnte<sup>189</sup>. Wenn die Architekten auf solche Art und Weise lügen, wie der Philosoph behauptet, ist es angebracht zu sagen, daß

*che del vero più bella è la menzogna*  
die Lüge schöner als die Wahrheit ist.

Übrigens möchte man gern wissen, ob kraft der von ihm genannten Problematik eine besonders wichtige und neue Frage geklärt werden wird, die direkt darauf abzielte, die prächtigsten, von den Kennern sehr geschätzten Bauwerke in ihrem Wert herabzusetzen, eine Frage, die es unternahm, die Fundamente der edelsten Kunst zu untergraben, welche, je nachdem, wie man sie nennt, Meisterin oder Königin der anderen Künste ist.

Die Handwerker werden ihm verpflichtet sein müssen, wenn er es unternimmt, die besonderen Mißbräuche aufzuzeigen, die sich dort eingeschlichen haben könnten und besonders diejenigen, die ihren Grund darin haben, daß die bearbeiteten Materialien gegen die mechanische Vernunft behandelt werden. Deswegen müßte man, wenn man nicht mehr Ruinen sehen will, zu Ketten, eisernen Klammern und Flickarbeit greifen, und die Gebäude müßten dann, wie jener Meister

189 « On peut y joindre cet art né de la nécessité et perfectionné par le luxe, l'Architecture, qui s'étant élevée par degréz des chaumières aux palais, n'est aux yeux du Philosophe, si on peut parler ainsi, que le masque embelli d'un de nos plus grands besoins »: *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, (S. XI f).

sagt, mit Stricken befestigt sein<sup>190</sup>. Dank der von ihm oft gehaltenen Vorträge, dank seiner Argumente und vor allem der Apologien, mit denen er sie zu schmücken und populär zu machen wußte, ist zu hoffen, daß die Architektur einmal von manchen Irrtümern gereinigt wird, die eine blinde Praxis dort eingeführt hat. Und so wird er zum Wohl der zivilen Gesellschaft beitragen, indem er die Menschen auf den Weg zur Wahrheit führt, ähnlich dem Sokrates des Altertums, der dazu beitrug, daß in seiner Zeit nicht wenige Gesetze und Mißbräuche in bestehenden Regierungen ausgetilgt wurden, auch wenn es ihm nicht gelungen war, eine neue Republik gründen zu können.

190 *Brief Vignolas in Dispareri in Materia di Architettura etc. von Martino Bassi Milanese, und Malvasia P. II., der Felsina Pittrice von B. Tibaldi etc.*

## Versuch über die Malerei

*Chalepà tà kalá.*

An die Englische Akademie zur Förderung der schönen Künste, der Manufaktur und des Handels

Die Römer hatten ihr Reich über fast ganz Europa und Teile Asiens und Afrikas ausgedehnt, sie hatten den Gipfel des militärischen Ruhms erreicht, in den Künsten und Wissenschaften verehrten sie noch die Griechen als Meister. Die Engländer haben zahlreiche Kolonien jenseits des Meers gegründet, dank der Eroberungen durch ihre Waffen haben sie ihren Handel und ihre Macht in allen Teilen des Globus erweitert. Auch in den Künsten gebührt ihnen die Palme, besonders in denjenigen, die am meisten zur Kraft und zum Glanz eines Staates beitragen. Solcher Art sind die Agrikultur und die Architektur. Die eine ist Ernährerin aller Künste, die andere ist die Leiterin und Königin aller schönen Künste. Der Malerei haben sie sich erst in der letzten Zeit zugewandt. Sie haben wieder die Waffen aufgenommen, um auf einem Feld zu kämpfen, auf dem sich bis heute die Italiener behaupten. Und diese Waffen wurden in einer Akademie verfeinert, die aus der Blüte Englands besteht und in einem freien Land gegründet wurde. Ihre Häupter gelangten dorthin weder durch Gunst noch durch geheime Machenschaften. Nachdem sie über die Werke der Künstler, die sie in den Wettbewerb schickten, ihr Urteil abgegeben haben, präsentieren sie diese dem Auge des Publikums, indem sie gewissermaßen durch ihre eigene Autorität an das Urteil einer unvoreingenommenen, gelehrten und nachdenklichen Nation appellieren. Dank einer solchen Akademie ist nicht daran zu zweifeln, daß sehr bald unter dem Himmel Londons eine sehr schöne Kunst blühen wird, die einst unter dem Himmel von Parma, Venedig und Rom so trefflich blühte.

Damit die Malerei in der gleichen Zeit ähnliche Sprossen treiben sollte wie einst, habe auch ich mit meinen Kräften dazu beigetragen, indem ich einen Versuch verfaßte, der jene Studien diskutiert, die man dazu machen muß. Diese wurden eben auch von den alten Meistern betrieben und sind nötig, um sich zu vervollkommen. Welchen Nutzen unsere Menschen beim gegenwärtigen Stand der Dinge aus ihm ziehen werden, weiß ich nicht. Ich weiß indessen, daß es mir keinesfalls mißfallen sollte, wenn ich – gilt es nicht, die Tüchtigkeit meiner Landsleute wiederzuerwecken – die der Fremden anfeuern könnte und wäre es auch, um denjenigen neue Waffen zu liefern, die uns die Palme streitig machen. Denn über dem nationalen Wettbewerb steht doch, in welchen Dingen auch immer, das Streben nach dem universellen Nutzen. Und wenn wir von nun an von den Engländern in der Meisterschaft der Maler übertroffen werden sollten, werden wir zumindest zeigen, daß wir in der Kenntnis der Malerei hinter keinem

Volk zurückstehen und daß selbst unsere Rivalen aus uns Nutzen ziehen sollten beim Erlernen einer Kunst, die zu allen Zeiten das Entzücken der mächtigsten Nationen war und das Studium der geistvollsten darstellte.

Bologna, den 17. März 1762

## Versuch über die Malerei<sup>191</sup>

### Einleitung

Zwei Hauptursachen scheinen zu verhindern, daß in den schönen Künsten und in den Wissenschaften eine größere Zahl von ausgezeichneten Männern aufwachsen. Die eine ist, daß die Väter ihre Söhne zu ganz anderen Studien zu zwingen pflegen, als wozu die Natur sie bestimmte, die andere, daß, wenn sich die Söhne auch jenem Studium widmen, das mit der Natur ihrer Neigung übereinstimmt, sie doch nicht den Unterricht erhalten, der sie schnell dem erhofften Ziel zuführt.

Um die erste zu beheben, dürfte es nicht, wie es täglich geschieht, im Belieben eines jeden Familienvaters oder eines jeden geistlosen, rohen Mannes liegen, seinen eigenen Söhnen den Beruf, der ihm gerade in den Sinn kommt, vorzuschreiben. Da man

*al fondamento che Natura pone*  
dem Grund, den die Natur legt

wie der Poet sagt, nicht genügend Aufmerksamkeit schenkt, führt dieser Brauch dazu, daß man den Weg verfehlt. Und so geht so mancher unbeachtet in der Menge unter, der besser geleitet, sich vielleicht besonders ausgezeichnet hätte und zum Ruhm und zur Zierde der Gesellschaft hätte gereichen können. Gewiß wird niemand in Abrede stellen wollen, daß, wer seiner eigenen Natur folgt, in seinen Studien in kurzer Zeit größte Fortschritte machen kann und daß, im Gegensatz dazu, einer, der immer gegen den Strom und gegen sich selbst angehen muß, ermüdet und sich nutzlos abarbeitet<sup>192</sup>.

191 *Die Übersetzung modernisierte und korrigierte, wo es notwendig erschien, die dt. Ausgabe von 1769: „Versuche über die Architectur, die Mahlerey und musicalische Opera, aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti“, übersetzt von R(udolf) E(rich) Raspe. Kassel (bey Johann Friedrich Hemmerde) 1769.*

192 « *Diligentissimeque hoc est eis, qui instituunt aliquos atque erudiunt, videndum quo sua quemque natura maxime ferre videatur* »: Cic.: *Lib. III, De Orat., (9)*.

Es scheint also, daß eines der wichtigsten Ziele der öffentlichen Bestrebungen die Berufswahl der meisten Kinder sein müßte. Und vielleicht würde es für eine Sache von so großer Bedeutung nicht schlecht sein, wenn der Fürst in den Schulen erfahrene Leute als Entdecker der verschiedenen Begabungen einsetzte. Indem man ihnen zuweilen mathematische, musikalische, militärische Instrumente und anderes vorzeigte und indem man Versuche anderer Art machte, würden sie angeregt und dazu gezwungen werden, ihre eigenen Anlagen zu offenbaren<sup>193</sup>. Man würde es machen wie der schlaue Ulysses<sup>194</sup>, der den Kindern des Scyrus Schmuck und Waffen vorzeigte und auf diese Weise Achilles entdecken konnte, der in Weiberkleidung zwischen ihnen versteckt war.

Wäre das erste Hindernis beseitigt, müßte auch das zweite aus dem Weg geräumt werden, indem man den Unterricht so gestaltet, daß er, wie die Medizin mit den Krankheiten, nichts anderes tut, als beständig den Vorgaben der Natur zu Hilfe zu kommen. Danach müßte sich alles richten. Es ist wirklich höchst unvernünftig, viele Jahre lang diejenigen, die sich dem geistlichen Stand, dem Kriegshandwerk oder den freien Künsten widmen wollen, gleich zu behandeln und, wie es bei uns üblich ist, unterschiedslos Kindern das beizubringen, was die meisten von ihnen als Erwachsene vergessen müssen.

Neigte bei den Römern, sagt Tacitus<sup>195</sup>, eins der Kinder dem Soldatenstand, der Rechtskunde oder der Wissenschaft zu, so gab er sich der Sache völlig hin, eignete sie sich völlig an<sup>196</sup>. Und wenn es eine Kunst gibt, die außer einer natürlichen Begabung einen besonderen hartnäckigen Fleiß ohne jede Ablenkung erfordert, dann ist es wahrhaftig die Malerei, jene Kunst, in der die Hand frei hervorbringen muß, was die Phantasie nur immer an Schönerem und Seltsamem ersinnen kann, die Kunst, die sich vornimmt, dem Flachen Tiefe zu verleihen, das Dunkle zu erleuchten, das Nahe zu entfernen und der Leinwand Geist und Leben zu geben. Damit, durch die gelehrte Täuschung gezwungen, der Betrachter sagen möge:

*non vide me' di me chi vide il vero*  
(Wer hier die Wahrheit sieht,  
sieht nicht so gut wie ich.)

## Vom ersten Unterricht des Malers

193 *In Berlin, wo ein Weiser den königlichen Thron einnimmt, wird ein solcher Gedanke in die Tat umgesetzt.*

194 *Ulysses = latein. Name von Odysseus.*

195 *Tacitus, Publius (?) Cornelius (um 55 n. Chr., nach 116); röm. Geschichtsschreiber in der Nachf. Sallusts, Freund Plinius' d. J.; 88 Prätor, 97 Konsul, später Statthalter der Provinz Asia. »De origine et situ Germanorum« (98 n. Chr.) In den »Historien« beschrieb er die Zeit der Flavier. Seine »Annalen« behandeln die Zeit vom Tod des Augustus bis zu dem Neros (14–68).*

196 *« Et sive ad rem militarem, sive ad iuris scientiam, sive ad eloquentiae studium inclinasset, id solum ageret, id universum hauriret »: Dial. de Orator, sive de causis corruptae eloquentiae, (28).*

Hat man durch verschiedene Prüfungen jemanden entdeckt, der von Natur zur Malerei bestimmt ist, so wäre es falsch, ihn auf die gewöhnliche Art zu unterrichten und ihn mit einer Schar anderer Jungen in die Lateinschule zu schicken. Statt der lateinischen Grammatik müßte man ihm die Anfangsgründe seiner Muttersprache beibringen und statt der Briefe des Cicero ihn Borghini, Baldinucci und Vasari lesen lassen. Zweierlei Vorteile entstehen daraus: erstens, daß er sich in seiner eigenen Sprache gut auszudrücken lernt, etwas, was in den freien Künsten nötiger ist, als sich sagen läßt; zweitens, daß er dadurch gewisse seine Kunst betreffende Kenntnisse erwirbt. Und sollte er sehr oft lesen, in welchen Ehren Fürsten und große Herren die Malerei hielten, mit welchem hohem Lohn und mit welchen Preisen sie zu allen Zeiten bedacht wurde, wird sich seine Liebe zu ihr ständig vermehren.

Sobald er den Stift führen kann, ist es nicht so unwichtig, wie einige vielleicht denken, mit welchen Vorlagen er sein Studium beginnt. Die ersten Profile, Hände und Füße, die er zeichnet, sollten von den besten Meistern sein, damit Auge und Hand von Anfang an in den gewähltesten Formen und schönsten Proportionen<sup>197</sup> unterrichtet würden. Einem jungen Mann, der einen mittelmäßigen Meister zu kopieren angefangen hatte, und vorhatte, sich danach an Raffael zu machen, um, wie er sagte, sich aus dem Größten herauszuarbeiten, antwortete ein Meister scharfsinnig: „Sag besser, um dich hineinzuarbeiten.“ Ein Künstler, der von Kindheit an einen schönen Charakter im Geist gebildet hat, wird das häßlichste Gesicht veredeln, das er vor sich hat, während er, hat er sich einmal an eine schlechte Manier gewöhnt, selbst Pyrgoteles<sup>198</sup> oder Glykons<sup>199</sup> Werke verderben würde, sollte er sie einmal kopieren. Den Geruch, den eine Vase beim ersten Gebrauch angenommen hat, behält sie danach immer bei.

Weiter müßte man den jungen Mann von römischen und griechischen Münzen den einen oder anderen schönen Kopf abkopieren lassen, nicht so sehr aus den angeführten Gründen, sondern damit er sozusagen jene Personen, die er mit der Zeit einmal malen soll, kennenlernte und sich frühzeitig darin übte, Reliefs zu kopieren. Dadurch wird man den wahren Grund der Lichter und der Schatten erkennen und verstehen, was das Helldunkel ist, durch das sich die verschiedenen Formen der Objekte unterscheiden. Daher ist es für den Jüngling vorteilhafter, etwas Körperhaftes zu kopieren, selbst wenn es schlecht skulptiert ist, als eine Zeichnung zu kopieren, so exzellent sie auch gezeichnet sein mag. Und wer wird nicht glauben wollen, daß es von großem Nutzen wäre, in Ton oder Wachs mo-

197 « *Stultissimum credo ad imitandum non optima quaeque proponere* »: Plin.: *Lib. I, Ep. V.*

« *Et natura tenacissimi sumus eorum, quae rudibus annis percipimus: ut sapor, quo nova imbuias, durat, nec lanarum colores, quibus simplex ille candor mutatus est, elui possunt. Et haec ipsa magis pertinaciter haerent, quae deteriora sunt. Nam bona facile mutantur in peius: nunc quando in bonum verteris vitia?* »: Quintil.: *Institut. Orat., Lib. I, cap. I, (S. 13 f.)*.

« *Frangas citius quam corrigas quae in pravum induruerunt* »: Ders., *a.a.O., cap. III, (S. 35)*.

198 Pyrgoteles (zweite Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.) griechischer Steinschneider.

199 Glykon (1. Jh. v. Chr.), griechischer Bildhauer, evt. Schöpfer des Farnesischen Herkules.

dellieren zu lernen? Darin würde er dem Beispiel der antiken Maler und den trefflichsten modernen folgen, Holbein<sup>200</sup>, Poussin<sup>201</sup>, Zampieri<sup>202</sup>, den Carracci und anderen. Und wichtiger wäre, daß er damit das, was hervor- und das was zurücktritt, gewissermaßen die Wirklichkeit der Dinge erkennen lernt, die mittels eines bloßen Abbildes für wirklich gehalten sein sollen; darin besteht der Zweck seiner Kunst. Aber alle seine Arbeiten und alle seine Zeichnungen müssen mit Lust gemacht und mit höchstem Fleiß durchgeführt werden. Fleiß ist besonders bei den Anfangsgründen jedweder Kunst notwendig. Und der bekommt nie das Maß in die Augen, der es nicht zuvor lange in der Hand gehabt hat.

### Von der Anatomie

Darüber diskutieren zu wollen, ob das Studium der Anatomie für den Maler nötig ist, bedeutet das Gleiche, wie sich zu fragen, ob es zur Erlernung einer Wissenschaft nötig sei, sich ihre Grundprinzipien anzueignen. Und es wäre verlorene Liebesmüh, zur Bestätigung dieser Wahrheit die Autorität alter Meister oder der berühmtesten Schulen anzuführen. Wer nicht weiß, wie die Knochen beschaffen sind, die den menschlichen Körper aufrechterhalten, wie die Muskeln daran befestigt sind, die ihn bewegen, der kann nichts von dem verstehen, was durch die Haut durchscheint, die sie bedeckt. Es ist der edelste Gegenstand der Kunst. Wenn man das, was man sieht, nicht versteht, kann man es nicht richtig nachbilden. Die Fehler, die man dabei begehen wird, werden sich weder vermindern noch verringern, wieviel Mühe man sich auch geben und wieviel Eifer man auch aufbringen mag. Genau so geht es einem Kopisten, der eine fremde Sprache abschreibt, die er nicht versteht, oder einem Übersetzer, der sich in seiner Sprache an eine Materie wagt, der er nicht gewachsen ist.

Wenn nun aber der Maler ohne weitere Absicht genau die Natur oder das Modell, das er vor sich hat, wiedergeben will und ihm das allein genügt, so kann das ziemlich selten vorkommen. Bei den ruhigen und unbewegten Stellungen, bei denen kein Glied in Bewegung ist, kann das Modell dem Maler lange Zeit ein getreues Bild sein und ihm als Beispiel dienen.

Nicht so bei schnellen und gewaltsamen und solchen Aktionen und Stellungen, die nur einen Augenblick dauern und die er sehr viel öfter darzustellen hat. Das

200 1) Hans Holbein, d. Ä., (Augsburg um 1465 – Basel oder Isenheim 1524), Maler und Zeichner. Vater von Hans H. d. J. 2) Hans Holbein d. J., Maler und Zeichner; (Augsburg 1497, London 1543, Sohn von 1); gehört zu den bedeutendsten Vertretern der dt. Renaissance; lernte bei seinem Vater und ging 1515 nach Basel, von wo aus er Frankreich und 1526-28 England besuchte. 1532 ließ er sich endgültig in London nieder. 1536 Hofmaler Heinrichs VIII. Schuf Fresken, Holzschnitte und vor allem Porträts.

201 Poussin, Nicolas (Villers-en-Vexin 1594 – Rom 1665), frz. Maler; tätig in Rom. P. malte Themen der antiken Geschichte und Mythologie, religiöse Darstellungen und südl. Landschaften mit mytholog. und bibl. Figuren. In seinen Bildern fanden Maß und Klarheit der frz. Klassik ihre Vollendung.

202 Domenichino; eigtl. Domenico Zampieri, genannt il Domenichino, italien. Maler; (Bologna 1581 – Neapel 1641); malte Kirchenfresken, Altarbilder und Landschaften mit mytholog. Darstellungen.

Modell kann sich darin nur einen Augenblick oder nur sehr kurze Zeit halten, da es schnell ermüdet und an Kraft in einem Akt verliert, den die Lebensgeister nur einen Augenblick lang hervorbringen. Hat der Maler die Grundsätze der Anatomie nicht im Kopf, weiß er nicht, wie bei den verschiedenen Stellungen die Teile des Körpers auf verschiedene Weise zusammenwirken, dann wird er sich von der Wirklichkeit entfernen, so lange ihm auch das Modell posieren mag. Denn er zeigt davon etwas ganz anderes, als erforderlich ist, oder er zeigt es zu unvollkommen. Schlaff erscheint jener Teil, der lebhaft sein sollte oder das, was voller Geist und Leben sein sollte, erscheint kalt und sozusagen eingeschlafen. Die Wissenschaft der Anatomie ist, wie vielleicht manche denken könnten, nicht nur nötig, Körper starker Menschen gut darzustellen, deren Glieder ausgeprägter und härter sind.

Bei Männern von weniger starkem Körperbau, selbst bei den Leibern von Frauen und Kindern, wo die Glieder sanfter und runder sind, muß man die Anatomie begreifen, wenn sie auch nicht so klar dargestellt zu werden braucht. Es ist sehr leicht zu verstehen, daß den Äußerungen eines Redners nicht weniger Logik zugrunde liegen darf als den Schlußfolgerungen eines Philosophen.

Ein jeder sieht also ein, wie nötig es ist, daß ein Maler Anatomie lernt, und jeder kann sehen, wie gründlich er sie studieren muß. Die Neurologie, Angiologie, Splanchnologie und ähnliches gehören nicht dazu. Dinge, die dem Auge nicht zugänglich sind, kann er dem Chirurgen und Medicus überlassen, weil sich der eine bei seinen Operationen und der andere bei seinen Verordnungen danach zu richten hat. Es muß dem Maler genügen, die Struktur des Skeletts zu kennen oder, sagen wir, die Gestalt und die Verbindung der Knochen, die die Armatur des Körpers ausmachen, und die Ansätze, die Fortsetzung und die Form der Muskeln, die ihn bekleiden, und es muß genügen, wenn er weiß, wie die Natur auf ihnen hier mehr dort weniger Fett verteilt hat. Vor allem muß er wissen, wie diese Muskeln die Bewegungen und Haltungen des Körpers hervorbringen. Jeder Muskel pflegt aus zwei dünnen, sehnigen, gewöhnlich am Knochen ansetzenden Teilen, von denen der eine Kopf und der andere Schwanz heißt, sowie aus einem fleischigeren Mittelstück zu bestehen, das Bauch genannt wird. Er wirkt folgendermaßen: Der Bauch des Muskels schwillt bei der Bewegung mehr als gewöhnlich an und da der Kopf fest sitzen bleibt, nähert sich ihm der Schwanz und folglich muß sich auch der Teil, an dem dieser befestigt ist, dem nähern, an dem der Kopf festsetzt. Oft arbeiten mehrere Muskeln zugleich, um eine Bewegung hervorzubringen und zugleich schwellen auch mehrere Muskeln an, solche Muskeln werden daher verwandte oder Begleiter genannt, während ihre Antagonisten, die der entgegengesetzten Bewegung dienen, schlaff und weich bleiben. So arbeiten zum Beispiel der Bizeps und der innere Trizeps, wenn sich der Ellenbogen biegt, und treten mehr als gewöhnlich hervor, während der äußere Trizeps und der Anconeus, welche die Strecker des gleichen Ellenbogens

sind, fast glatt und entspannt bleiben. Etwas Ähnliches geschieht bei allen anderen Bewegungen des Körpers. Wirken die Strecker und die Beuger gleichzeitig, so wird das Glied, zu dem sie gehören, steif und unbewegt. Tonisch heißt eine solche Aktion der Muskeln.

Über all dieses hatte Michelangelo sich vorgenommen, eine vollständige Abhandlung zu veröffentlichen. Und es ist kein kleiner Verlust, daß er seine Absicht nicht ausgeführt hat. Ihm schien, wie Condivi in seiner Biographie erzählt, daß Albrecht Dürer darin zu schwach sei, weil er nur die Maße und Verschiedenheiten der Körper behandelt, und über die Bewegungen und Haltungen, die viel wichtiger sind, kein Wort sagt. Er beabsichtigte darüber eine von ihm durch lange Erfahrung erhärtete, ingenüose Theorie zu schreiben zum Nutzen derjenigen, die sich der Bildhauerei und der Malerei widmeten. Gewiß konnte niemand bessere Regeln der Anatomie liefern können, als derjenige<sup>203</sup>, der im Wett-eifer mit Vinci<sup>204</sup>, jenen berühmten Karton nackter Figuren schuf, den selbst Raffael studierte, und der später das Jüngste Gericht im Vatikan ausführte, das stets die gründlichste Schule der Wissenschaft von der Zeichnung sein wird.

In Ermangelung der Schriften des Michelangelo können jedoch einem lernbegierigen Schüler die anderen einschlägigen Werke von Moro<sup>205</sup>, Cesio<sup>206</sup>, Tortebat<sup>207</sup> und neuerdings Bouchardon<sup>208</sup> helfen, einem der bekanntesten französischen Bildhauer. Vor allem wird ihm die Anleitung eines tüchtigen anatomischen Kupferstechers von Nutzen sein, bei dem er in wenigen Monaten so viel von der Anatomie lernen kann, wie er eigentlich für seine Kunst braucht. Das Studium der Osteologie verlangt vom Maler keinen großen Zeitaufwand. Und von der Unzahl an Muskeln, die die Myologen<sup>209</sup> studieren, reichen achtzig oder neunzig für ihn aus; mit ihnen führt die Natur sinnfällig alle die Bewegungen aus, die er je nachzuahmen und auszudrücken haben wird. Diese aber muß er gründlich und mit Fleiß studieren, diese muß er im Geist gegenwärtig haben und genau ihre Gestalt, Lage, Aufgabe und Arbeit kennen.

Außer den Kupferstichen von Leichen können ihm bei diesem Studium die anatomischen Modelle aus Gips von Nutzen sein. Man sieht solche von verschiedenen Meistern, und auch einige, die unter dem Namen Buonarottis kursieren.

203 *Michelangelo.*

204 *Leonardo da Vinci, (Vinci bei Florenz 1452, Schloß Cloux, heute Clos-Lucé, bei Amboise, 1519); italien. Maler, Bildhauer, Architekt, Kunsttheoretiker, Naturforscher und Ingenieur; bei Verrocchio in Florenz ausgebildet. Nach langjähriger Tätigkeit (1482-99) am Mailänder Hof des Herzogs Ludovico il Moro (Ludwig von Mailand) kehrte L. über Mantua und Venedig nach Florenz (1500-06) zurück, ging dann jedoch auf Einladung des frz. Statthalters wieder nach Mailand, 1513 nach Rom und 1516 an den Hof Franz' I. nach Frankreich.*

205 *Mor, Anthonis (Utrecht zw. 1512 – Antwerpen 1576/7) holl. Maler.*

206 *Cesio, Carlo (Androdoco 1625 – Rieti 1686), ital. Maler und Kupferstecher.*

207 *Tortebat, François (Paris 1621 – ebd. 1690), frz. Maler und Kupferstecher.*

208 *Bouchardon, Edme (Chaumont 1698 - Paris 1762), frz. Bildhauer, schuf Bildwerke, in denen sich das Rokoko dem Klassizismus näherte.*

209 *Myologie = die Lehre von den Muskeln.*

Eine gibt es, an der die Teile bei weitem deutlicher und richtiger herausgearbeitet sind als bei den übrigen, und diese ist von Ercole Lelli<sup>210</sup>, der dieser Wissenschaft vielleicht mehr als jeder andere Meister auf den Grund gekommen ist. Zusammen mit dieser hat man vom gleichen tüchtigen Mann einige Teile des Körpers, die er zum Gebrauch des Malers in Farben und so dargestellt hat, wie sie sich nach Entfernung der Haut dem Auge darstellen. Daran erkennt man mit Hilfe der verschiedenen Farben und Formen wunderbar die sehnigen und fleischigen Teile, den Bauch und die Extremitäten der Muskeln und wegen der verschiedenen Richtung der Fasern begreift man größtenteils ihre Wirkung und ihr Spiel. Es ist eine Sache von größtem Nutzen, und man kann sie nie genug loben. Vielleicht würde sie noch nützlicher sein, wenn die verschiedenen Muskeln in verschiedenen Farben dargestellt wären, vor allem diejenigen, die ein junger Anfänger leicht mit anderen verwechseln könnte. Zum Beispiel der Mastoideus, der Deltoides, der Sartorius, der Fascia lata, die Gasterocnemii sind dem Auge deutlich genug, doch ist es nicht das Gleiche mit den Muskeln des Ellenbogens, des Rückens den Rectis abdominalibus und verschiedenen anderen. Diese zeigen sich nicht so klar wegen der vielen Teile, in die sie sich aufteilen oder weil sie einander bedecken und durchschneiden. Was auch die Ursache für die Verwirrung des Anfängers sein mag, man wird alle Zweideutigkeit und jeden Zweifel beseitigt sehen, wenn die verschiedenen Muskeln in verschiedenen Farben wiedergegeben werden und die Anatomie auf die Weise illuminiert wird, wie es die geographischen Karten zu sein pflegen, wo man die Grenzen der verschiedenen Provinzen, die einen Staat ausmachen und die verschiedenen Hoheitsgebiete jedes Fürsten besser unterscheiden kann.

Um die Zahl, Lage und das Spiel der Muskeln gut zu behalten und ihre Wirkung zu verstehen, muß man von Zeit zu Zeit die Leiche oder die Gipsanatomie mit der Natur, wie sie sich von Fett und Haut bedeckt darstellt, und besonders mit den Statuen der Griechen vergleichen. Ihnen war es gegeben, besser als wir es können, die Teile des Körpers zu charakterisieren und auszudrücken. Und das auf Grund des besonderen, sie von allen übrigen Nationen unterscheidenden Studiums der nackten Gestalt<sup>211</sup> und der schönen Natur, die sie täglich vor Augen hatten. Es ist leicht zu bemerken, daß jene Muskeln, die jemand stärker gebraucht, auch ausgeprägter und auffälliger als andere sind. Derart sind die Beinmuskeln der Tänzer und Arme und Rücken der Gondolieri. Die griechische Jugend, ständig gekräftigt durch gymnastische Übungen, hatte gleichmäßig durchtrainierte Körper und lieferte zahllose Modelle, die in allen Teilen vollkommener waren, als die unsrigen sein können. Nach solchen studierten die an-

210 Lelli, Ercole (Bologna 1702 ebd. 1766), *Anatom, Gründer des Museo Anatomico in Bologna*.

211 « *Graeca res est nihil velare; at contra Romana ac militaris thoraca addere* »: C. Plin.: *Nat. Hist., Lib. XXXIV, cap. V*.

„*That art which challenges criticism, must always be superior to that which shuns it*“: Webb: *An Inquiry into the Beauties of Painting, Dial. IV, (S. 48)*.

tiken Bildhauer und da sie überdies die Anatomie kannten und einsahen, was für Muskeln in verschiedenen Stellungen stärker und schwächer herausgearbeitet werden mußten, wußten sie ihren Statuen die Beweglichkeit und das Leben zu geben, das man zusammen mit ihrem schönen Charakter noch immer bewundert. Unzweifelhaft sind auch die antiken Maler bei ihren Gestalten zur gleichen Vollkommenheit gelangt. Die Vortrefflichkeit der Bildhauerkunst steht dafür, daß auch die Malerei der Griechen vortrefflich war. Als zwei Töchter der Kunst des Zeichnens, nach den gleichen Modellen gebildet, durch gleiche Regeln erzogen, vom geübten Auge des gleichen Volkes beurteilt, mußten sie sich in gleicher Weise entwickeln. Warum sollten wir nicht glauben, daß Apelles und Zeuxis<sup>212</sup> so waren, wie wir Agasias<sup>213</sup> und Glykon sehen? Die Unvollkommenheit der antiken Malereien, die in unserer Zeit entdeckt wurden, steht solchem Glauben nicht entgegen. Man muß berücksichtigen, daß diese Bilder auf Mauerwerk gemalt wurden, wo sie tausend Zufällen und besonders Feuersbrünsten ausgesetzt waren<sup>214</sup>, vor denen man sie nicht beschützen konnte, daß sie meist in kleinen Ortschaften angefertigt wurden und in einer Zeit, da man nach dem Zeugnis der antiken Schriftsteller<sup>215</sup> die Kunst als verfallen und fast ausgelöscht betrachtete. Das ist der Grund, warum man in solchen Gemälden nicht die größte Meister-

212 Zeuxis, griech. Male aus Herakleia, um 425 v. Chr. in Athen, geschätzt wegen Vervollkommnung der illusionist. Schattenmalerei.

213 Agasias (4. Jh. v. Chr.) griech. Bildhauer aus Ephesus. Schuf den „Borghesischen Gladiator“ (Louvre).

214 « Sed nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere: eoque venerabilior apparet antiquitas. Non enim parietes excolebant dominis tantum, nec domos uno in loco mansuras, quae ex incendiis rapi non possent. Casula Protogenes contentus erat in hortulo suo. Nulla in Apellis tectoriis pictura erat (...) Omnibus enim ars urbihus excubabat, picturae res communis terrarum erat »: C. Plin.: Nat. Hist. Lib. XXXV, cap. II.

215 « Difficile enim dicere est, quaeenam causa sit, cur ea, quae maxime sensus nostros impellunt voluptate, et specie prima acerrime commovent, ab iis celerrime fastidio quodam et satietate abalienemur. Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? quae tamen, etiamsi primo adpectu nos ceperunt, diutius non delectant; cum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur. Quanto molliores sunt et deliciae in cantu flexiones et falsae voculae, quam certae et severae? quibus tamen non modo austeri, sed, si saepius fiunt, multitudo ipsa reclamatur »: Cic.: De Oratore, Lib. III, art. XXV.

S. auch Dion. Halicarn.: Iudicio de Isaeo, art. IV.

Vel quum Pausiaca torpes, insane, tabella, /...../Subtilis veterum iudex et callidus audis. (Horat.: Lib. II, Sat. VII, (95, 101)).

« Sed haec, quae a veteribus ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus improbantur. Nam pinguntur tectoriis monstra potius, quam ex rebus finitis imagines certae.... Sed quare vincat veritatem ratio falsa, non erit alienum exponere. Quod enim antiqui, insumentes laborem et industriam, probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consequuntur; et quam subtilitas artificis adiciebat operibus auctoritatem, nunc dominicus sumptus efficit, ne desideretur. Quis enim antiquorum non, uti medicamento, minio parce videtur usus esse? At nunc passim plerumque toti parietes Inducuntur. Accedit huc chrysocolla, ostrum, armenium; haec vero cum inducuntur, etsi non ab arte sunt posita, fulgentes tamen oculorum reddunt visus: et ideo quod pretiosa sunt, legibus excipiuntur, ut a domino, non a redemptore repraesententur »: Vitruv.: Lib. VII, cap. V.

« Et inter haec pinacothecas veteribus tabulis consuunt... Artes desidia perdidit »: C. Plin.: Nat. Hist., Lib. XXXV, cap. II.

« Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis »: Ders., a.a.O., cap. V.

« Nunc et purpuris in parietes migrantibus, et India conferente fluminum suorum limum et draconum et elephantorum saniem, nulla nobilis pictura est »: Ders., a.a.O., cap. VII.

schaft suchen sollte, wie mancher will. Es wäre dann kein Wunder, wenn sie wertlos wären und jeder künstlerischen Qualität entbehrten. Aber wenn man nach dem Urteil der Kenner in den meisten Teilen derselben bei einigen Fehlern so viele Qualitäten findet, daß man glauben würde, sie entstammten der Schule des Raffael, was muß man wohl von den älteren Gemälden denken, die auf transportierbaren Grundlagen von den besten Meistern und in Zeiten gemalt waren, als die Kunst noch in höchster Blüte stand? Von Gemälden, die für die mächtigsten Städte und die größten Könige gemalt worden waren und in einem Land von so feinem Geschmack, wie es Griechenland war, so sehr bewundert wurden? Von Kunstwerken, die ein Plinius rühmte, von dessen solidem Urteil in solchen Dingen wir mehr als einen Beweis haben?<sup>216</sup> Von Bildern endlich, die ein Julius Cäsar so teuer bezahlte, dessen feiner Geschmack durch das bewiesen wird, was wir darüber lesen<sup>217</sup>. Muß man den Verlust dieser antiken Werke, die auch von den Modernen bewundert und nachgeahmt werden könnten, nicht höchlichst beklagen?

Doch wir wollen uns nicht mit verlorenen Dingen beschäftigen und uns an die halten, die auf unsere Tage gekommen sind. Durch Betrachtung der antiken Statuen kann der junge Mensch, wie gesagt, viel für das Studium der Anatomie gewinnen. Und wenn er darin auch allmählich Fortschritte macht, so sind doch viele Übungen nötig, um sie sich besser anzueignen. Zum Beispiel: Man gebe die Zeichnung der Schenkel einer Figur wie des Laokoon und lasse die Beine daran setzen, wie der Status der Muskeln der Schenkel sie erfordern, die die Beuger und Strecker der Beine sind und genau die und keine andere Haltung derselben verursachen. Man gebe einen einfachen Umriss einer Anatomie oder einer Statue, lasse die Partien, die in ihm enthalten sind, hinzufügen und sie nach Maßgabe des Umrisses, der der Figur die entsprechende Haltung, Bewegung und Kraft gibt, mit Muskeln versehen. Diese und ähnliche Exerzitien wären Gold wert, um sich in kurzer Zeit die fundamentalsten Prinzipien der Malerei anzueignen. Um so mehr als der Jüngling danach seine Zeichnung mit der Statue oder dem Gipsabguß vergleichen könnte, um zu sehen, wo er Fehler gemacht hat und sie verbessern könnte. Etwas Ähnliches machen Sprachlehrer, wenn sie eine übersetzte Stelle von Livius oder Cäsar von ihren Schülern ins Lateinische über-

« *Erectus his sermonibus, consulere prudentiorem coepi aetates tabularum, et quaedam argumenta mihi obscura simulque caussam desidia praesentis excutere, cum pulcherrimae artes periissent, inter quas Pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset* »: T. Petronii: *Satyr.*, cap. LXXXVIII.

« *Nolito ergo mirari, si Pictura deficit, quum omnibus diis hominibusque formosior videatur massa auri, quam quidquid Apelles Phidiasve, Graeculi delirantes, fecerunt* »: Ders., a.a.O.

« *Floruit autem circa Philippum, et usque ad successores Alexandri pictura praecipue, sed diversis virtutibus* »: Quint.: *Inst. Orat.*, Lib. XII, cap. X, (S. 1086).

216 « *Sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et staturiae artis praepo-  
nendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi arti-  
fices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii* » etc. C. Plin.: *Nat. Hist.*, Lib. XXXVI, cap. V.

217 « *Gemmas, toreumata, signa, tabulas operis antiqui semper animosissime comparasse* »: Sveton.; C. Iul. Caesare, cap. XLVII.

tragen und diese Übersetzung dann mit dem Text des Autors selbst vergleichen lassen.

### Von der Perspektive

Mit dem Studium der Anatomie muß vom Anfang an das der Perspektive verbunden werden, keine von beiden ist weniger fundamental und notwendig. Der Umriß eines Gegenstands, den man aufs Papier oder die Leinwand zeichnet, stellen nichts als die Durchschneidung der sichtbaren Strahlen vor, die von dem Rand des Objekts ins Auge fallen, so wie sie durch ein Glas hervorgebracht werden würden, das sich an der Stelle des Papiers oder der Leinwand befände. Ist die Stellung des Objekts jenseits des Glases gegeben, so richtet sich die Zeichnung desselben auf dem Glase selbst nach der Entfernung, Höhe, Lage und dem genauen Platz des Auges, das sich diesseits des Glases befindet, d.h. nach den Regeln der Perspektive. Diese Wissenschaft ist bei weitem nicht, wie man gemeinhin annimmt, beschränkt auf Theater- und Deckenmalerei und das, was unter Quadratura verstanden wird. Der große Vinci sagt, die Perspektive sei Zügel und Steuerruder der Malerei. Sie lehrt das Zurückweichen der Teile, ihre Verminderung, die scheinbaren Größen, wie die Figuren auf die Fläche gestellt und wie sie verkleinert werden müssen, also die allgemeinen Grundlagen des Zeichnens.

So entschieden reden darüber die gründlichsten Meister. Sie sind weit davon entfernt, sie eine täuschende Kunst, eine untreue Gefährtin zu nennen, wie einige moderne Professoren sie nennen, der man folgen soll, solange sie dich auf glatte und bequeme Straßen führt, die man aber verlassen sollte, sobald sie dich den rechten Weg verlieren läßt<sup>218</sup>. Sie verraten hiemit deutlich, daß sie weder die Natur der Perspektive kennen, die, da sie auf geometrischen Prinzipien beruht, einen nie fehlgehen läßt, noch die Natur ihrer Kunst, die streng genommen ohne ihre Hilfe keinen Umriß zeichnen und kein Ziel treffen kann.

Auch verraten diejenigen eine geringe oder gar keine Kenntnis der Natur der Malerei, die von der Wissenschaft der Perspektive behaupten, sie sei den alten Meistern Griechenlands völlig unbekannt gewesen. Und das weil ihre Regeln bei den meisten antiken Bildern verletzt sind, gleichsam als ob man wegen der Fehler mittelmäßiger Meister die Vortrefflichkeit der besten bezweifeln oder leugnen müßte. Tatsächlich malten die Alten wie wir Perspektiven auf Wände, so wie wir es noch heutzutage zu tun pflegen<sup>219</sup>. Und im Theater des Claudius

218 *Regula certa licet nequeat Prospectiva dici, Aut complementum Graphidos; sed in Arte iuvamen, Et modus accelerans operandi: ut corpora falso/Sub visu in multis referens, mendosa labascit:/Nam geometricum nunquam sunt corpora iuxta/Mensuram depicta oculis, sed qualia visa. (Du Fresnoy: De arte graphica, (117-122). S. die Anmerkung von Mr. De Piles zu dieser Stelle und manches andere moderne Büchlein.*

219 « *Ex eo antiqui, qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et collocationes: deinde coronarum et silaceorum miniaceorumque cuneorum inter se varias distributiones. Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras columnarumque et fastigiorum eminentes proie-*

Pulcher war eine davon so meisterhaft ausgeführt, daß die Krähen, keine besonders dummen Tiere, da sie die dort gemalten Dächer für echt hielten, herbeiflogen, um sich auf ihnen niederzulassen<sup>220</sup>; in der gleichen Weise wurde ein Hund durch eine von Dento perspektivisch gemalte Treppe getäuscht; er rannte, als er im vollem Lauf hinaufspringen wollte, mit aller Kraft gegen die Mauer und erwies der Kunst jenes Werkes Ehre mit seinem Tod. Was noch? Vitruv nennt ausdrücklich die Zeit und den Erfinder dieser Kunst. Sie wurde zuerst im Theater von Athen zur der Zeit des Äschylus von Agatharchus<sup>221</sup> angewandt. Anaxagoras<sup>222</sup> und Demokrit<sup>223</sup> gaben ihr Prinzipien und die Form einer Wissenschaft<sup>224</sup>. Es ging dabei wie bei den meisten anderen Künsten, erst übte man sie aus, dann folgte die Theorie. Ein Maler, der die Natur genau beobachtete, mußte die Art und Weise, in der sich die Gegenstände dem Auge ständig darstellen, angemessen wiedergeben. Und diese wurden später von den Geometern als notwendig demonstriert und theoretisch begründet. Nicht anders verfahren Homer und Sophokles. Nach den feinsten Beobachtungen der Natur schuf der eine seine Ilias, der andere seinen Ödipus, danach konnte Aristoteles aus diesen Meisterwerken des menschlichen Geistes die Regeln und Gesetze der Dichtkunst ableiten. Von der Zeit des Perikles<sup>225</sup> an also war die Perspektive schon in die Form einer Wissenschaft gebracht worden. Sie blieb nicht allein auf die Theater beschränkt, sie wurde auch in die Schulen der Malerei übertragen, denn sie war für die Malkunst ebenso nötig wie für die Kunst der Theaterdekoration. Pamphilus<sup>226</sup>, der in Sicyon eine der blühendsten Schulen der Kunst der Zeichnung eröffnete, lehrte sie öffentlich und bekräftigte ausdrücklich, daß es ohne Geometrie keine Malkunst geben könnte<sup>227</sup>. So wurde noch vor Apelles, der Schüler des

*turas imitentur; patentibus autem locis, uti exedris, propter amplitudinem parietum, scenarum frontes Tragico more, aut Comico, seu Satyrico designarent»: Vitruv.: Lib. VII, cap. V.*

220 « *Habuit et scena ludis Claudii Pulcri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imagine advolarent* »: C. Plin.: Nat. Hist., Lib. XXXV, cap. IV.

221 Agatharchus, athenischer Maler des 5. Jhs.

222 Anaxagoras, griech. Denker aus Klazomenä in Ionien, (um 500 v. Chr. - Lampsakus 428 v. Chr.).

223 Demokrit, Demokrit (griech. Demokritos), griech. Philosoph, (Abdera um 460 – zw. 380 und 370 v. Chr.) Hauptvertreter der Atomistik.

224 « *Namque primum Agatharchus Athenis, Aeschylus docente tragoediam, scenam fecit, et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras, de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, ad lineas ratione naturali respondere: uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figuratae, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur* »: Vitruv.: Praef. Lib. VII. It. ergänz., Discours sur la Perspective de l'ancienne peinture, ou sculpture, par Mr. l'Abbé Salier, t. XI, Mémoires de l'Académie des Inscriptions.

225 Perikles (Athen um 500 - ebd. 429 v. Chr.), athen. Staatsmann. Sein Zeitalter war der Höhepunkt klassischer griech. Kultur (Sophokles, Phidias, Anaxagoras, Herodot, Hippodamos, Protagoras).

226 Pamphilus, griech. Maler des 4. Jhs v. Chr. aus Amphipolis, führend in der Schule von Sykyon. Lehrte neben Malerei auch Arithmetik u. Geometrie, schrieb über Malerei, Zeichenkunst u. Landbau und veranlaßte allg. Zeichenunterricht in den Schulen.

227 « *Ipse (Pamphilus) Macedo natione, sed primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue Arithmetice et Geometricae, sine quibus negabat artem perfici posse* »: C. Plin.: Nat. Hist., Lib. XXXV, cap. X.

Pamphilus war, vor Protogenes<sup>228</sup> und denen, die in der Malerei den größten Ruf hatten<sup>229</sup>, unter den Griechen die Perspektive praktiziert, so wie sie bei uns von den Bellini<sup>230</sup>, Pietro Perugino<sup>231</sup> und Mantegna praktiziert wurde, ehe Tizian, Raffael und Correggio, die größten Leuchten der Kunst, aufwuchsen.

Die Hand des Malers muß also bei allem, was sie bei der Zeichnung dessen, was sie auf die Leinwand bringen will, von der Wissenschaft der Perspektive geleitet werden. Hat er in seinem Geist das Bild entworfen, so muß er bestimmen, wie weit das Auge von der Leinwand oder dem Bild entfernt sein soll, dessen erste Figuren gewöhnlich dicht hinter der Leinwand angenommen werden. Außerdem muß er bestimmen, in welcher Höhe das Auge über dem untersten Rand der Leinwand, die man die Grundebene nennt, stehen soll. Parallel dazu ist die sogenannte Bildebene, die durchs Auge geht. Und der Punkt auf ihr, wo sich das Auge befindet, heißt der Augenzentrum, den man auf der Leinwand in der Mitte, rechts oder links festlegen kann, wie es dem Künstler beliebt. Dabei ist aber zu bemerken, daß, wenn der Augenzentrum und der Horizont zu niedrig angesetzt werden, die Flächen, auf welche die Figuren gestellt werden, sich zu sehr verkürzen; werden sie zu hoch angesetzt, steigen die Flächen steil an und das Bild wird Luft und Dunst nicht wiedergeben. Wenn der Fluchtpunkt zu weit ist, können die Figuren nicht degradiert werden, auch kann man sie nicht mit der nötigen Deutlichkeit sehen. Ist er aber zu nah, dann wird die Degradation zu sehr beschleunigt und ist nicht sanft genug.

Diese Punkte gut zu bestimmen, erfordert nicht wenig Nachdenken. Soll das Bild hoch hängen, dann muß der Augenzentrum niedrig angesetzt werden und umgekehrt, damit die Bildebene des Gemäldes so weit wie möglich mit der Bildebene des Betrachters zusammenfällt. Es ist kaum zu sagen, wie viel dies zur Täuschung beiträgt. Würde ein Bild sehr hoch gehängt, wie unter vielen anderen die Purifikation der Maria von Paolo Veronese, die Le Fevre als Kupferstich wiedergab, dann muß der Augenzentrum so niedrig angesetzt werden, daß er unter dem Bild und außerhalb seiner liegt; die Grundebene kann dann überhaupt nicht gesehen werden. Wenn man den Punkt innerhalb des Bildes ansetzt, würden sich die Bildebenen dem Auge als geneigt präsentieren und die Figuren würden zusammen mit den Gebäuden kopfüber nach vorn fallen. Indessen ist wahr, daß man es im Normalfall nicht so genau nehmen muß, und daß es besser ist, den Augenzentrum lieber etwas höher als niedriger anzusetzen. Wir sind daran gewöhnt, die Personen auf dem gleichen Niveau mit uns zu sehen, also werden die

228 *Protogenes, griech. Maler des 4. Jhs. Rivale von Apelles*

229 « *At in Aëtione, Nicomacho, Protogene, Apelle iam perfecta sunt omnia* »: Cic.: *De claris oratoribus*, (18).

230 *Bellini, Giovanni (Venedig um 1430 - Venedig 1516). Schüler seines Vaters Jacopo Bellini und dessen Schwager Mantegna. Bedeutendster Maler der venez. Frührenaissance.*

231 *Perugino, eigtl. Pietro Vannucci (Città della Pieve um 1448 – Fontignano 1523); italien. Maler, Lehrer Raffaels*

Figuren des Bildes um so mehr täuschen, wenn sie auf einer Ebene dargestellt werden, die diesem Niveau am nächsten kommt. Setzt man das Auge niedrig an und verkürzt dadurch die Fläche, dann treten die hintersten Figuren mit der Fußspitze den davor stehenden gegen die Fersen, und man kann ihre Entfernung voneinander nicht gut unterscheiden.

Ist der Augenpunkt nach dem Ort, an dem das Bild hängen soll, bestimmt, dann muß auch der Entfernungspunkt bestimmt werden. Und hier muß der Maler auf dreierlei achten: daß dieser Punkt sich an einer Stelle befindet, wo der Betrachter mit einem Blick den ganzen Umfang des Gemäldes sehen kann; daß er es deutlich sehen kann; daß die Degradation der Figuren und der anderen Gegenstände des Bildes ausreichend erkannt wird. Dies alles mit bestimmten und genauen Regeln entscheiden zu wollen, wäre bei der verschiedenen Größe der Leinwand eine langwierige Angelegenheit. Man muß das zum Teil dem Ermessen des Malers anheimstellen.

Sobald der Augen- und der Entfernungspunkt bestimmt sind, ist die Anlage des Bildes strengsten Regeln unterworfen. Die Figuren sind als ebenso viele Säulen anzusehen, die auf verschiedenen Punkten der Fläche errichtet werden sollen. Und die ganze Komposition muß erst mit größter Genauigkeit in die Perspektive gebracht werden, ehe die einzelnen Partien der Zeichnung gesucht werden dürfen.

Wer so verfährt, wird bei der Verkleinerung der Figuren nach Maßgabe ihrer verschiedenen Entfernungen gewiß nicht irren und wird den größten Meistern, besonders dem Raffael folgen.

Auf einigen seiner Skizzen sieht man eine Degradationsskala angegeben.<sup>232</sup> So treu war er den Regeln der Perspektive, deren genauer Befolgung man die große Wirkung einiger Bilder von Carpaccio und Mantegna zuschreiben will, obwohl sie nicht besonders kunstvoll sind. Dagegen verdirbt zuweilen ein einfacher Fehler ein ganzes Werk Guidos<sup>233</sup>, trotz der Anmut und des Adels seines großartigen Stils.

Weil nun der Beweis der Regeln dieser Wissenschaft sich auf die Lehre von den Proportionen und auf die Eigenschaft ähnlicher Dreiecke und der Intersektion von Flächen gründet, dann wäre es nicht unangebracht, wenn der junge Künstler einen Auszug des Euklid studierte, um die besagten Regeln theoretisch und nicht durch blinde Praxis zu begreifen, ein Studium, mit dem er, wenn es nur in bezug auf seine Kunst betrieben wird, in wenigen Monaten fertig sein könnte. So wie es unnütz für einen Maler ist, die Anatomie Monròs oder Albinos zu pauken, so

232 *Mr. De Piles: Idée du Peintre parfait, chap. XVIII.*

233 *Reni, Guido (Calvenzano 1575 – Bologna 1642); italien. Maler; seit 1600 in Rom tätig; schuf unter dem Einfluss von Caravaggio Fresken u.a. im Vatikan (1608), in der Kapelle des Quirinals (1610) und im Casino Rospigliosi (»Aurora«, 1613/14). Ab 1616 in Bologna, gelangte R. zu einem kühlen, eleganten Barockstil (»Ruhende Venus mit Amor«, um 1639[?], Dresden, Gemäldegalerie). Auch bed. als Radierer.*

unnütz wäre es, wenn er sich auf die höhere Geometrie Taylors<sup>234</sup> einlassen wollte, der die Perspektive mit einer kernigen Gründlichkeit behandelte, die dem Mathematiker unvergleichlich mehr Ehre macht, als sie dem Künstler Nutzen einbringen kann.

Aber wenn auch die gründliche Aneignung jener Wissenschaft etwas längere Zeit erfordern sollte, so ist sie doch nie zu lang, wenn sie notwendig ist. Man kann sogar offen behaupten, daß in jeder Kunst die Methode die kürzeste ist, die die Dinge so demonstriert, daß die Praxis durch die Theorie geleitet wird. Daher kommt es, daß einer um so schneller vorankommt, je sicherer er ist, daß er keinen Fehltritt tut, während diejenigen, die nicht von der Wissenschaft geleitet werden, sich furchtsam vorantasten, und, wie jemand sagte, den Weg mit dem Pinsel suchen, so wie Blinde den Stab gebrauchen, um Wege und Stege zu finden, die sie nicht kennen.

Da die Praxis, wie gesagt, in allem auf den Grundsätzen der Wissenschaft beruhen muß, wird jedermann leicht verstehen, daß das Studium der Optik, soweit sie dazu dient, die Beleuchtung und den Schatten der Gegenstände zu bestimmen, gleichzeitig mit dem der Perspektive betrieben werden muß. Und zwar damit die Schatten, die die Figuren auf die Fläche werfen, richtig fallen, damit die Schlagschatten nicht mehr oder weniger sind, als sie sein müssen, und damit die schönen Wirkungen des Helldunkels nicht der Wahrheit widerstreiten, welche sich früher oder später jedermanns Augen offenbart.

### Von der Symmetrie

Eben so wenig wird es nötig sein, viele Worte darüber zu verlieren, daß mit dem Studium der Anatomie das der Symmetrie verbunden sein muß. Es lohnt nicht, die verschiedenen Teile des menschlichen Körpers und ihre Funktion zu kennen, wenn man nicht auch die Ordnung und das Verhältnis kennt, die sie untereinander und mit dem Ganzen haben. Die griechischen Bildhauer unterschieden sich von allen anderen nicht nur wegen ihrer anatomischen Kenntnisse, sondern auch wegen der richtigen Proportion, die sie den Gliedern zu geben wußten. Polyklet machte sich einen großen Namen durch eine Statue, die die Regel genannt wurde, und von der die Künstler als einem richtigen Muster die Maße aller Teile des Körpers abnehmen konnte<sup>235</sup>. Eben diese Maße können, sieht man von den Büchern ab, die das fachlich abhandeln, noch heutzutage vom Apollo von Belvedere, vom Laokoon, von der Mediceischen Venus, vom Faun und besonders vom Antinous abgenommen werden, der das Modell des gelehrten Poussin war.

234 Taylor, Brook (Edmonton 1685 – London 1731), engl. Mathematiker, entwickelte Newtons Reihenlehre weiter.

235 « Fecit (Polycletus) et quem canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam: solusque hominum artem ipse fecisse, artis Opere iudicatur »: C. Plin.: Nat. Hist., Lib. XXXIV, cap. VIII.

Die Natur, die bei der Bildung der ganzen Gattung die höchste Vollkommenheit erreicht, erreicht sie nicht bei der Bildung einzelner Individuen. Vor den Augen der Natur scheinen Dinge, die einen Anfang und ein Ende haben, die kaum geboren, schon sterben müssen, ein Nichts zu sein. Sie überläßt die Individuen gleichsam den untergeordneten Ursachen, und wenn auch zuweilen ein ursprünglicher Strahl der Vollkommenheit an ihnen hervorleuchtet, so wird er doch durch den Schatten, der ihn begleitet, ziemlich verdunkelt. Die Kunst geht auf die Urformen der Natur zurück, sie sammelt die Blüten des Schönen, die sie hie und da zerstreut vorfindet, verbindet sie zu vollkommenen Mustern und stellt sie den Menschen zur Nachahmung vor<sup>236</sup>. So tat der Maler, der die nackten calabresischen Mädchen vor sich hatte, wie Casa sagte<sup>237</sup>, nichts anderes, als ihre einzelnen Schönheiten Stück für Stück zu betrachten, die sie sozusagen einer einzigen entliehen hatten, die er malte, nachdem ihr jede das ihre zurückgegeben hatte, und er stellte sich vor, daß eine so zusammengesetzte Schönheit die der Helena sein müßte. Dasselbe machten schon vorher die antiken Bildhauer, wenn sie ihre Götter oder Helden in Bronze oder Marmor darstellen mußten. Und dank der Härte des Materials sind noch einige ihrer Statuen erhalten, die alle mögliche Vollkommenheit in sich enthalten, welche man sonst nur in einer unendlichen Menge von Individuen zerstreut gefunden hätte, nicht nur als Muster einer korrekten Symmetrie, sondern auch als Muster der Erhabenheit in den Teilen, des Anstands und des Kontrastes in den Haltungen und des edelsten Charakters. Kurz, sie stellen sich als Prüfstein jeder Art und als Spiegel der Schönheit dar<sup>238</sup>. Man sieht in ihnen Regel und Beispiel verknüpft, man sieht, wo die großen Meister geglaubt haben, sich mit glücklicher Kühnheit von den Regeln entfernen und sie gemäß den verschiedenen Charakteren, die sie darzustellen hatten, modifizieren zu müssen. In der Niobe, die gleich der Juno majestätisch wirken muß, sind einige Partien verändert worden, die man bei der Venus, dem Muster weiblicher Schönheit, kleiner und feiner ausgebildet sieht. Die Beine und Schenkel des Apollo in Belvedere, die etwas länger als die richtige Proportion sind, tragen nicht wenig zur Schlankheit und Behendigkeit bei, die zur Bewegung dieses

236 „And since a true knowledge of Nature gives us pleasure, a lively imitation of it, either in Poetry or Painting must of necessity produce a much greater. For both these Arts, as I said before, are not only true imitations of Nature, but of the best nature, of that which is wrought up to a nobler pitch. They present us with images more perfect than the Life in any individual: and we have the pleasure to see all the scatter'd beauties of Nature united, by a happy Chymistry, without ist deformities or faults“: Dryden: in the Preface to his Translation of the Art of Painting by Mr. De Fresnoy, (S. XXXV f.).

237 Im Galateo: S.Vita di Zeusi von Carlo Dati, postilla XI.

238 20 S. Anthol: (IV, cap. 6, S. 318).

« Nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam, aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat »: Cic.: Orator, art. II.

« Ex aere vero praeter Amazonem supra dictam, (fecit Phidias) Minervam tam eximiae pulchritudinis, ut formae cognomen acceperit »: C. Plin.: Nat. Hist., Lib. XXXIV, cap. VIII.

Gottes so gut passen. Und die außergewöhnliche Dicke des Halses des Herkules Farnese gibt ihm etwas Stierartiges.

Gewöhnlich waren die Maler der Ansicht, daß die Alten Kinderleiber nicht so gut gestaltet hätten, wie es ihnen bei Frauen- und Männerkörpern und besonders bei den Götterfiguren gelungen sei, worin sie es so weit brachten, daß zusammen mit den Göttern diejenigen, die sie geschaffen hatten, verehrt wurden<sup>239</sup>. Und diese Meinung verfiht man im Ernst, obwohl die Kunstliebhaber einst allein wegen eines Amors von Praxiteles nach Thespia<sup>240</sup> reisten, obwohl er einen Amor für die Stadt Paros schuf, der eben so berühmt war wie die Venus von Knidos und eben so von einem Kunstkenner profaniert wurde<sup>241</sup>, obwohl man weiß, daß die kleinen Engel in Tizians Glorie des Hl. Petrus als Märtyrer, die schönsten, die je aus dem Paradies herabstiegen<sup>242</sup>, nach einem antiken Gipsabguß gemalt wurden. Es heißt, daß die Alten den Kindern die Weichheit und Zartheit nicht zu geben wußten, die ihnen später Fiamingo gab, indem er ihre Wangen, Hände und Beine etwas anschwellen ließ und ihren Kopf und Bauch im gleichen Verhältnis dicker machte. Dieser Darstellungsweise folgt heute fast jeder. Man bedenkt aber nicht, daß diese ersten Skizzen der Natur nur selten vom Künstler nachgebildet werden sollten, und daß die erste zarteste Kindheit in sich keine einzige gute Form besitzt und zu nichts Gutem führt. Die Alten nahmen zur Darstellung Kinder im Alter von vier oder fünf Jahren, wenn das übermäßige Milchfleisch des Körpers aufgezehrt ist und die Glieder auf den Umfang und jene Proportionen anwachsen, die schon andeuten, was sie einmal sein werden. Das merkt man besonders, wenn Kinder, die irgendetwas tun, in Basreliefs oder Gemälden dargestellt werden, wie die schönen antiken Amoretten in Venedig, die mit den Waffen von Mars spielen und das schwere Schwert des Gottes auheben oder jener verschlagene Liebesgott auf der Danae des Annibale Caracci, der seine Pfeile wegwirft und seinen Köcher mit Goldmünzen füllt. Was kann mehr gegen die natürliche Gewohnheit sein, als die erste Kindheit, das zarteste Alter, das auf keine Art imstande ist aufrecht zu stehen, noch sich selbsttätig zu bewegen, Dinge tun zu lassen, die Verstand und Kraft erfordern<sup>243</sup>?

239 S. Lucian.: in *Somnio*, (8).

240 «*Idem, opinor, artifex (Praxiteles) eiusdem modi Cupidinem fecit illum, qui est Thespiis, propter quem Thespiæ visuntur. Nam alia visendi causa nulla est*»: Cic.: *Verem de Signis*, (2).  
S. Strabo: *Lib. IX*, (410).

«*Eiusdem est et Cupido obiectus a Cicerone Verri; ille, propter quem Thespiæ visebantur, nunc in Octaviae scholis positus*»: C. Plin.: *Nat. Hist.*, *Lib. XXXVI*, *cap. V*.

241 «*Eiusdem et alter nudus in Paro colonia Propontidis, par Veneri gnidiae nobilitate et iniuria. Adamavit enim eum Alchidas rhodius, atque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit*»: Ders., a.a.O. *Von der knidischen Venus hatte er wenige Zeilen vorher gesagt: « Ferunt amore captum quemdam, cum delituisset noctu simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam*». Dazu macht Padre Harduino folgende Anemerkung: «*Vide Valerium Max., Lib. 8, cap. II, S. 400. Ex Posidippo historico refert hoc ipsum. Clemens Alex.: Protrept., S. 38.*

242 Ridolfi in der *Vita von Tizian*.

243 S. Bellori in der *Vita von Fiamingo und von Algardi*.

Der junge Künstler wird die griechischen Statuen, welchen Charakters oder Alters sie auch sein mögen, nie betrachten,

*che non ci scorga in lor nuova bellezza*

ohne stets neue Schönheiten in ihnen zu entdecken.

Er wird sie nie genug zeichnen können, wenn das sinnreiche Motto Marattis<sup>244</sup> in seinem Kupferstich, genannt *La Scuola*, wahr ist. Dies ist eine Wahrheit, die sogar Rubens anerkannte. Denn obgleich er in der schweren niederländischen Luft erzogen war und sich gewöhnlich an die Wirklichkeit hielt, so ahmte er dennoch in einigen seiner Werke die Antike nach, und schrieb sogar einen Traktat über die Vortrefflichkeit der alten Statuen und den Gebrauch, den ein Maler davon zu machen hätte. Und wenn von Tizian ein satirischer Kupferstich kursiert, den man vielleicht das Pasquill der jungen Affen nennen könnte, die die Laokoongruppe nachbilden, so beabsichtigte er nur die Dummheit derer zu tadeln, die nichts erreichen können, wenn sie kein Modell in Gips oder als Statue vor sich haben, ähnlich jenen Schriftstellern, über die sich Montaigne lustig macht, die ohne Hilfe einer Bibliothek unfähig sind, zwei Verse aufs Papier zu werfen.

Es ist nötig, daß ein Künstler seine Kunst so beherrscht, daß er das Modell meistens entbehren kann. Aber um zu einer solchen Meisterschaft zu gelangen, wie viel Schweiß muß ihn das von Kindheit an gekostet haben, wie viele Tage und Nächte muß er nicht vor den besten Beispielen verbracht haben? Die schönsten Gesichter des Altertums, des Merkur der Galerie von Florenz, des kleinen Antinous, der jüngeren Niobe, der noch schöneren Tochter einer schönen Mutter, der Ariadne, des Alexander, des Silen, des Nil und einiger Köpfe von Jupiter müßte er gleichsam durch öfteres Nachzeichnen auswendig gelernt haben. Darüberhinaus die schönsten Figuren, den Apollo, den Gladiator, die Venus und ähnliche, wie Pietro Testa<sup>245</sup> es getan haben soll. Mit solcher Sammlung im Kopf, mit solchen Prüfsteinen der Schönheit, wird er vielleicht einmal selbständig und der Modelle erübrigt sein, kann die natürlichen Modelle richtig beurteilen und gebührend Gebrauch von ihnen machen.

Schlechten Rat geben diejenigen, die junge Leute frühzeitig in der Akademie nackte Modelle zeichnen lassen, wenn sie an schönen Proportionen noch keinen Geschmack gefunden und in der Wissenschaft der Symmetrie noch keinen richtigen Grund gelegt haben. Vernünftiger und nützlicher wäre es, Akte in der Akademie erst spät zu zeichnen, dann nämlich, wenn man nach dem Studium der Antike der Natur, die man zeichnet, schon zu Hilfe zu kommen gelernt hat, wenn man schon zu sehen imstande ist, wo die Natur entweder durch zu dünne

244 Maratta (*Maratti*), Carlo, (*Camerano (Prov. Ancona) 1625 – Rom 1713*); italien. Maler, einer der meistbeschäftigten Meister des röm. Spätbarocks.

245 Testa, Pietro (1611 – 1650), ital. Maler und Kupferstecher.

Arme oder durch einen zu dicken Leib oder was auch immer von den richtigen Proportionen abweicht, wird der Künstler es zu verbessern und in die entsprechende Form zu bringen wissen. Die Malerei ist hier wie die Heilkunst, die Kunst zu nehmen und zu geben.

Doch ist nicht zu verheimlichen, daß eine gewisse Gefahr dabei ist, wenn man der bisher vorgetragenen Methode folgt, die Malerei zu erlernen. Sie besteht darin, daß man ins Statuenhafte und Trockene verfällt, wenn man zu sehr nach Statuen arbeitet, daß man die Körper quasi geschunden darstellt, wenn man zu viel an Leichen studiert, da allein die Natur über eine gewisse Lebhaftigkeit und Anmut hinaus das Einfache, Leichte und Weiche an sich hat, das man an leblosen Dingen oder Kunstgegenständen nicht erlernen kann<sup>246</sup>. Einer dieser Vorwürfe wird manchmal Poussin gemacht, der andere sehr viel öfter Michelangelo. Darüber läßt sich nichts anderes sagen, als daß auch die größten Männer ihre Fehler haben und daß solche zu den vielen Beispielen des Mißbrauchs gehören, den der Mensch gewöhnlich auch vom Besten macht, wenn er ihn nicht durch Gegengewichte auszugleichen und zu verbessern weiß.

Aber man läuft gewiß keine solche Gefahr, wenn man lange Zeit unermüdlich zeichnet, bevor man sich ans Kolorieren macht. Die Farben sind, nach den Worten eines großen Meisters, in der Malerei ebenso verführerisch, das Auge zu überreden, wie der Wohlklang der Verse in der Poesie<sup>247</sup>. Und ist die Zeichnung für einen Maler denn etwas anderes als der richtige Ausdruck für den Schriftsteller oder der richtige Ton für den Musiker? Man sage, was man will, ein Bild, richtig gezeichnet nach den Regeln der Perspektive und den Prinzipien der Anatomie, wird von den Kennern immer mehr geschätzt werden, als ein Bild, das gut koloriert, aber schlecht gezeichnet ist. Ein anderer großer Meister hielt so viel vom Umriß, daß er sich, nach einem auf uns gekommenen Ausspruch, aus allem anderen nichts machte<sup>248</sup>. Der Grund dafür ist meines Erachtens, daß die Natur dem Menschen zwar verschiedene Hautfarben und verschiedenen Teint gibt, aber in ihren Bewegungen niemals gegen die mechanischen Gesetze der Anatomie, noch gegen die geometrischen der Perspektive verstößt, wenn sie sie dem Auge zeigt. Daraus erweist sich deutlich, daß in der Zeichnung jeder Fehler schwer ist, und man versteht, den große Bedeutung der Worte, die Michelangelo zu Vasari sagte, nachdem er ein Bild des Fürsten der venezianischen Schule gesehen hatte: „Schade, daß er nicht von Anfang an gelernt hat, gut zu zeichnen.“<sup>249</sup> Die Kraft der Natur steckt im unendlich Kleinen, und im unendlich Kleinen steckt die Vortrefflichkeit aller Kunst.

246 *S. die Vorrede Vasaris zu seinen Vite.*

247 *Worte von Poussin, die in der Vita referiert werden, die Bellori über ihn geschrieben hat.*

248 *Annibale Caracci pflegte zu sagen: „buon contorno , e...in mezzo.“*

249 *Vasari in der Vita von Tizian, [p.386]. „Daher pflegte Tintoretto zu sagen, daß Tizian manchmal Dinge machte, die man nicht verständiger und besser machen konnte; aber daß andere noch besser zeichnen konnten.“ Ridolfi, in der Vita von Tizian, [p.155].*

## Vom Kolorit

Wenn dann die Zeit herankommt, wo er den Pinsel zu führen beginnt, kann es dem Maler nur sehr nützlich sein, sich auch mit dem Teil der Optik bekannt zu machen, deren eigentlicher Gegenstand die Natur des Lichtes und der Farbe ist. Das Licht, so rein es auch zu sein scheint, ist sozusagen aus verschiedenen Stoffen zusammengesetzt, und man hat in letzter Zeit die Zahl und den Anteil der Ingredienzien glücklich entdeckt. Jeder Strahl, so fein er auch ist, besteht aus einem Bündel von roten, orangenen, gelben, grünen, hellblauen, dunkelblauen und violetten Strahlen, die in dieser Mischung voneinander ununterscheidbar sind und ein weißes Licht hervorbringen. Dieses Weiß ist keine Farbe für sich, wie der gelehrte Leonardo da Vinci quasi als Vorgänger von Newton ausdrücklich gesagt hat, es ist vielmehr der Aufenthaltsort aller übrigen<sup>250</sup>. Diese machen das Licht aus, sind in sich selbst unveränderlich, haben verschiedene Eigenschaften und trennen sich sogleich voneinander, wenn das Licht zurückgeworfen wird oder durch gewisse Körper hindurchgeht, dann erst werden sie dem Auge sichtbar.

Das Gras z.B. wirft nur die grünen Strahlen zurück, oder genauer gesagt, es wirft nicht so viele von den anderen zurück. Der Wein läßt teils rote, teils dunkelgelbe hindurchfallen. Und folglich entstehen aus der verschiedenen Spaltung dieser Strahlen die verschiedenen Farben, von denen die Dinge durch die Natur gefärbt sind. Dem Menschen ist es gelungen, auch dies zu spalten, indem er einen Sonnenstrahl durch ein Glasprisma fallen ließ. In einiger Entfernung hinter dem Prisma fällt der Lichtstrahl, geteilt in die ursprünglichen und reinen sieben Farben, auf ein Stück Papier, alle eine neben der anderen, wie die Farben auf der Palette des Malers, könnte man fast sagen.

Wenn auch Tizian, Correggio, Van Dyck<sup>251</sup> ohne Kenntnis solcher Feinheiten der Physik ausgezeichnete Koloristen gewesen sind, so kann es dem Maler nur nützen, die eigentliche Natur dessen zu kennen, was er nachahmen soll, um seine Zeichnung auszuführen und zu inkarnieren.

Auch wird es nicht schaden, wenn er imstande ist, wahre und fundierte Gründe für die verschiedenen Wirkungen und Erscheinungen der Farben anzugeben. Ein jeder weiß, daß durch die verschiedene Brechung und durch die gehörige Mischung der Tinten, wie auch durch Übertragung der einen Farbe auf die andere vermittelt der Reflexe zum größten Teil die Harmonie des Bildes hervorgebracht wird, die man die Musik der Augen nennen könnte. Eine solche Har-

250 *Trattato della Pittura, cap. CIV.*

251 *Dyck, Sir (seit 1632) Anthonis van, (Antwerpen 1599 - London 1641); fläm. Maler; Schüler und Mitarbeiter von Rubens, dann in England und Italien tätig, wo er vor allem die Werke Tizians, Giorgiones und Veroneses studierte und in Genua Porträts des Stadtadels malte, seit 1632 Hofmaler Karls I. von England.*

monie hat, wie vielleicht wenige wissen werden, ihren Grund in den wahren Prinzipien der Optik.

Sie würde nicht entstehen, wenn die Hypothesen der Philosophen begründet wären, die behaupten, die Farben steckten nicht im Licht, sondern wären im Gegenteil nur verschiedene Modifikationen, die durch ihren Reflex oder ihre Brechung entstünden, daß sie folglich endlosen Veränderungen unterworfen wären und beständig verschwinden würden.

Wäre dies so, dann würde ein Körper den anderen nicht färben und einer nicht die Farbe des anderen annehmen. Hätte Scharlach z. B. das Vermögen, die Strahlen der Sonne oder des Himmel, die ihn erleuchten, in rot zu verwandeln, so müßte er auch das Vermögen haben, alle anderen auf ihn fallenden Strahlen in rot zu verwandeln, auch wenn sie von einem nah bei ihm liegenden Ultramarin oder Purpur kämen, und so weiter.

Da es also die eigentümliche Natur der Farben ist, daß sie sich auf keine Weise ineinander verwandeln, da auch jeder Körper alle farbigen Strahlen mehr oder weniger reflektiert, am meisten zwar von denen, die seiner eigenen Farbe gleichen, so entstehen notwendigerweise im Scharlach und Ultramarin, wenn sie nah beieinander liegen, gewisse besondere Farbabtönungen. Und man kann das so genau machen, daß, wenn drei oder vier Körper von einer gegebenen Farbe gegeneinander gelegt werden und jeder mit einer gewissen Lichtstärke beleuchtet wird, sich bestimmen läßt, wie und in welcher Lage einer den anderen färben wird. Auch für verschiedene andere Praktiken der Maler läßt sich aus der Optik ein Grund angeben. Wenn man die Wirkungen der Realität mit durch die Theorie geschärften Augen beobachtet, kann man allgemeine Regeln entwickeln, wo ein anderer nichts als einzelne Fälle sieht.

Wie dem auch sein mag, die Werke der besten Koloristen werden nach allgemeiner Ansicht immer die Bücher sein, wo der junge Maler die Regeln der Farbgebung hauptsächlich zu suchen hat; diese ist ein Teil der Malerei, der so viel zur Schönheit der Dinge beiträgt und so notwendig ist, ihre Wahrheit auszudrücken. Giorgione und besonders Tizian gelang es, in der Natur das wahrzunehmen, was anderen zu sehen nicht gegeben war, und mit einem Pinsel der so fein war wie sein Auge durchdringend, wußte er es nachzuahmen. In ihren Werken entdeckt man die sanfte Kolorierung, die aus der Einheit entsteht, eine Anmut, die der Wirklichkeit nicht widerspricht, die unmerklichsten Abänderungen, die sanften Übergänge und Modulationen aller Farben<sup>252</sup>.

Nach Tizian, über den man nicht lange genug nachdenken kann, kann der junge Mann, wenn er Tizians Kunst fleißig nachgespürt hat, die er besser als jeder andere zu verbergen wußte, Bassano und Paolo Veronese studieren, wegen ihres

252 *In quo diversi niteant cum mille colores,/Transitus ipse tamen spectantia umina fallit,/Usque adeo quod tangit idem est; tamen ultima distant. (Ovid: Metam., Lib. VI (65-67)).*

*Come procede innanzi dall'ardore/Per lo papiro suso un color bruno,/Che non è nero ancora, e 'l bianco muore. (Dante: Inf., Cant. XXV, (64-66))*

kühnen und freien Pinselstrichs und der Schönheit ihrer Malerei. In der Farb-  
mischung, Weichheit und Frische kann ihn auch die Lombardische Schule vieles  
lehren. Er kann auch die Prinzipien und die Praxis der niederländischen mit  
großem Nutzen in Betracht ziehen, die besonders mit ihren Lasierungen zu einer  
Klarheit und Durchsichtigkeit der Farben gelangten, die entzückend ist. Wollten  
wir auch jenem Engländer glauben, daß den Italienern allein und keinem an-  
deren Volk gegeben sei, in den bildenden Künsten zu zeigen, was wahre Schön-  
heit ist<sup>253</sup>, so darf man doch dem antiken Dichter nicht glauben, der sagt, daß flä-  
mische Farben in einem römischen Gesicht häßlich und unziemlich seien<sup>254</sup>.

Bei jedem Bild, das man dem jungen Maler wegen des Kolorits zum Studium  
vorschlägt, muß hauptsächlich darauf geachtet werden, daß es gut erhalten ist.  
Es gibt sehr wenige Bilder, denen man nicht den Zahn der Zeit oder wenigstens  
ihre Jahre ansehen kann. Und vielleicht hat die kostbare Patina, die nur die Zeit  
den Gemälden gibt, eine gewisse Ähnlichkeit mit der Patina, die sie alten  
Münzen geben kann, insofern sie ein Beweis des Alters ist und sie in den Augen  
abergläubischer Gelehrter verschönert. Zweifellos verleiht sie einerseits dem  
Bild mehr Harmonie, vermindert und lindert die Härten, andererseits gehen  
dabei seine Frische und Lebhaftigkeit verloren. Ein Bild, das man viele Jahre  
nach seiner Fertigstellung betrachtet, sieht aus wie ein neues, das man durch  
einen Schleier oder in einem blind gewordenen Spiegel sehen würde. Es ist eine  
ziemlich begründete Meinung, daß Paolo Veronese, der die bunten Farben und  
ihren sogenannten Lärm hochschätzte, es der Zeit überlassen habe, seinen Bildern  
eine perfekte Harmonie zu verleihen und sie sozusagen reif werden zu lassen.  
Aber die meisten alten Meister reiften ihre Bilder vollkommen aus und vollenden-  
deten sie, ehe sie sie dem Publikum vorführten. Und ich weiß nicht, ob der  
Christus della Moneta oder die Geburt Christi von Bassano durch die ständige  
Übermalung der Zeit seit zwei Jahrhunderten mehr gewonnen oder verloren hat.  
Es ist unmöglich, das zu entscheiden. Doch der junge Student kann den  
Schaden, den die Originale durch die Zeitdauer erlitten haben, durch beständiges  
Zurückgreifen auf die Natur und die Wirklichkeit ausgleichen, die immer die  
Blüte der Jugend besitzt, nie altert und für seine Vorbilder selbst Vorbild war.

Tatsächlich muß er, mag er seine Farbgebung auch auf die alten Meister gestützt  
haben, all seinen Fleiß und seine Gedanken auf das Natürliche und die Wahrheit  
richten. Und vielleicht wäre es der Mühe wert, daß, wie man in der Akademie  
Modelle zum Zeichnen hat, man auch Modelle fürs Kolorit hätte. Ein Zeich-  
nungsmodell muß gut ausgebildete Muskeln haben und seine Proportionen  
müssen richtig sein, außerdem müßte das Fleisch schön, gesund und warm sein  
und die Lokalfarben müßten deutlich erscheinen, die man an verschiedenen  
Teilen der Gestalt in schöner Natürlichkeit bemerkt. Wer wird nicht überzeugt

253 *In homely pieces ev'n the Dutch excell,/Italians can draw beauty well. (Duke of Buckingham, on M. Hobbs).*

254 *Turpis Romano Belgicus ore color. (Proper.: Lib. II, Eleg. XVIII, (26)).*

davon sein, daß ein solches Modell von größtem Nutzen wäre? Nehmen wir an, daß es in verschiedenes Licht, einmal Himmelslicht, einmal Sonnenlicht, einmal Lampenlicht gesetzt würde, daß es zuweilen im Schatten und in reflektiertem Licht stünde. Fast alle Effekte des Inkarnats würde man in allen möglichen Fällen lernen können, sehen, wo es fahl, glänzend, durchscheinend sein muß und sich endlich gehörige Begriffe von der großen Mannigfaltigkeit der ganzen und halben Tinten machen, die im Fleische deswegen entstehen, weil hin und wieder die Knochen unter der Epidermis liegen, zuweilen aber von mehr Blutgefäßen oder Fett bedeckt sind. Ein Künstler, der lange nach einem solchen Modell studiert hätte, würde die Schönheiten der Natur nicht durch manierierte Künsteleien verderben, er würde nicht auf die blühenden buntscheckigen Farben verfallen, die heutzutage so sehr Mode sind, und, wie jener Grieche sehr scharfsinnig sagte, seine Figuren nicht mit Rosen nähren, sondern mit gutem gesundem Rindfleisch – ein Unterschied, den das feine Auge eines modernen Schriftstellers in der Farbe Baroccis oder Tizians bemerkt hat<sup>255</sup>. In einer bestimmten Manier zu malen, heißt nach dem Ausspruch eines großen Meisters, sich an Irrtümer zu gewöhnen. Die Wirklichkeit ist die Quelle, zu der gelangen muß, wer im Kolorit nach Vollkommenheit dürstet, für die Zeichnung ist sie die Skulptur. Tatsächlich sind die Niederländer, die nichts als die Natur studierten, im Kolorit so vortrefflich wie sie ungeschickt in der Zeichnung sind.

#### Vom Gebrauch der Camera obscura

Wenn es dem Menschen gegeben wäre, ein Bild, das die Natur selbst geschaffen hat, zu sehen und es bequem studieren zu können, so würde ihm dies zweifellos zum größten Nutzen gereichen. Solche Bilder aber malt die Natur beständig in unserem Auge. Die Lichtstrahlen, die von den Objekten kommen, fallen in den Augapfel, und von da durch den Kristallkörper, der einer Linse gleicht und ihre Gestalt und Größe hat. Dadurch werden sie gebrochen und vereinigen sich wieder auf der Retina, die sich im Augenhintergrund befindet, und dort bilden sich die Gegenstände ab, auf die die Pupille gerichtet ist, hier wird ihrer die Seele, wie das auch immer geschehen mag, gewahr und sieht sie. Ein solches Meisterwerk der Natur, das erst kürzlich entdeckt worden ist, wäre nur eine Weide für die Neugier der Philosophen und würde für Maler nutzlos sein, wenn die Kunst es nicht nachgemacht und jedermann vor Augen geführt hätte.

Mittels einer Glaslinse und eines Spiegels stellt man ein Gerät her, das ein Bild jedes Objekts in hinreichender Größe auf ein Blatt Papier projiziert, wo man es nach Belieben sehen und betrachten kann. Dieses künstliche Auge nennt man Camera obscura. Da in diese kein anderes Licht als das des abzuzeichnenden

255 « *Opera eius <Euphranoris> sunt equestre praelium, duodecim dii: Theseus, in quo dixit eundem apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne* »: C. Plin.: *Nat. Hist., Lib. XXXV cap. XI*. « *What more could we say of Titian, and Barocci?* »: Webb: *An Inquiry into the Beauties of Painting, Dial. V, (S. 85)*.

Gegenstandes fällt, erscheinen darin die Abbilder von unglaublicher Deutlichkeit und Kraft. Es gibt nichts Erfreulicheres und nichts Nützlicheres als ein solches Bild. Abgesehen von der Genauigkeit der Umrisse, der Wahrheit der Perspektive und des Helldunkels, welche man weder vollkommener finden, noch sich vollkommener vorstellen kann, sind die Farben eines solchen Bildes von unvergleichlicher Lebhaftigkeit und Sanftheit. Die Glanzlichter auf den Figuren treten hell auf den erhabenen und am meisten beleuchteten Teilen hervor und nehmen unmerklich ab, wenn jene weiter zurückweichen. Die Schatten sind stark, aber nicht hart; deutlich, aber nicht schneidend sind die Umrisse. In den durch Reflexe beleuchteten Teilen entdeckt man eine Unendlichkeit von Tinten, die man sonst nicht unterscheiden würde. Und in allen Farben herrscht, wegen des beständigen Reflektierens des Lichtes von einer auf die andere, eine solche Harmonie, daß es nur sehr wenige gibt, die man wirklich feindliche Farben nennen kann.

Es ist nicht zu verwundern, daß man durch einen solchen Apparat unterscheidet, was wir sonst nicht unterscheiden würden. Werfen wir einen Blick auf ein Objekt, um es zu betrachten, so sind so viele andere Objekte, die ihre Strahlen zugleich mit ins Auge werfen, um es herum, daß man ihretwegen nicht gut alle Modulationen des Lichtes und der Farbe, die darin sind, unterscheiden kann, zumindest zeigen sie sich uns matter und verlorener, quasi zwischen dem Gesehenwerden und dem Nichtgesehenwerden. In der Camera obscura ist die ganze Sehkraft auf einen einzigen Gegenstand gerichtet, und alle anderen Lichter schweigen.

Bewundernswert an einem solchen Bild ist das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund. Außer daß die Größe der Objekte abnimmt, je weiter sie sich vom Auge entfernen, sieht man auch, daß sich die Lebhaftigkeit ihrer Farben und Lichter vermindert. In größeren Entfernungen gehen immer mehr Farben verloren, lösen sich die Umrisse immer mehr auf, und in einem schwächeren und entfernteren Licht sind die Schatten verwaschener. Die Gegenstände hingegen, die dem Auge näher und größer sind, sind auch im Umriß schärfer, weit lebhafter in den Schatten und viel stärker in der Farbe. Hierin besteht eigentlich, was man die Luftperspektive nennt, gleichsam, als ob die Luft zwischen dem Auge und den Dingen, indem sie diese etwas verdunkelt, auch abnutzte und verzehrte. In dieser Perspektive besteht ein großer Teil der Malkunst, alles nämlich was das Zurückweichen, die perspektivische Verkürzung und den Hintergrund betrifft. Und durch diese und die Linienperspektive entstehen

*dolci cose a vedere e dolci inganni*  
reizende Dinge für das Auge und  
reizende Täuschungen

Nichts zeigt deutlicher und besser als die Camera obscura, daß die Natur nähere Objekte mit scharfen und harten Pinseln, um mich einmal so auszudrücken, die entfernteren aber mit stumpferen und weicheren zu malen pfllegt.

Heutzutage bedienen sich ihrer häufig die berühmtesten Vedutenmaler; ohne sie würden sie die Dinge nicht so lebendig darstellen können. Wahrscheinlich haben sie auch verschiedene niederländische und deutsche Figurenmaler benutzt, die alle winzigen Einzelheiten so natürlich darstellen. Man weiß, daß der Bologneser Spagnolo, von dem es Bilder von größter und wunderbarer Wirkung gibt, sich ihrer bediente. Ich war einmal anwesend, als einem guten Maler zum ersten Mal ein solcher Apparat vorgeführt wurde. Ein unaussprechliches Vergnügen riß ihn hin, er konnte sich nicht satt sehen, nicht davon loskommen. Tausend Dinge versuchte er damit. Bald stellte er dies Modell, bald jenes davor, und er gestand freimütig, mit den Werken eines so vortrefflichen und großen Meisters ließe sich nichts vergleichen. Ein anderer tüchtiger Mann pflegte zu sagen, um in unserer Zeit die Malerei wieder voranzubringen, wolle er eine Akademie gründen, in der sich nichts finden sollte als das Buch da Vincis, ein Verzeichnis der besten Werke der größten Meister, die Abgüsse der besten griechischen Statuen und vor allem die Bilder der Camera obscura. Der junge Künstler sollte also früh damit anfangen, sie zu studieren, damit er ihnen einmal so nah wie möglich kommen könnte.

Wie die Astronomen das Fernrohr, die Naturkundler das Mikroskop, so sollten die Maler die Camera obscura gebrauchen. Alle diese Geräte führen gleicherweise dazu, die Natur besser zu erkennen und darzustellen.

### Von den Falten

Das Studium der Falten, auch dies ein sehr wesentlicher Teil der Malkunst, erfordert größte Aufmerksamkeit und Überlegung. Nicht immer sind die darzustellenden Figuren nackt, meist müssen sie ganz oder zum Teil bekleidet sein. Das Aussehen der Gewänder wird von dem darunter befindlichen Körperrelief bestimmt. Wie das Wasser, sagte einmal jemand, das über einen steinigen Grund läuft, durch sein Kräuseln anzeigt, wie dieser beschaffen ist, eben so müssen die Falten der Kleider die Haltung und Form der Glieder andeuten, die sie bedecken<sup>256</sup>. Das unnütze Herumziehen und Zusammengruppieren von Falten, womit manche Maler ganze Figuren anfüllen, macht, daß die Gewänder unbewohnt und mit nichts gefüllt scheinen als mit Wind und Luftblasen, die der Phantasie ihrer Meister so ähnlich sind. Man muß freilich die Armseligkeit vermeiden, mit der mancher Künstler die Gewänder seiner Figuren zuschneidet, man hat aber auch den übermäßigen Luxus zu vermeiden, den Albani einem Rivalen vorwarf, den

256 *Qui ne s'y colle point, mais en suive la grâce, / Et, sans la serrer trop, la caresse et l'embrasse. (Molière: Gloire du Dome de Val de Grâce, (143-144)).*

er einen Putzmacher und keinen Maler nannte. Der Schmuck sollte sparsam an den Kleidern angebracht sein, und man muß sich and as erinnern, was Apelles einem seiner Schüler sagte: „Elender! Da du Helena nicht schön machen konntest, hast du sie reich gemacht.“<sup>257</sup>

Wie aus einem Baumstamm hie und da einige Äste wachsen, so müssen aus einer Hauptfalte viele andere entstehen. Und wie das schönere, dichtere oder offener Geäst der Bäume von ihren verschiedenen Eigenschaften abhängt, so muß sich auch der mehr oder weniger gebrochene, weite oder enge Fall der Falten nach der Beschaffenheit des Stoffs richten, aus dem das Kleid besteht. Was sollen wir noch sagen? Die Falten müssen natürlich und leicht sein, sie müssen den nackten Leib darunter bekunden und zeigen, von welcher Tuchart er bedeckt ist. Sie haben etwas zu erklären und sich selbst zu erklären, wie jemand sagte.

Einige alte Meister hatten die Gewohnheit, erst den nackten Leib zu zeichnen und ihn dann zu bekleiden, so wie sie auch das Skelett erst zu zeichnen pflegten, bevor sie es mit Muskeln bedachten. Dank solcher Methode gelang es ihnen, die Falten wirklichkeitsnäher zu gestalten, deuteten die Hauptverbindungen und Krümmungen der Glieder an und zeigten vortrefflich die Haltung der damit bekleideten Person. Die antiken Bildhauer bekleideten ihre Statuen nicht nur mit großer Intelligenz, sondern auch mit viel Grazie. Das sieht man an vielen von ihnen, und besonders an der Flora, die kürzlich in Rom ausgegraben wurde, die ein so schön konzipiertes Gewand von so prächtiger und reicher Manier trägt, daß sie in ihrer Art mit den schönsten nackten Figuren, und sogar mit der mediceischen Venus, zu vergleichen ist. Schufen die Alten nackte Figuren, so schufen sie die Schönheit selbst. Bekleideten sie sie, so blieben sie doch schön<sup>258</sup>. Dabei ist zu bedenken, daß die Alten nasse Kleider von äußerster Feinheit fingierten, damit man sie, da sie an die Glieder der Figur nicht nur angelegt, sondern gleichsam mit ihnen verbunden waren, besser erkennen kann. Wer also bei diesem Studium bloß auf die Statuen achtete, würde Gefahr laufen, in eine trockene Manier und vielleicht auch in die Fehler gewisser Meister zu verfallen, die gewöhnt sind, das Gewand der nackten Gestalt zu dicht anzulegen und die Muskeln sich auch durch die dicksten wollenen Stoffe abzeichnen zu lassen. Man muß bei der Wirklichkeit und bei jenen modernen Meistern bleiben, die sie hierin am besten nachahmten: Paolo Veronese, Andrea del Sarto<sup>259</sup>, Rubens und Guido Reni vor allen anderen. Ihr Faltenwurf ist gemäßigt und sanft, und ihre Gruppen fallen so, daß sie die Figur nicht verstecken, sondern mit schöner

257 *S. Clem. Alexandrinus: Paedag., Lib, II, cap. 12, apud Iunium: De Pictura Veterum, Apelles, in Catalogo, (S. 16).*

*Poets like painters, thus, unskill'd to trace/The naked Nature and the living grace,/ With gold and jewels cover ev'ry part, And hide with ornaments their want of art. (Pope: Essay on Criticism, (293-296)).*

258 „*Induitur, formosa est; exuitur, ipsa forma est.*“

259 *Sarto, Andrea del (Florenz 1486 – ebd. 1531), ital. Maler, Schüler des Piero di Cosimo. Neben Fra Bartolommeo hervorragendster Maler der florent. Hochrenaissance.*

Anmut zieren und schmücken. Die Gewänder aus Goldstoff, Seide, Wolle unterscheiden sich in ihren Werken durch die Beschaffenheit ihres verschiedenen Glanzes, durch Helligkeit und Dunkel und durch die Form und den Fall der Falten voneinander so vollkommen, daß man Geschlecht und Alter in den Gesichtern ihrer Figuren nicht besser unterscheiden kann. Albrecht Dürer ist auch ein großer Meister des Faltenwurfs, selbst Guido studierte ihn. Von diesem trefflichen Mann gibt es mehr als eine Federzeichnung, worin er ganze Figuren Albrechts kopiert, den vollen Faltenwurf des Gewandes beibehalten, ihn aber weniger gebrochen und schneidend, sondern nach seiner Manier leichter und anmutiger gemacht hat<sup>260</sup>. Man kann sagen, daß er sich Dürers bediente, wie sich unsere verständigen Schriftsteller heute der meisten Autoren des vierzehnten Jahrhunderts bedienen sollten.

### Vom Studium der Landschaft und Architektur

Auf die Hauptstudien der Zeichnung, Stellung, Kolorierung und Kleidung der Figuren muß das Studium zweiten Ranges, das Studium der Landschaft und Architektur folgen. So wird der Künstler universell werden und befähigt, welches Sujet auch immer zu behandeln. Er wird nicht, wie so mancher Gelehrter, in einem Fach ein großer Mann und in einem anderen ein Kind sein<sup>261</sup>.

Die berühmtesten Landschaftsmaler sind Poussin, Lorrain und Tizian.

Poussin, ein studierter Mann, den die Franzosen den Maler der Gelehrten nennen, suchte die fremdartigsten und seltsamsten, um nicht zu sagen exotischsten Gegenden aus, bereicherte sie mit Gebäuden ungewöhnlicher Art, bevölkerte sie mit Figuren, wie Dichtern, die den Wäldern ihre Lieder vorsingen oder Jünglingen, die sich in der Gymnastik des Altertums üben. Kurz, es scheint, er habe sie mehr nach den Beschreibungen des Pausanias kopiert, als sie nach der Natur und der Wirklichkeit geschaffen.

Lorrain<sup>262</sup> verwandte sein ganzes Genie mehr auf den Ausdruck der verschiedenen Lichterscheinungen, wie sie besonders am Himmel zu sehen sind, als auf etwas anderes. Durch unermüdliches Studium im glücklichen Klima Roms brachte er es dahin, daß er die klarste Luft der Welt und die wärmsten und düstestesten Horizonte malte, die man nur erblicken kann. Es ist ihm gelungen, gleichsam die Sonne selbst zu malen, die der Maler sonst nur durch ihre Wirkungen wiedergeben kann, so wie die Gottheit dem Menschen auch nur durch ihre Wirkungen sichtbar ist.

260 *Eine sehr schöne davon besitzt Hr. Ercole Lelli in Bologna, die nach dem Holzschnitt der Kleinen Passion gemalt wurde; und Marcantonio Burini besaß einmal ein kleines Buch, in dem man etwa zwanzig von Guido kopierte Madonnen von Albrecht Dürer sehen konnte.*

261 *Fontenelle: Éloge de Boerhaave.*

262 *Lorrain, Claude, eigtl. C. Gellée, gen. Le Lorrain (Champagne bei Épinal 1600 – Rom 1682); frz. Maler, Zeichner und Radierer; lebte seit 1627 in Rom. Vor allem als Landschaftsmaler bedeutend und wirksam.*

Tizian, der größte Vertraute der Natur, ist der Homer unter den Landschaftsmalern. Seine Gegenden sind so wahr, so abwechslungsreich und so frisch, daß sie einen jeden einladen, sich dort zu ergehen. Und vielleicht ist nie eine schönere Landschaft gemalt worden als das Bild von St. Petrus dem Märtyrer, denn auf ihm kann man aus den verschiedenen Baumstämmen, den Blättern und der Ausrichtung der Äste den Unterschied der Bäume erkennen, und die Grundstücke sind so schön eingeteilt und setzen sich so natürlich fort, daß ein Botaniker dort gern herborisieren würde.

Was Tizian in der Landschaft ist, ist Paolo Veronese in der Architektur. Wie man in der Landschaftsmalerei vor allen Dingen die Natur studieren muß, so muß man in der Architekturmalerei die schönsten Beispiele betrachten und dies sind die Ruinen der antiken Bauwerke und die Gebäude jener Modernen, die am fleißigsten der Antike nacheiferten. Nach Brunelleschi und Alberti, die der Architektur als erste wieder neues Leben gaben, kamen Bramante, Giulio Romano, Sanmicheli<sup>263</sup> und Palladio, die man vor allen anderen gut zu betrachten und sich einzuprägen hat. Nicht ohne reifliches Nachdenken darf man die Werke Vignolas betrachten, von dem man glaubt, er sei der Antike treuer und genauer als selbst Palladio. Daher hat er nach verbreiteter Meinung unter den modernen Architekten den größten Ruf. Da ich mich nicht an die Meinungen, sondern an die Wahrheit halte, denke ich, man könnte behaupten, daß Vignola, um die meisten von ihm selbst zur Erleichterung der Praxis festgesetzten Regeln nicht umzustoßen, hin und wieder die schönsten Proportionen der Antike verändert hat, daß er in der Einteilung gewisser Bauglieder und in einigen seiner Architekturordnungen eher trocken wirkt und wegen der außerordentlichen Höhe der Sockel und der Gesimse die von ihm gezeichneten und ausgeführten Säulen nicht so meisterlich erscheinen wie die Säulen Palladios. Dieser wußte für seinen Teil aus der großen Mannigfaltigkeit von Proportionen, die sich an den alten Monumenten finden, das Beste auszuwählen. Seine Profile haben viel Contrapost und sind doch leicht, alle Dinge in seinen Gebäuden sind gut verbunden, hier findet sich sowohl Erhabenheit als auch Eleganz und Schönheit. Was kann man mehr verlangen? Selbst die Fehler Palladios, der sich um die Bequemlichkeit nicht besonders kümmerte und die Dekoration vielleicht zu sehr übertrieb, sind malerisch. Und es ist nicht zu bezweifeln, daß Paolo Veronese im Geleit eines solchen Meisters, dessen Werke er täglich vor Augen hatte, seinen feinen und herrschaftlichen Geschmack ausgebildet hat, so daß er fähig war, seine Gemälde mit so schönen Architekturen zu veredeln.

263 *Sanmicheli, Michele (Verona 1484 – ebd. 1559). Ital. Baumeister. Ausbildg. in Rom, in venezian. Dienst seit 1528. Werke: Porta nuova, Porta Palio und Palazzi in Verona. Pal. Grimani in Venedig. Festungen in Bergamo, Brescia, Peschiera, Korfü usw.*

## Vom Kostüm

Das Studium der Architektur hat noch den Nutzen, daß es den jungen Maler über die Gestalt der Tempel, der Basiliken, der Theater, der Triumphbögen und der anderen antiken Gebäude, wie sie die Griechen und Römer zu bauen pflegten, unterrichtet. Von den Flachreliefs zur Verzierung jener Gebäude kann er mit Vergnügen sowohl als auch zu eigenem Nutzen lernen, wie die Opfer, Waffen, Feldzeichen und Kleider der Alten beschaffen waren. Sogar das Studium der Landschaft kann ihn von der Verschiedenheit der Bäume und Pflanzen, die unter verschiedenen Himmelsstrichen wachsen, so wie auch von der Verschiedenheit des Bodens und anderer Dinge, die die verschiedenen Länder charakterisieren, unterrichten. Und so kommt er nach und nach dahin, daß er je nach Bedarf in seinen Werken die besonderen Eigentümlichkeiten der Nationen, der Länder und der Zeiten darzustellen fähig ist, eine Sache, die für einen Maler sehr wichtig ist und die man das Kostüm oder das Übliche nennt.

Die römische Schule war darin am korrektesten. Auch die französische wurde es auf den Spuren von Poussin, den man mit Recht den Titel gelehrter Maler gegeben hat. Tizian machte sich kein Gewissen daraus, auf einem Bild der Predigt Christi spanisch gekleidete Pagen auftreten zu lassen und auf die Schilde römischer Soldaten österreichische Adler zu setzen. Wahr ist's, daß er einmal in den Hintergrund einer Krönung Christi mit der Dornenkrone eine Büste mit dem Namen des Kaisers Tiberius, während dessen Herrschaft Christus starb, aufstellte. Wahr ist es aber auch, daß er in all seinen anderen Werken nicht weiter daran gedacht hat, als sei es für einen Maler unnötig, solchen Grillen der Gelehrsamkeit und des Kostüms nachzugehen. Tintoretto bewaffnet bei einem Sujet aus der Heiligen Schrift Juden mit Schießgewehren. Und von Paolo Veronese wurden in ein Bild vom Abendmahl Christi Schweizer, Levantiner und andere bizarre Personen eingeführt, so daß seine Werke von jemand hübsche Maskeraden genannt wurden.

Unsäglich viel verliert ein Bild in den Augen eines Kenners durch diese Libertinage der Phantasie, es scheint fast ein Bastard der Kunst zu sein<sup>264</sup>. Es überzeugt nicht, was einige gegen das Kostüm anführen: man könnte fürchten, daß eine genaue Beachtung desselben der Wirkung des Bildes abträglich sei, da es dadurch eine gewisse Wahrheit verliere. Es sei offensichtlich, daß bekannte Gesichtszüge und gewohnte Kleidungen in uns eine stärkere Illusion hervorrufen und weit natürlicher schienen als andere, die man erst im entferntesten Altertum aufsuchen müsse. Künstlern, die hauptsächlich ihrer Phantasie folgten, sei immer eine gewisse Freiheit erlaubt gewesen. Man solle sich doch die Griechen ansehen, also

264 *Bisogna che i pittori siano eruditi, / Nelle scienze introdotti, e sappian bene / Le favole, l'istorie, i tempi e i riti. (Salv. Rosa: Sat. III (S. 70)).*

die Meister von Raffael und Poussin. Zuweilen nahmen auch sie es nicht so genau damit.

Die Künstler von Rhodos hatten kein Bedenken, Laokoon nackt darzustellen, nackt, obgleich er ein Priester des Apollo und im Begriff war, dem Gott im Angesicht des ganzen Volkes, der Mädchen und der Matronen von Troja, Opfer darzubringen<sup>265</sup>. Wenn es nun diesen erlaubt war, sich so grob gegen den Anstand und das Wahrscheinliche zu vergehen, bloß damit sie Gelegenheit hätten, ihre Kenntnis der Anatomie zu zeigen, warum sollte es dann also den modernen Künstlern nicht auch erlaubt sein, zum besseren Erreichen seines Kunstzwecks, der in der Täuschung besteht, sich von der Strenge der antiken Sitten und von der größten Genauigkeit des Kostüms zu entfernen? Gründe, sagen wir, die ebenso gegenstandslos wie unsinnig sind. Denn was läßt sich aus einem Beispiel schließen, das statt die Frage zu entscheiden, nur eine neue verursacht<sup>266</sup>? Nach dem Urteil der Kenner hätten jene Meister von Rhodos verständiger getan, einen Gegenstand zu suchen, worin sie, ohne Anstand und Wahrscheinlichkeit zu beleidigen, ihre ganze Wissenschaft des Nackten hätten zeigen können.

Keine Autorität und kein Beispiel dürfen uns verleiten, etwas Unschickliches und Unverständiges zu tun, es sei denn, daß wir zu malen beabsichtigten, wie es Carpioni<sup>267</sup> zu tun pflegte

*sogni d'infermi e fole di romanzi*

Träume von Fieberkranken und romantische Grillen

Um seinen Endzweck, die Täuschung, besser zu erreichen, muß sich der Maler davor hüten, das Moderne mit dem Antiken, das Einheimische und das Fremde zu vermischen, und Dinge zusammenzubringen, die sich widersprechen und unglaubwürdig sind. Wenn alle Dinge, die in seiner Komposition auftreten, in Einklang miteinander sind, wenn die Szene des Bildes in keinem Punkt im Widerspruch zur Handlung steht, nur dann allein wird man glauben, dabei gegenwärtig zu sein. Die Umstände oder das Beiwerk, mit man denen man das Auffinden von Moses in den Wassern des Nils vor Augen führt, dürfen nicht in den Ufern eines Kanals mit Pappelreihen und Häusern auf italienische Art bestehen, es müssen die Ufer eines großen Flusses sein, beschattet von Palmgruppen, eine Sphinx oder Anubisstatue, die man in der Ferne sieht, die eine oder andere Pyramide, die hie und da im Hintergrund aufragt<sup>268</sup>. Allgemein gesagt, bevor der Maler beginnt, muß er sich in seiner Phantasie nach Ägypten, Theben oder Rom ver-

265 *s. die Anm. 211 von Mr. De Piles zum Gedicht von Mr. Du Fresnoy.*

266 *Nil agit exemplum, litem quod lite resolvit. (Horat.: Lib. II Sat. III, (103)).*

267 *Carpioni*

268 *«Nealces... ingeniosus et solers in arte. Siquidem cum praelium navale Aegyptiorum et Persarum pinxisset, quod in Nilo, cuius aqua est mari similis, factum volebat intelligi, argumento declaravit, quod arte non poterat. Asellum enim in litore bibentem pinxit et crocodilum insidiantem ei»: C. Plin.: Nat. Hist., Lib. XXXV, cap. XI.*

setzen, sich Kleider, Physiognomien, Gebäude, Landschaften, Pflanzen vorstellen, wie sie zu dem Gegenstand und dem Ort der Handlung passen, und dann muß er den Betrachter durch die Magie der Darstellung dorthin entführen.

## Von der Erfindung

So wie alle Vorbereitungen eines Generals den Zweck haben, eine Schlacht zu schlagen und zu siegen, so ist die gute Erfindung der Zweck des ganzen Studiums des Malers. Und die bisher behandelten Studien werden ebensoviele Flügel sein, mit denen er sich aufschwingen kann, wenn er einmal imstande ist, sich allein zum Flug zu erheben und aus sich selbst etwas hervorzubringen. Die Erfindung ist der Fund wahrscheinlicher und zum Gegenstand der Darstellung passender Dinge und von Dingen der ausgewähltesten und zur Erregung des Vergnügens und der Bewunderung geeignetsten Art. Wenn sie gut gemalt sind, bringen sie den Betrachter dahin, daß er nicht ein Bild des Dinges zu sehen denkt, sondern die Sache selbst in ihrer höchsten Vollkommenheit und Schönheit. Wir sagten: wahrscheinlicher Dinge, nicht wirklicher. Denn die Wahrscheinlichkeit ist die echte Wahrheit der Künste der Phantasie<sup>269</sup>. Denn es ist die Aufgabe des Naturalisten wie des Historikers die Objekte, die er vor sich hat, wiederzugeben und sie so darzustellen, wie sie sind, mit allen Fehlern und Unvollkommenheiten, denen das Einzelne und die Individuen unterworfen sind. Dagegen ist der Ideal-Maler, der der wahre Maler ist, dem Poeten gleich, er ahmt nach, aber er gibt nicht wieder, d.h. er fingiert mit der Phantasie und stellt die Dinge so dar, wie sie sein sollten mit der Vollkommenheit, die dem Universellen und dem Urbild eigen ist<sup>270</sup>.

Alle Dinge sind Natur, sagt ein englischer Autor über die Poesie, und das Gleiche kann man von der Malerei sagen, aber eine auf Perfektion und Methode zurückgeführte Natur<sup>271</sup>. Wenn also eine Handlung in all ihren Einzelheiten und Umständen zum Höchsten und Seltensten erhöht worden ist, so ist sie, obgleich sie möglich ist, doch nicht so geschehen, wie der Künstler sie darstellt. Und so sind die Frömmigkeit des Äneas und der Zorn des Achilles wahrscheinlich und nicht wahr, wie alles, was vollkommen ist. Folglich ist auch die Poesie, ein Wort, das nichts anderes bedeutet als Erfindung, philosophischer, instruktiver und schöner als die Geschichte.

An dieser Stelle muß man bemerken, daß die antiken Maler große Vorteile vor den modernen hatten. Die Geschichte ihrer Zeit war reich an schönen und glorreichen Ereignissen und gleich der Poesie eine reiche Fundgrube der edelsten Gegenstände. Und die Mythologie, auf die die Religion jener Zeiten gegründet war, vermehrte zumeist das Erhabene und Pathetische derselben. Die heidnischen Götter waren so wenig immateriell und so wenig über den Menschen erhaben und den Heiden wurde so wenig Demut, Kasteiung und Entsagung der Welt gepredigt<sup>272</sup>, daß das Heidentum im Gegenteil recht dazu gemacht schien, der Sinnlichkeit zu schmeicheln, die Leidenschaften zu verherrlichen und die

269 *Judgment of Hercules, Introduction.*

270 *'Tis Nature all, but Nature methodized. (Pope: Essay on Criticism, (89)).*

271 *s. Aristot.: Poet., (IX).*

Einbildungskraft zu steigern. Denn dadurch, daß es den Göttern menschliche Natur gab, sie auch menschlichen Leidenschaften unterwarf, inspirierte es seine Anhänger dazu, den Göttern gleich werden zu können, die, obgleich sie weit über den Menschen erhoben waren, ihnen doch irgendwie gleich waren. Ihre Gottheiten waren völlig sinnlich und quasi sichtbar. Das Meer war mit Tritonen und Nereiden bevölkert, mit Najaden die Flüsse, mit Oreaden die Berge, und in den Wäldern wohnte ein ganzes Volk von Waldgöttern und Nymphen, die dort eine Freistatt für ihre verstohlenen Liebschaften suchten. Von den höchsten Göttern leiteten die mächtigsten Reiche, die vornehmsten Familien und die berühmtesten Helden ihren Ursprung ab. An allen menschlichen Angelegenheiten nahmen die Gottheiten teil. Im Feld vor Troja stand Apollo mit dem weittötenden Bogen Hector zur Seite und gab ihm neuen Mut und Kräfte, die Mauer einzureißen und die Schiffe der Griechen in Brand zu stecken. Die Griechen auf der anderen Seite wurden von Minerva, der der Schrecken voranging und der Tod folgte, zum Kampf angestachelt. Jupiter gibt ein Zeichen, die göttlichen Haare des unsterblichen Hauptes bewegen sich und der Olymp bebt. Er küßt den Mund der Venus mit einer Miene, die Himmel und Erde erheitert. Bei den Alten spielte sich alles vor der Phantasie ab. Und unsere größten Meister glaubten in Geisteswerken von den Heiden alles, sogar die Gestalten des Tartaros, borgen zu müssen, um die Bilder der Hölle sinnlicher und malerischer zu machen. Trotzdem fehlte es auch bei uns nicht an großen Erfindern in der Malkunst. Der sonderbare und tiefsinnige Michelangelo dantisiert in seinen Gemälden<sup>273</sup>, so wie vorzeiten Phidias und Apelles homerisierten<sup>274</sup>. Und Raffael, der Lehrling

272 *De la foi d'un Chrétien les mystères terribles/D'ornemens égayez ne sont point susceptibles./L'Évangile à l'Esprit n'offre de tous côtés./Que pénitence à faire, et tourments mérités.*

273 *Eine sehr schöne Nachricht darüber liest man in den Anmerkungen, mit denen Mr. Bottari, der sich so um die schönen Künste verdient gemacht hat, das Leben Michelangelos illustriert hat. Es ist die folgende: „Und wie sehr er (Dante) studierte, könnte man an seiner Dante-Ausgabe mit Kommentar von Landino vom Erstdruck erkennen, der in foglio und grobem Papier und mit einem Rand von einer Handbreite oder vielleicht mehr ist. Auf diese Ränder hatte Buonarotti mit der Feder alles, was die Poesie Dantes enthält, gezeichnet. Deswegen waren dort unzählige ausgezeichnete Akte in wunderbaren Stellungen. Dieses Buch kam in die Hände von Antonio Montauti, einem engen Freund des berühmten Abate Anton Maria Salvini, wie man aus sehr vielen Briefen ersieht, die Montauti an den besagten Abate geschrieben hat und die sich in der Sammlung der Prose Fiorentina finden. Und da Montauti ein sehr fähiger Bildhauer war, hielt er diesen Band in großen Ehren. Aber als er Oberarchitekt im Gebäude von St. Peter geworden war, mußte er sein Domizil hierher nach Rom verlegen, wohin er zu Schiff einen seiner Schüler und alle seine Marmorblöcke, Bronzen, Studien und sein Handwerkszeug kommen ließ, als er Florenz verließ. In die Kisten mit seinem Hab und Gut ließ er mit besonderer Sorgfalt dieses Buch legen, aber das Schiff, auf das sie geladen waren, erlitt Schiffbruch zwischen Livorno und Civitavecchia. Sein Schüler ertrank und seine ganze Habe ging unter, und mit ihr ging leider auch dieses so wertvolle Buch verloren, das allein genügte, die Bibliothek welches großen Monarchen auch immer zu schmücken.“ [pp. 252-53]*

274 *« Phidias quoque Homeri versibus egregio dicto allusit. Simulacro enim Iovis Olympii perfecto, quo nullum praestantius aut admirabilius humanae fabricatae sunt manus, interrogatus ab amico, quonam mentem suam dirigens, vultum Iovis propemodum ex ipso coelo petitem, eboris lineamentis esset amplexus, illis se versibus, quasi magistro, usum respondit: Iliad., I.*

*Valer. Max.: Lib. III, cap VII, exemplo ext., 4.*

der Griechen, wußte wie Vergil die schönsten Blüten der Wirklichkeit wiederzugeben, seinen Werken edle Anmut zu verleihen, die Natur über sich selbst zu erheben und ihr eine schönere, lebendigere und wunderbarere Gestalt zu geben, als sie tatsächlich zu besitzen pflegt. Raffael kommen in der Erfindung Domenichino und Annibale Caracci, besonders in ihren römischen Werken, am nächsten. Auch Poussin nähert sich ihm in einigen seiner Gemälde, zum Beispiel in seiner Esther und Ahasverus oder im Tod des Germanicus, ein wahres Kleinod des Palazzo Barberina. Keiner aber unter den berühmten Malern suchte in seinen Erfindungen das Beste und Besondere weniger zu vereinen und keiner entfernte sich mehr von der poetischen Vollkommenheit, wie man sie nennt, als Jacopo Bassano. Unter all den vielen Beispielen, die man beibringen könnte, genüge die Predigt des Apostels Paulus, die er in Marostega, nahe seiner Heimatstadt gemalt hat. Weit entfernt davon, den Apostel wie Raffael voll göttlichem Enthusiasmus darzustellen, mit dem er die heidnischen Lehren vor den Athenern verwirft, die sich teils betroffen, teils überzeugt, teils gegen ihn aufgebracht zeigen müßten, läßt er ihn in einem venezianischen Dorf den Bauern und ihren Frauen predigen, und sie lassen ihn reden; besonders die Frauen, die nichts anderes im Kopf haben, als die verschiedenen Arbeiten, die sie in den Händen haben. Übrigens ein bewunderenswertes Bild, wenn es nicht durch seine Ideenarmut abfiel.

Malerei und Dichtung, die es wohl verdienen, Schwesterkünste genannt zu werden, stimmen betreffs der Erfindung in sehr vielen Dingen überein, über den Zug hinaus, daß sie in einer Handlung alles vereinen, was es an Schönstem und Vollkommenstem gibt<sup>275</sup>. Deswegen hat man die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei genannt. In einem Punkt sind sie merklich verschieden, darin nämlich, daß der Dichter beim Entwickeln seiner Fabel das erzählt, was vorher geschehen ist, das vorbereitet, was danach geschehen wird, und daß er alle Stadien der Handlung durchläuft. Er bedient sich der Zeitfolge, um im Zuhörer die größte Wirkung hervorzurufen. Mangels solcher Hilfen ist der Maler dagegen darauf beschränkt, seine Fabel in einem einzigen Augenblick der Handlung darzustellen. Welcher Moment ist das? Der Moment, in dem er dem Betrachter tausend Gegenstände auf einmal vor Augen führen kann, der Moment, der reich ist an den schönsten Begleitumständen, der Moment, der der sukzessiven Arbeit des Poeten gleichkommt. Die Werke der größten Meister, die jedermann gesehen haben kann, beweisen das vollkommen. Unter anderem das Opfer, das das Volk von Listri dem Heiligen Paulus darbringt, ein Werk Raffaels, das in dieser Hinsicht niemand übergehen darf. Um das Sujet des Gemäldes klar

« Fecit (Apelles) et Neoptoleum ex equo pugnans adversus Persas. Archelaum cum uxore et filia, Antigonom thoracatum cum equo incedentem. Peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus eundem regem sedentem in equo; Dianam sacrificantium virginum choro mixtam; quibus vicisse Homeri versus videtur, id ipsum describentis »: C. Plin.: *Hist.*, Lib. XXXV, cap. X.

275 S. Plut.: *Bellone an pace clariores fuerint Athenienses*, (S. 346).

herauszustellen, hat er den von dem Apostel geheilten Lahmen voller Dankbarkeit ihm gegenüber vorgeführt, wie er seine Landsleute auffordert, ihm alle mögliche Ehre zu erweisen; damit noch nicht zufrieden, hat er einige Figuren hinzugefügt, die das Kleid des Geheilten anheben und seine Beine betrachten, die ihre ursprüngliche Gestalt wieder angenommen haben, und durch ihr Erstaunen von dem vollbrachten Wunder Zeugnis ablegen. Eine Erfindung, die nach Aussage eines großen Freundes des Altertums selbst in den schönsten Zeiten Griechenlands ein Muster hätte sein können<sup>276</sup>. Ein anderer ungemein schöner Beweis der Macht des Malers, in einem einzigen Augenblick zahlreiche Objekte vorzuführen, und des Vorteils, den er gegenüber dem Poeten hat, ist eine Federzeichnung des berühmten Lafage<sup>277</sup>, die wie viele andere von seiner Hand noch nicht gestochen worden ist und diese Ehre vorzüglich verdiente. Es stellt den Eintritt des Aeneas in die Unterwelt dar<sup>278</sup>. Der Ort der Handlung ist das Reich Plutos, durch das der sumpfige, traurige Acheron fließt. Fast in der Mitte sieht man Aeneas mit dem goldenen Zweig in der Hand, erstaunt über alles, was er um sich erblickt. Die Sybille, die ihn begleitet, antwortet auf seine Fragen: „Der, den du dort siehst, ist der Fährmann des schwarzblauen Sumpfes. Selbst die Götter fürchten sich, bei seinem Namen zu schwören. Jene dort, die in der Grotte des Flusses so dicht zusammen sind wie die abgefallenen Blätter im Herbst, geben mit erhobenen Händen den Wunsch zu erkennen, aufs andere Ufer zu gelangen, es ist die Schar der Unbeerdigten, sie dürfen nicht hinüber.“ Tatsächlich sieht man Charon, der sie beschimpft und mit erhobenem Ruder von der Barke fernhält, in der die aufgenommen wurden, die nach ihrem Tod nicht ohne Grab und Exequien blieben. Hinter Aeneas und der Sybille gruppiert sich ein Haufen unglücklicher Seelen, denen die Überfahrt verwehrt wurde. Zwei davon haben sich in ihr Gewand gewickelt und sinken aus Verzweiflung über einen Felsblock hin. Im Vordergrund des Bildes wendet sich eine andere Schar Unbegrabener an Aeneas, Leucaspes, Oront und der alte Palinur, der einst ihr Führer und Pilot der phrygischen Flotte war. Mit gefalteten Händen bittet er Aeneas, ihn mit auf die Barke zu nehmen, damit er wenigstens nach dem Tod Ruhe finden und sein Leichnam nicht länger ein Spiel des Meeres und der Winde sein möge. So wird hier alles, was in vielen Versen Vergils verstreut ist, durch die gelehrte Feder des Künstlers wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt und

276 *"The wit of man could not devise means more certain of the end proposed; such a chain of circumstances is equal to a narration; and I cannot but think, that the whole would have been an example of invention and conduct, even in the happiest age of antiquity": Webb.: An Inquiry into the Beauties of Painting, Dial. VII, (S. 181).*

277 *De La Fage, Nicolas (Arles ? – Paris 1655), Maler, Sticker und Radierer.*

278 *Vergil: Aeneis, Buch VI, 268 ff.*

konzentriert<sup>279</sup> und sein Werk verdiente auf die eine oder andere Art dem Publikum bekannt gemacht zu werden.

Wenn man sich daran macht, eine Handlung, Geschichte oder Fabel darzustellen, dann muß man sich beim Lesen der betreffenden Bücher alle Umstände gut merken, die Personen, die an ihr teilnahmen, die Leidenschaften, von denen sie bewegt wurde, den Ort und die Zeit, in der sie stattfand. Hat man sie dann, wie sie beschrieben ist, im Kopf, muß der Maler sie in gewisser Weise nach der oben gezeigten Art und Weise neu erschaffen, indem er in die Wirklichkeit die größten darin möglichen Wunder hineindenkt und das Sujet mit jenen Begleitumständen und Nebenhandlungen versieht, die es deutlicher, pathetischer und edler machen und die Kraft der Erfindung demonstrieren; alles aber auf solche Art, daß, so sehr auch die Phantasie des Malers erregt sei, die Hand sich doch nicht so übereile, daß sie dem Verstand nicht immer gehorche. Nichts allzu Vulgäres oder Niedriges darf in einem großen und hohen Gegenstand Platz finden; zuweilen haben sich auch große Meister wie Zampieri oder Poussin gegen diese Regel vergangen.

Eins sei die Handlung, der Ort und die Zeit. Der Mißbrauch derjenigen, die ähnlich den Autoren des chinesischen oder spanischen Theaters in einer Szene verschiedene Handlungen und sogar den Lebenslauf einer Person darstellen, ist besonders zu tadeln.

Aber solche Fehler sind vielleicht zu grob, als daß die Meister der Malerei sie heutzutage begehen würden. Die Zeit und Kultur unseres Jahrhunderts verdient subtilere Betrachtungen, so die, daß die Episoden, die in das Drama des Bildes eingeführt werden, nicht nur schön und schicklich sind und es nicht nur anfüllen und noch mehr zieren, sondern daß sie auch notwendig sind. Die am Grabmal des Anchises in Sizilien veranstalteten Spiele sind in sich mannigfaltiger und vergnüglicher als diejenigen, die am Grab des Patroklos unter den Mauern von Troja abgehalten wurden. Die Waffen, die Vulkan für Aeneas schmiedete, sind, wenn auch von keinem besseren Werkstoff, doch künstlicher ziseliert als diejenigen, die viele Jahrhunderte zuvor dieser Gott für Achilles herstellte. Dennoch sind in den Augen der Kenner die Spiele und Waffen Homers schöner als die Vergils, denn sie sind in der Ilias notwendiger als in der Aeneis. Alle Teile müssen einen Bezug aufs Ganze haben und mit dem Ganzen korrespondieren. In

279 *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram, / Perque domos Ditis vacuas et inania regna etc. (...) / Hinc via Tartarei quae fert Acherontis ad undas: / Turbidus hic coeno vasta que voragine gurgis / Aestuat etc. (...) / Aeneas miratus enim motusque tumultu etc. (...) / Cocyti stagna alta vides, stygiamque paludem, / Dii cuius iurare timent et fallere numen. / Haec omnis, quam cernis, inops inhumata que turba est: / Portitor ille, Charon: hi, quos vehit unda, sepulti etc. (...) / Quam multa in sylvis Autumni frigore primo / Lapsa cadunt folia etc. (...) / Stabant orantes primi transmittere cursum, / Tendebantque manus ripae ulterioris amore. / Navita sed tristis nunc hos, nunc accipit illos; / Ast alios longe summos arcet arena etc. (...) / Cernit ibi maestos et mortis honore carentes Leucaspim, et Lyciae ductorem classis Orontem etc. (...) / Ecce gubernator sese Palinurus agebat etc. (...) / Nunc me fluctus habet, versatque in litore venti etc. (...) / Da dextram misero, et tecum me tolle per undas, / Sedibus ut saltem placidis in morte quiescam. (Virgil.: Aeneid., Lib. VI, (268-371, passim)).*  
Der Verfasser des vorliegenden Versuchs besitzt eine solche Zeichnung.

der Mannigfaltigkeit hat die Einheit zu herrschen, in der die Schönheit besteht<sup>280</sup>, und es ist der erste Grundsatz aller Künste, die Werke der Natur nachzuahmen. Oft werden die Sujets noch schöner und angenehmer, wenn sie mit poetischen Erfindungen bereichert und geschmückt werden. Albani hat in seinen Werken verschiedentlich gezeigt, wie sehr sein Geist durch Lektüre kultiviert war. Und Raffael kann auch hierin der Führer und Meister aller anderen sein. Sehr schön ist sein Einfall, beim Passieren des Jordan den Flußgott selbst darzustellen, wie er das eigene Wasser mit den Händen zurückhält und so dem Heer der Juden den Weg freimacht. Mit nicht weniger Geist ließ er in seinen von Agostino Veneziano<sup>281</sup> gestochenen Zeichnungen die Amoretten Aetions<sup>282</sup> wiederaufleben, die mit Alexanders Waffen spielen, als dieser von Roxanes Schönheit besiegt war<sup>283</sup>. In allegorischen Bildern, wo sich die Kraft der Erfindung am meisten zeigt, zeichneten sich im Altertum Apelles und Parrhasius<sup>284</sup> aus, der eine mit dem Bild der Verleumdung<sup>285</sup>, der andere durch sein Bild vom Genius der Athener<sup>286</sup>. In diesem Genre bewährte sich auch Galaton, als er eine gewaltige Schar von Dichtern darstellte, die begierig das Wasser tranken, das dem Mund des großen Homer entsprang. Nach Junius hatte Plinius dieses Bild im Sinn, als er diesen erhabenen Dichter die Quelle des Genies nannte<sup>287</sup>. Es ist kein Wunder, daß man bei den antiken Künstlern oft solche Züge einer schönen Einbildungskraft findet. Sie ließen sich bei ihrer Arbeit nicht blind von einer materiellen Praxis leiten. Sie waren durch Studium und Literatur gebildete Menschen und eher Begleiter als Knechte jener Großen, die sich ihrer bedienten<sup>288</sup>. Unter den modernen

280 „Und deswegen muß die Schönheit, so sehr es möglich ist, eins sein, habe ich einmal einen gelehrten Mann sagen hören, und das Häßliche ist im Gegensatz dazu vielfach.“ Monsignor della Casa, in Galateo, [§ 140].

281 Agostino dei Musi, gen. Agostino Veneziano (Venedig um 1490 – nach 1569), Kupferstecher.

282 Aetion, griech. Maler des 4. Jhs v. Chr: Lukians Beschreibung seines Gemäldes „Hochzeit Alexanders mit Roxane“ regte Sodoma zu einem Bild in der Farnesina in Rom an.

283 s. Lukian, in Herod. vel Aetione, [5].

*Les folâtres plaisirs dans le sein du repos,/Les amours enfantins désarmoient ce Héros:/L'un tenoit sa cuirasse encor de sang trempée,/L'autre avoit détaché sa redoutable épée,/Et rioit en tenant dans ses débiles mains/Ce fer, l'appui du Trône, et l'effroi des humains. (Henriade, Chant IX, (299-304)).*

284 Parrhasius, griech. Maler aus Ephesus, lebte in Athen, gest. 388 v. Chr. Neben Zeuxis Hauptvertreter der jonischen Malerschule.

285 s. Lukian: Von der Verleumdung, und die Postilla XX von Carlo Dati zur Vita von Apelles.

286 « Pinxit (Parrhasius) Demon Atheniensium, argumento quoque ingenioso »: C. Plin.; Nat. Hist., Lib. XXXV, cap. X.

287 « Nonnulli quoque artifices non vulgaris sollertiae famam captantes, longius petita inventiois gloriam praecipue sibi amplexandam putabant. Ita Galaton Pictor, teste Aeliano var. Histor. XIII, 22, pinxit immensum gregem poetarum limpidas atque ubertim ex ore Homeri redundantes aquas avidissime haurientem. Hanc imaginem repraesentavit Ovidius, III Amorum, Eleg. 8: Adspice Maeoniden, a quo ceu fonte perenni/Vatum Pieriis ora rigantur aquis./Manilius quoque circa initium libri secundi de Homero:..... Cuiusque ex ore profuso/Omnis posteritas latices in carmina duxit.

*Plinius denique, Lib. XVII, Nat. Hist., cap. 5, videtur eo resexisse, cum Homerum vocat fontem ingeniorum »: De Pictura Veterum, Lib. III, cap. I, (S. 143).*

288 „The statuaries of Greece, were not mere mechanicks; men of education and literature, they were more the companions than servants of their employers: their taste was refined by the conversation of courts, and enlarged by the lecture of their poets: accordingly, the spirit of their studies breathes through their works“:

Künstlern ist Rubens<sup>289</sup> in allegorischen Sujets der bewandertste, und dafür ist er auch berühmt. Jedoch will es den besten Kritikern zum Beispiel nicht gefallen, daß er in der berühmten Galerie du Luxembourg die Königin Maria de Medicis mit zwei Kardinälen und dem Gott Merkur<sup>290</sup> Staatsrat halten läßt. Auch findet man es ungereimt, daß man in der gleichen Galerie die Tritonen und Nereiden beim Verlassen des Schiffs zwischen den Galeeren des Stephansordens herumswimmen sieht. Solche Dinge beleidigen die Vernunft wie der Proteus Sannazaros<sup>291</sup>, der das Geheimnis der Menschwerdung Gottes vorhersagt oder wie jene indianischen Könige bei Camoes<sup>292</sup>, die sich mit den Portugiesen über die Irrfahrten des Odysseus unterhalten. Die schönsten Beispiele allegorischer Bilder lieferte zweifellos Nicolas Poussin, der sich je nach Bedarf mit viel Urteilskraft seiner vertieften Kenntnis des Altertums bediente. Schlecht dagegen gelang es Le Brun, seinem Landsmann. Dieser wollte alles nach seinem eigenen Kopf machen und malte daher in der Galerie zu Versailles keine Allegorien, sondern Rätsel, die nur er allein lösen konnte.

Die Allegorie muß nicht nur geistreich, sie muß auch deutlich sein. Zu vermeiden sind jene Anspielungen auf Gelehrsamkeit und Mythologie, die gewöhnlich zu verborgen sind, und jene Allgemeinheiten, die den Geist zu sehr im Unbestimmten lassen. Am besten ist es daher, daß man moralische und abstrakte Dinge in Figuren darstellt und besondere Geschehnisse vor Augen führt. So verfuhr nach Monsignore Agucchis<sup>293</sup> Vorschrift Annibale Caracci im Palazzo Farnese. Wenn man die Vaterlandsliebe vorstellen müßte, müßte man Decius malen, wie er sich tugendhaft den Unterweltsgöttern weihte, um den Sieg über die Feinde Roms davonzutragen. Sollte nicht Julius Cäsar, der vor dem Standbild Alexanders im Tempel von Gadis weint, ein Emblem für den Wetteifer und die Ruhmbegierde sein? Die Unbeständigkeit der Fortuna kann sehr gut durch Marius dargestellt werden, der zwischen den Ruinen Karthagos sitzt, und dem, statt eines Heeres, das ihn als Imperator begrüßt, der Liktör des Sixtilius die Verban-

*Webb: An Inquiry into the Beautis of Painting, Dial IV, (S. 54).*

289 Rubens, Peter Paul, (Siegen (Westfalen) 1577 - Antwerpen 1640); fläm. Maler; seit 1589 in Antwerpen, ging 1600 nach Italien, wurde Hofmaler des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua, war tätig in Rom, Venedig, Florenz und Genua; studierte hier neben der Malerei des röm. Frühbarock (Caravaggio, Caracci) und der Renaissance (Tizian, Leonardo da Vinci, Michelangelo) auch antike Bildwerke und schuf seine ersten Altarwerke und Porträts. 1608 kehrte R. nach Antwerpen zurück und wurde Hofmaler des Erzherzogs Albert.

290 „In the fine set of pictures, by Rubens, in the Luxemburg gallery, you will meet with various faults too, in relation to the allegories ... the Queen-mother, in council, with two cardinals and Mercury" etc.: Polymetis, *Dialogue the Eighteenth*. S. auch *Anecdotes of Painting in England* by Horace Walpole, vol. II S. 79, wo er sagt: "One may call some of his pictures a toleration of all religions."

291 Sannazaro, Jacopo (Neapel 1455 – ebd. 1530), ital. Dichter span. Abstammung. Latein. Und ital. Dichtungen. Hirtenroman „Arcadia“ 1502, oft nachgeahmt.

292 Camoes, Luis de; genauer Luis Vaz de C. (Lissabon o. Coimbra 1524/25 – Lissabon 1580), Dichter von Sonnetten und der *Lusiaden*, bedeutendstes portug. Epos, in dem die geschichtl. Taten und Entdeckungsfahrten der Portugiesen besungen sind.

293 Monsignore Agucchi, Giovanni Battista, (Bologna) Erzbischof von Amasia, Apostol. Nuntius unter Urban VIII. – *Kunstkenner und-sammler*.

nung aus Afrika ankündigt. Ein passendes Bild der Unklugheit kann jener Kandaules<sup>294</sup> sein, der seine schöne Frau seinem Freund Gyges nackt zeigte, der nicht lange zögerte, sich zu seinem Feind zu erklären und ihn wegen seines Leichtsinns zu bestrafen. Solche Darstellungen tragen ihre Erklärung in sich, ohne daß jemand einen Zettel daran anzubringen und einen Kommentar darüber abzugeben brauchte. Und wenn zu allem Unglück auch die Absicht und das Vorhaben des Malers nicht zu erkennen sein sollte, so wird doch die Malerei deswegen nicht weniger gefallen. So gefallen die Fabeln Ariosts<sup>295</sup>, obwohl man die darunter verborgene Moral nicht errät, und so gefällt die Aeneis<sup>296</sup>, obgleich nicht alle die Anspielungen und die doppelte Arbeit des Dichters erkennen mögen.

### Von der Disposition oder der Anordnung

Soviel über die Erfindung. Was die Disposition betrifft, die gleichsam ein Zweig von ihr ist, so besteht sie darin, im Gemälde die vom Erfindungsvermögen erdachten Dinge zu versammeln, um das Sujet lebendig auszudrücken. Der größte Wert der Disposition besteht in jener scheinbar zufälligen Unordnung, die jedoch das größte Studium der Kunst voraussetzt. Sie lehrt sowohl die Trockenheit der Alten, die ihre Figuren hintereinander einhergehen ließen wie Mönche in einer Prozession als auch die Affektiertheit jener Modernen zu vermeiden, die sie zusammenwürfeln, als ob sie miteinander im Streit lägen. Auch hierin gelang es Raffael die rechten Mittel zu finden und das Ziel zu treffen. So wie das Sujet es erforderte, war stets die Anordnung der Figuren. In der Schlacht des Konstantin wußte er sie eben so feurig zu gruppieren, wie er sie ruhig darstellte auf dem Bild, wo er Christus dem heiligen Petrus die Schlüssel geben und ihn zum ersten der Apostel machen läßt.

Wie auch die Figuren angeordnet sind, die Hauptfigur muß sich von den anderen abheben und vor allen anderen in die Augen fallen. Das läßt sich auf verschiedene Art bewirken: man stellt sie in den Vordergrund des Bildes oder an einen anderen auffälligen Platz, indem man sie isoliert oder das Hauptlicht auf sie fallen läßt, indem man sie mit glänzenderer Kleidung austattet als die anderen oder indem man mehr als eine oder alle eben genannten Kunstgriffe anwendet. Da sie nun einmal die Hauptrolle der Bildfabel zu spielen hat, ist es nur recht, daß sie immer die Aufmerksamkeit auf sich zieht und über alle anderen herrscht<sup>297</sup>.

294 *Kandaules, Kg. von Lydie, n wurde von Gyges auf Anstiftung von K.s Ehefrau, die sich von ihm in ihrer Ehre vletzt sah, ermordet.*

295 *Ariosto, Ludovico (Reggio (Emilia) 1474 – Ferrara 1533) Ital. Dichter. Im Dienst der Este. Verfaßte erste ital. regelmäßige Komödien. Epos: Der rasende Roland, 46 Gesänge (1516-21)*

296 *„Aeneis“, Epos von Vergil (70-19 v. Chr.)*

297 *Prenant un soin exact que, dans tout son ouvrage/Elle joue aux regards le plus beau personnage./Et que, par aucun rôle au spectacle placé/Le héros du tableau ne se voie effacé. (Molière: La Gloire du Dome de*

Nach Meinung Leonbattista Albertis<sup>298</sup> sollten die Maler den Dramatikern folgen, die ihre Fabel mit der kleinstmöglichen Zahl von Personen ausspinnen. Tatsächlich bereitet eine übergroße Menge von Figuren auf einem Bild dem Betrachter ebensoviel Unbehagen wie ein zu großes Gedränge auf der Straße.

Dennoch geschieht es dem Maler sehr häufig, daß er Gegenstände behandeln muß, die ihrer Natur nach eine sehr große Anzahl und gleichsam ein Volk von Figuren erfordern. Bei solchen Sujets gehört es zur Meisterschaft des Künstlers, sie so anzuordnen, daß die Hauptfiguren in die Augen fallen, daß die Komposition nicht erstickt wird, daß sie, wie man zu sagen pflegt, Luft genug hat, daß das Bild voll, aber nicht vollgepfropft ist. Die Alexander-Schlachten von Le Brun sind in dieser Hinsicht die spektakulärsten Beispiele, die man nicht genug studieren kann. Im Gegensatz dazu gibt es keine unglücklichere Anordnung als das berühmte Paradies von Tintoretto, das eine ganze Wand des großen Ratsaales zu Venedig einnimmt. Eine Unzahl von Figuren ist überall darin, ein Ameisenhaufen, ein Wolke, ein Chaos, das das Auge zu sehr anstrengt. Schade ist es, daß er es nicht nach einem Entwurf von seiner Hand ausgeführt hat, der sich in Verona befindet und in der Galerie des Hauses Bevilacqua aufbewahrt wird. Die Chöre der Märtyrer, der Jungfrauen, der Bischöfe usw. sind darin von dem mit Bedacht arbeitenden Meister in ebensovielen Massen angeordnet, mit schönen Wolkengruppen hie und da, die ihnen als Hintergrund dienen. Dadurch treten die unzähligen himmlischen Heerscharen vor dem Auge des Betrachters so auf, daß sie ein glorreiches und prächtiges Schauspiel bieten. Man erzählt, ein berühmter Maler habe die Sintflut gezeichnet und um die Unendlichkeit des Wassers, das die Erde bedeckte, besser darzustellen, eine Ecke des Papiers ohne Figuren gelassen. Jemand, der dabei war, habe ihn gefragt: „Und hier machst du nichts?“ „Siehst du nicht“, antwortete er ihm, „daß gerade dieses Nichts das Bild ausmacht?“

Die Komposition ist in verschiedene Gruppen aufgeteilt, damit das Auge bequem von einem Gegenstand zum anderen übergehen und das Ganze besser erfassen möge. Dies hat übrigens seinen Grund in der Natur, denn man beobachtet, daß Menschen, die bei einer Handlung beisammen sind, sich hie und da in verschiedenen Gruppen zusammenfinden je nach Temperament, Alter und Stand. Und die Gruppen müssen so kunstreich verteilt werden, daß die Massen im Bild gut voneinander zu unterscheiden sind, daß sie großzügig und vorteilhaft angeordnet sind, so daß die gesamte Komposition etwas Grandioses hat, wie man es

*Val de Grâce, (95-98)).*

298 Alberti, Leon Battista (Genua 1404 (?)- Rom 1472) tätig in Florenz und Rom. Architekt von bahnbrechender Bedeutung für die Baukunst der Renaissance, Schriftsteller von umfassendem humanist. Geist, maßgebend bes. als Kunsttheoretiker.

oft in den Werken von Cortona<sup>299</sup> und Lanfranco<sup>300</sup> sieht, die man von weitem noch leicht unterscheiden und gleichsam mit einem Blick begreifen kann.

Dazu trägt der richtige Farbauftrag sehr viel bei. Die Massen erscheinen groß, wenn die Farben, mit denen die Figuren, einer Gruppe ausgestattet sind, durch eine zu große Mannigfaltigkeit sich nicht sozusagen aneinander zerreiben. Sie sind gut voneinander unterschieden, wenn unter den Total-Farben – wie man sie nennen könnte – jeder Gruppe ein Gegensatz bestünde, doch so, daß die eine die andere nicht durch allzu große Feindschaft erschlägt.

Aber der Kunstgriff des Helldunkel hat den größten Anteil daran, der ganzen Disposition die äußerste Vollkommenheit zu verleihen. Die Gruppen unterscheiden sich sehr gut voneinander, wenn einige im Schatten sind, eine aber hauptsächlich vom Licht getroffen wird. Mit großer Meisterschaft hat Rembrandt diesen Kunstgriff in seinem berühmten Gemälde angewandt, das die Kreuzabnahme darstellt. Wunderbar ist das Spiel eines Sonnenstrahls, der durch die Luft verdunkelnde Wolken bricht und die schönste Wirkung hervorbringt, die man sich nur denken kann. Tintoretto ist als großer Meister bekannt, sowohl durch die Bewegung, mit der er seinen Figuren Leben verleiht, als auch durch die Wissenschaft des Schattens und Polidoro da Caravaggio<sup>301</sup> verdiente großen Beifall, weil er in seine Flachreliefs die Effekte des Helldunkel einzuarbeiten wußte, was Mantegna<sup>302</sup> in seinem Triumphzug Cäsars als erster versucht hatte. Auf diese Weise werden seine Kompositionen in verschiedene Massen aufgeteilt und erregen folglich durch die Anordnung wie durch die übrigen Vollkommenheiten höchstes Gefallen.

Um endlich eine Gruppe abzurunden, ist die beste Regel die der Weintraube, welche Tizian anzuwenden pflegte. Einige der vielen Beeren, die die Traube zusammensetzen, sind vom Licht erleuchtet, viele sind im Schatten und jene, die in der Mitte um die Drehachse versammelt sind, sind im Halbschatten. Auf die gleiche Weise sollten nach Tizian auch die Figuren der Gruppe angeordnet werden, damit mit Hilfe des Helldunkel aus verschiedenen Dingen ein Ganzes würde. Man kann sehen, daß er in seinen Werken nicht anders verfuhr und große Wirkung erzielte, sehr lehrreich für den, der sie studiert.

Aber da die verschiedenen Veränderungen des Lichts und des Schattens nicht nur malerisch, sondern auch der Wirklichkeit entsprechen müssen, so ist es hilfreich, den zu malenden Gegenstand in kleinen Figuren zu modellieren, wie Tin-

299 Cortona, Pietro Berettini da; (Cortona 1596 – Rom 1669) ital. Maler und Architekt. Deckenfresken, die vorbildlich für die Barockmalerei wurden. Fassade von S. Maria della Pace (Rom).

300 Lanfranco, Giovanni (Parma 1582 – Rom 1647) setzte in Deecken- u. Kuppelfresken Correggios Stil fort. Werke in Rom, Neapel, Florenz.

301 Polidoro Caldara genannt Polidoro da Caravaggio (Caravaggio um 1499 – Messina um 1543), ital. Maler.

302 Mantegna, Andrea, (Isola di Carturo (heute zu Piazzola sul Brenta, Prov. Padua) 1431 – Mantua 1506); italien. Maler und Kupferstecher, neben G. Bellini der bedeutendste Meister der oberitalien. Frührenaissance. 1459 Hofmaler der Gonzaga in Mantua. Werke: Hochaltar in San Zeno in Verona (1456–59); Beweinung Christi (um 1490; Mailand); Fresken der Camera degli Sposi im Palazzo Ducale in Mantua (1474).

toretto und Poussin es zu tun pflegten, und danach jene Figuren des Nachts mit einem Lampenlicht zu beleuchten. So kann der Maler feststellen, ob jenes Helldunkel, das er im Geist konzipiert hat, nicht der Wirklichkeit widerstreitet. Und mit der Veränderung der Höhe und der Richtung des Lichtes kann man die dem Maler genehmsten Akzidenzien finden und das ganze Beleuchtungssystem des Bildes festsetzen. Danach wird es auch nicht weiter schwer fallen, die Beschaffenheit der Schatten zu modifizieren, sie zu mildern und sie mehr oder weniger dunkel zu machen, je nach dem Ort, auf den sie fallen, oder aber je nachdem wie das Licht beschaffen ist. Außer es ist ein Ort, der von Lampenlicht erhellt ist, dann hat man nichts anderes zu tun, als bei dem zu bleiben, was man vor sich hat, und es getreu wiederzugeben.

Die Manieristen, die nicht nach der Anweisung der erwähnten Meister die Natur beachten, pflegen bei der Disposition viele Fehler zu machen. Der Grund für den Fall der Schatten läßt sich oft in ihren Bildern nicht finden oder er ist kaum wahrscheinlich. Sie pflegen die Lichter ausschweifend zu verteilen und die sogenannten toten Stellen des Bildes „aufzuwecken“. Zweifellos tut das Mittel große Wirkung, aber man muß es sehr vorsichtig gebrauchen, sonst nimmt man dem Ganzen jene Einheit, Ruhe und majestätische Stille, die, wie Annibale Carracci sagt, so viel Vergnügen bereitet. Dem Auge sind die vielen hie und da versprengten Lichter ebenso unangenehm wie dem Ohr das Getöse vieler gleichzeitig redender Personen in einer Gesellschaft<sup>303</sup>.

Guido Reni, der ein fröhliches, glänzendes Leben führte, verlieh seinen Werken Frohsinn und Anmut, er schien in das Tageslicht verliebt zu sein, Michelangelo da Caravaggio dagegen in das künstliche Licht, er war bäurisch und ungehobelt<sup>304</sup>. Sie waren daher beide nicht fähig, alle Arten von Sujets gleich gut zu behandeln. Wenn nun gleich das Helldunkel für die Wirkung einer Komposition von größtem Nutzen für den Maler ist, so muß sich dennoch das Licht mehr oder weniger nach dem Ort richten, wo die Handlung geschieht, die es ausdrücken soll. Wer in eine Grotte, in die das Licht nur in einem Spalt hineinfällt, sanfte und angenehme Schatten hineinbringen würde, wäre nicht weniger zu tadeln als jemand, der sie an der freien Luft hart und kühn machte.

Darüberhinaus verfallen die Manieristen beim Historienbild und bei der Anordnung der Figuren noch in viele andere Fehler. Reden wir nicht von ihrer Lieblingsgruppe, der Mutter Gottes mit dem Kind auf dem Arm und einem anderen, das zu ihren Füßen spielt, und ähnlichen Dingen, die sie in den Vordergrund des Bildes rücken, reden wir nicht von jenen Halbfiguren im Hintergrund, die aus

303 „Let breadth be introduced how it will, it always gives great repose to the eye; as on the contrary, when lights and shades in a composition are scattered about in little spots, the eye is constantly disturbed, and the mind is uneasy, especially if you are eager to understand every object in the composition, as it is painful to the ear when anyone is anxious to know what is said in company, where many are talking at the same time.“ Hogarth: *The Analysis of Beauty*, chap. XIII, [112].

304 « *In picturis alios horrida, inculta, abdita et opaca: contra alios nitida, laeta, colustrata delectant* »: Cic.: *Orator*, num. XI.

von ihnen imaginierten Brüchen in der Bildebene herauslugen, sie habe die Gewohnheit, nackte mit angekleideten Personen zu vermischen, junge und alte, sie stellen eine Figur en face dar und daneben eine, die einem den Rücken zuwendet, gewaltsamen Haltungen stellen sie schlaffe entgegen, sie suchen in jeder Sache die Gegensätze auf, die nur dann gefallen, wenn sie natürlich aus dem Sujet entstehen wie die Antithesen in der Rede.

Die Verkürzungen darf man weder vermeiden, noch zu sehr suchen. Die Haltungen sollten eher ruhig und gesetzt sein. Nur selten kommt es vor, daß man sie so gezwungen und aus dem Gleichgewicht geraten darstellt, wie es manche Maler zu tun pflegen. Sie sind jenen Theologen ähnlich, die ihre bizarren Sentenzen so zuspitzen, daß sie nur um Haares Breite von der Ketzerei entfernt sind.

Im Ganzen und in den verschiedenen Teilen der Disposition muß mit dem Male-  
rischen Natur, Wahrscheinlichkeit, Anstand und der besondere Charakter dessen, was man darstellen will, verbunden sein. Alles entferne sich von der Einförmigkeit der Manier, die sich in der Komposition ebenso offenbart wie im Kolorit, im Schnitt der Kleidung und in der Zeichnung. Die Manier ist gleichsam der besondere Akzent des Malers, an dem er leicht zu erkennen ist, wenn er die verschiedenen Sprachen, die er sprechen muß, auf die gleiche Weise ausspricht.

#### Vom Ausdruck der Leidenschaften

Die Sprache, die der Maler vor allem und von keinem anderen Meister als der Natur selbst zu lernen hat, ist die Sprache der Leidenschaften. Ohne sie ist das schönste Werk leblos und gleichsam ohne Seele. Es ist nicht genug, daß der Maler die gewähltesten Formen zu zeichnen, sie mit den schönsten Farben zu bekleiden und gut zusammensetzen weiß, daß er mittels des Hellen und des Dunkeln der Leinwand Grund gibt, daß er seinen Personen die angemessene Bekleidung und die anmutigsten Haltungen geben kann, er muß sie auch mit Schmerz und Freude, mit Furcht und Zorn zu beleben und ihnen gewissermaßen ins Gesicht zu schreiben wissen, was sie denken und was sie empfinden, er muß sie lebendig und sprechend machen<sup>305</sup>. Dort steigt die Malerei wahrhaft auf und erhebt sich gleichsam über sich selbst, wo sie sehr viel mehr zu verstehen gibt, als man gemalt sieht.

Die Mittel der Nachahmung sind die Umrisse, das Helldunkel und die Farben, Dinge, die einzig dazu da zu sein scheinen, den Gesichtssinn anzurühren und zu bewegen. Doch kann sie auch das Harte und Weiche, das Glatte und Rauhe, das durch den Tastsinn erkannt wird, darstellen. Und dies vermag sie dank gewisser Farbabstufungen und eines gewissen Helldunkel, das im Marmor, Baumrinden und in weichen und fedrigen Dingen verschieden ist. Auch kann sie den Klang

305 S. Philostr. iunior: in prooemio Iconum, (S. 861 f.).

und die Bewegung von Ort zu Ort mit Hilfe von Licht und Schatten und gewisser besonderer Konfigurationen hervorbringen. Wer glaubt nicht auf einer Landschaft von Dietrich<sup>306</sup> das Wasser brausend und zitternd zwischen Felsen und Klippen fortlaufen zu hören und zu sehen? Auf den Schlachtenbildern von Bourguignon<sup>307</sup> glaubt man wirklich die Trompeten zu hören und das Pferd übers Feld davonpreschen zu sehen, nachdem es seinen Reiter abgeworfen hat. Aber das Wunderbarste, was die Malerei vermag, ist, daß sie durch Kolorit und durch gewisse besondere Gebärden und Haltungen die Gedanken und die inneren Affekte der Seele ausdrücken und gewissermaßen sichtbar machen kann. Deswegen scheint das Auge nicht nur zu fühlen und zu hören, sondern auch zu empfinden und zu denken.

Viele Künstler, unter anderen der berühmte Le Brun, haben schriftlich die verschiedenen Zustände zu bestimmen gesucht, die bei den mannigfaltigen Bewegungen und Leidenschaften der Seele äußerlich sichtbar werden und sich in den Muskeln des Gesichts offenbaren, das so die stumme Sprache der Seele zeigt<sup>308</sup>. Beim Zorn z. B. wird das Gesicht rot, die Lippenmuskeln schwellen an und die Augen flammen. Bei der Niedergeschlagenheit der Melancholie dagegen sind die Augen tot, das Gesicht blaß, die Muskeln des Mundes hängen und sind schlaff. Für einen Künstler ist es nützlich, diese und andere Dinge in Büchern gelesen zu haben, aber unendlich mehr hilft ihm das Studium der Natur selbst, woraus jene Schriftsteller es nahmen, und es mit einer Lebhaftigkeit zeigt,

*che non l'esprimeria lingua né penna*  
die weder Zunge noch Feder  
auszudrücken vermag.

Kommt es auf gewisse Feinheiten und unmerkliche Nuancen an, durch die völlig verschiedene Leidenschaften bezeichnet werden können, dann muß man zweifellos auf die Natur zurückgreifen. Beim Lachen und beim Weinen, zwei ganz entgegengesetzten Leidenschaften, arbeiten die Gesichtsmuskeln fast auf die gleiche Weise<sup>309</sup>.

306 Dietrich, Christian Wilhelm Ernst (Weimar 1712): *dt. Maler; malte Bilder „im Geschmack der Niederländer“, Aufenthalt in Italien. Prof. an der Dresdener Akademie.*

307 Jacques Courtois (1621-1676), auch genannt Le Bourguignon, *Il Borgognone oder Cortese. Frz. Maler.*

308 « *Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum, et sonum, et gestum totumque corpus hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae... hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores*»: Cic.: *De Oratore, Lib. III, n. LVII.*

309 „Der berühmte Maler Pietro Cortona malte das la Stufa genannte Zimmer im königlichen Palazzo Pitti aus und war dabei, an einer Wand das Eiserne Zeitalter darzustellen, während ihm Ferdinand II., dem ewiger Ruhm gebührt, dabei zusah. Als er das Gesicht eines Kindes malte, das heftig weinte, sagte er zum Maler: „Oh wie schön dies Kind weint!“ Darauf der wackere Künstler: „Wollen Eure Gnaden sehen, wie leicht Kinder weinen und lachen? Ich zeige es E.G.“ Und er nahm den Pinsel, und ließ jenen Fürsten sehen, daß, wenn er den Umriß des Mundes konkav nach oben wendete, während beim Weinen dieser Umriß nach unten ging, wobei er die anderen Partien so ließ, wie sie waren, das Kindchen nicht mehr weinte, sondern schallend lachte. Und als er die Linie des Mundes in ihre vorherige Stellung zurückgeführt hatte, begann

Nach Leonarda da Vinci sind die Stummen der Maler beste Lehrmeister. Diese haben durch die Bewegung der Hände, der Augen, der Brauen und des ganzen Körpers eine Art von Sprache erzeugt. Kein vernünftiger Mensch wird seinen Gedanken verkennen, der darin besteht, daß man die Stummen mit Maß und Verstand nachahme und daß man die Gebärden nicht übertreibe, damit die redenden Personen, wie es die Figuren des Malers sein müssen, nicht zu Pantomimen würden. Die Handlung wird sonst theatralisch und wie aus zweiter Hand, sie ist nicht mehr original und aus der Natur selbst geschöpft<sup>310</sup>.

Man erzählt große Dinge hinsichtlich des Ausdrucks der Maler Griechenlands. Von Aristides unter anderen, der die Befürchtung einer bei einer Belagerung tödlich getroffenen Mutter vorgestellt habe, daß ihr Kind, welches ihr auf allen vieren auf die Brust gekrochen war, statt der Milch Blut zu saugen bekommen möge<sup>311</sup>. Auch war die Medea des Timomachus<sup>312</sup> sehr berühmt, der er in dem Augenblick, da sie ihre Kinder umbrachte, die Wut ins Gesicht zu bringen wußte, welche sie zu dieser entsetzlichen Tat hinriß und zugleich die mütterliche Zärtlichkeit, die sie davon abzuhalten schien<sup>313</sup>. Einen ähnlichen doppelten Affekt suchte Rubens ins Gesicht der Marie de Medicis zu bringen, nämlich Schmerz wegen der überstandenen Niederkunft und Freude über die Geburt des Dauphins.

Auch liest man im Gesicht einer heiligen Apollonia, von Tiepolo in der Kirche des Heiligen Antonius zu Padua gemalt, deutlich den Schmerz, den sie über eine vom Henker empfangene Wunde empfindet, aber mit der Freude gemischt, daß ihr damit das Paradies geöffnet worden ist.

Man muß aber gestehen, daß die Beispiele für feinen Ausdruck in der venezianischen, flämischen und lombardischen Schule selten sind.

Ein starkes Kolorit, ein frisches Inkarnat und große Helldunkel-Wirkungen waren ihr hauptsächliches Studium, sie wußten die Sinne mehr zu fesseln als den Verstand. Und die Venezianer besonders schmückten ihre Historienbilder mit dem mannigfaltigen Reichtum von Nationen und Kleidungen, die die Schifffahrt in ihrem Vaterland ständig zusammenbringt und jedermanns Augen auf sich zieht. Ich weiß nicht, ob sich in allen Gemälden Paolo Veroneses ein einziges Beispiel eines wohldurchdachten und seltenen Ausdrucks und eine jener

*das Kind wieder zu weinen.“ Lezione von Filippo Baldinucci, in der Accademia della Crusca il Lustrato etc. [p.21]*

310 *Judgment of Hercules, chap. 4.*

311 « *Is omnium primus (Aristides thebanus) animum pinxit, et sensu hominis expressit, quae vocant Graeci ethe: item perturbationes, durior paulo in coloribus. Huius pictura est oppido capto, ad matris morientis e vulnere mammam adrepens infans: intelligiturque sentire mater et timere, ne emortuo lacte, sanguinem lambat* »: C. Plin.: *Nat. Hist., Lib. XXXV, cap. X.*

312 *Timomachus, griech. Maler des 1. Jhs v. Chr.*

313 *Medeam vellet cum pingere Timomachi mens/Volventem in natos crudum animo facinus./Immanem exhaust rerum in diversa laborem./Fingeret affectum matris ut ambiguum./Ira subest lachrymis; miseratio non caret ira./Alterutrum videas ut sit in alterutro./Cuncantem satis est, indigna est sanguine mater/Natorum, tua non dextera, Timomache. (Ausonius: Anthologia (IV, S. 350)).*

Handlungen findet, die wie Petrarca sagt, schweigend reden, es müßte denn der Gedanke auf der Hochzeit zu Kanaan sein, den so viel ich weiß, noch niemand bemerkt hat. Am einen Ende der Tafel kommt dem Bräutigam eine Figur entgegen, die in der rechten Hand ein rotes Gewand, mit dem sie bekleidet ist, anhebt und es dem sie anblickenden Bräutigam zeigt, um damit, glaube ich, zu sagen, daß der Wein, der aus Wasser gemacht worden ist, von derselben Farbe wie das Gewand sei. Auch ist der Wein, den man in den Gefäßen und Gläsern sieht, wirklich rot. Nichtsdestoweniger erkennt man in den meisten Gesichtern und Gebärden der Figuren des Bildes keine Spur des Erstaunens über das geschehene Wunder, fast alle tun nichts anderes als musizieren, essen und sich vergnügen. Dies ist der Stil der venezianischen Schule. Die florentinische, deren Haupt Michelangelo ist, war in der Zeichnung und der gründlichsten Kenntniss der Anatomie gelehrt. Auf sie legte sie den größten Wert, und es war ihre Lust, hierin verschwenderisch zu sein. Mit der Eleganz der Formen und edler Erfindung triumphiert der Ausdruck in der Römischen Schule. Sie wuchs auf unter den Werken der Griechen und im Schoß einer Stadt, die sonst der Hort der Kultiviertheit und der Gelehrsamkeit war. Domenichino und Poussin, beide große Meister des Ausdrucks, vervollkommneten sich dort, wie das Nachtmahl des Heiligen Hieronymus des einen und der Tod des Germanikus oder der Bethlehemitische Kindermord des anderen deutlich bezeugen. Raffael übertrifft darin vielleicht alle übrigen.

Man möchte fast sagen, er habe beabsichtigt, seine Gemälde, die nach einem Diktum Bücher der Unwissenden sind, auch den Gelehrten zu lesen zu geben, denn sie unterhalten Geist und Verstand; auch scheint es, er habe gewissermaßen Quintilian<sup>314</sup> rechtfertigen wollen, wo dieser versichert, die Malerei habe eine größere Gewalt über das Herz als die Kunst des Redners<sup>315</sup>. Sehr lehrreich sind alle seine Werke für jene, die den Ausdruck studieren. Das Martyrium der Heiligen Felicitas, Magdalena im Haus des Pharisäers, die Verklärung Christi, Joseph als Traumdeuter, ein Bild, das Poussin sehr schätzte. Und die Schule von Athen im Vatikan ist eine wahre Schule des Ausdrucks. Unter den vielen Wundern der Kunst erkennt man darauf den unterschiedlichen Geist der vier Jünglinge, die um den Mathematiker herumstehen. Mit einem Zirkel in der Hand und gegen die Erde geneigt demonstriert er ihnen, ich weiß nicht was für ein Theorem. Einer, ganz in sich selbst vertieft, steht hinter ihm mit der größten Aufmerksamkeit auf die Schlüsse seines Meisters, ein anderer verrät durch lebhaftere Haltung eine größere Einsicht, während der dritte, der den Schluß im Geist

314 *Quintilian, eigtl. Marcus Fabius Quintilianus, (Calagurris (heute Calahorra, La Rioja) etwa 30 n.Chr. - Rom um 969; wirkte seit 68 als Redner in Rom und schrieb im Alter die zwölf Bücher seiner »Institutio oratoria«.*

315 *« Nec mirum si ista, quae tamen in aliquo sunt posita motu, tantum in animis valent quum pictura, tacens opus, et habitus semper eiusdem sic in intimos penetret affectus, ut ipsam vim dicendi nonnumquam superare videatur »: Quint.: Institut. Orat., Lib. XI, cap. III, (S. 1012 f.).*

vorweggenommen hat, ihn dem vierten gern mitgeteilt hätte, der mit hängenden Armen, vorgeschobenem Kinn und einer gewissen Einfalt im Blick vielleicht nie etwas begreifen wird. Aus diesen und ähnlichen Bildern scheint Albani<sup>316</sup>, der Raffael fleißig studierte, seinen Lehrsatz entnommen zu haben: daß durch eine Aktion oder eine Haltung mehr als eine Sache ausgedrückt werden müsse und daß die handelnden Figuren so zu zeichnen und darzustellen wären, daß sich aus ihrer jetzigen Haltung und Aktion erraten ließe, was sie getan haben und tun würden<sup>317</sup>. Ich leugne nicht, daß dies schwer in die Praxis umzusetzen ist, aber man muß doch gestehen, daß ohne dies Auge und Geist kaum von einem Bild gefesselt sein können<sup>318</sup>.

Um den Ausdruck besonders muß sich der Maler bemühen, der sich hoch zu erheben gedenkt. Das ist das höchste Ziel seiner Kunst, wie Sokrates Parrhasius zeigte<sup>319</sup>. In ihm steckt die stumme Poesie, und wie Petrarca sagt, die sichtbare Sprache.

#### Von den Büchern für einen Maler

Aus dem bisher Gesagten erhellt genügend, daß es einem Künstler an gewissen Kenntnissen und auch an Büchern nicht fehlen darf. Die meisten glauben, das einzige, was er brauche, sei die Ikonologie von Ripa<sup>320</sup> oder eine ähnliche Zeichenerklärung. Das was er außerdem brauche, schränke sich auf einige Gipsabgüsse von Antiken ein oder eher das, was Rembrandt seine Antiquitäten nannte: das waren Waffen, Turbans, Tuchstücke, alle Arten von Hausrat und altem Kram. Tatsächlich braucht ein Maler solche Sachen und sie sind ausreichend für denjenigen, der nichts als Halbfiguren oder nur wenige und niedrige Sujets malen will. Dem aber können sie nicht genügen, der sich im Geist höher erhebt und der das Universum in all seinen Teilen in dem Zustand darstellen will, in dem es sein würde, wenn die Materie sich gegenüber den Absichten ihres obersten Schöpfers nicht taub gezeigt hätte. So ist der wahre, der universelle, der vollkommene Maler beschaffen. Zwar wird gewiß keiner unter den Sterblichen je ein so hohes Ziel erreichen, aber alle müssen es anvisieren, wenn sie nicht weit darunter bleiben wollen. So müssen Redner, die den höchsten Rang erreichen wollen, sich den vollkommenen Redner, den Cicero geschildert hat, und die Hofleute den Cortigiano von Castiglione<sup>321</sup> zum Muster wählen.

316 *Albani, röm. Adelsfamilie, der Papst Klemens XI. (1700 – 1721) entstammte. Kardinal Alessandro A. (1692 – 1779) gründete, beraten von J.J. Winckelmann, die Antikensammlung der Villa Albani.*

317 *In einem Brief von ihm, den Malvasia in dessen Vita (P. IV der Felsina Pittrice) anführt.*

318 *Suspendit picta vultum mentemque tabella. (Horat.: Lib. II, Epist. I, (97)).*

319 *Xenophon: Erinnerungen an Sokrates, Lib. III.*

320 *Ripa, Cesare: Emblemata. (ed. Rom 1591)*

321 *Castiglione, Baldassare (Asti 1478 – Toledo 1529) ital. Schriftsteller und Diplomat, im Dienst der Höfe von Urbino und Mantua, 1525 als Nuntius des Papstes nach Spanien gesandt. Sein Buch Il Cortigiano (1528) gibt ein Bild des vollk. Hofmanns; es wirkt auf das Ideal des honnête homme und des gentleman ein.*

Ein solcher Maler wird sich nicht darüber wundern, wenn wir ihm sagen, daß er außer seinem Hausrat auch einen Büchervorrat besitzen müsse. Klassisch sind für ihn die heilige Schrift, die römische und griechische Geschichte, die Werke Vergils und Homers, des Königs der Maler<sup>322</sup>. Dazu kommen die Metamorphosen Ovids<sup>323</sup>, zwei oder drei unserer besten Dichter, die Reisen des Pausanias<sup>324</sup>, Vinci, Vasari<sup>325</sup> und einige andere Kunstschriftsteller.

Außer den Büchern wird es ihm sehr nützlich sein, wenn er in seinem Atelier eine Auswahl von Kupferstichen der besten Meister besitzt, an denen er die Fortschritte, die Geschichte der Kunst und die verschiedenen Stilarten, die es in ihr gab und die noch immer en vogue sind, erkennen kann. Raffael, das Haupt der römischen Schule, trug kein Bedenken, Albrecht Dürers Kupferstiche in seinem Atelier aufzuhängen, und mit der größten Sorgfalt bewahrte er alle Zeichnungen von alten Statuen und Basreliefs, die ihm in die Hände fielen, auf, Dinge, die dank des Kupferstichs heutzutage allgemein zugänglich und leicht zu haben sind. Die Kunst des Kupferstichs ist gleichaltrig mit der Druckkunst und hat mehr oder weniger die gleichen Vorteile, durch sie werden die Werke des Genies vervielfältigt und leicht überall verbreitet werden. Schön wäre es, wenn nur gute Bücher gedruckt und schöne Bilder gestochen würden. Doch ist unter den Nachteilen des Druckes und des Stiches der Unterschied, daß der Zeitverlust bei einem schlechten Kupferstich ungleich geringer ist als beim Lesen eines schlechten Buches. Die Behandlung schöner Sujets durch tüchtige Künstler, die verschiedenen Formen, der derselbe Gegenstand unter den Händen verschiedener Meister annimmt, wird den Geist des Künstlers sehr bereichern und seinem inneren Feuer Nahrung geben. Das Gleiche bewirkt die Lektüre guter Dichter und Geschichtsschreiber dank ihrer lebendigen und deutlichen Beschreibungen, ganz zu schweigen von den Phantasievorstellungen und Erfindungen, mit denen die Dichter alles, was sie behandeln, zu schmücken, zu verschönern und zu erhöhen pflegen. Bouchardon las Homer und seitdem schienen, wie er sich ausdrückte, in seinen Augen die Menschen drei Mal größer und auch die Welt größer geworden zu sein<sup>326</sup>. Es ist sehr wahrscheinlich, daß ein Trauerspiel

322 S. Lukian: *Imaginibus*, (8).

323 Ovid, eigtl. Publius Ovidius Naso, röm. Dichter, (*Sulmo* (heute *Sulmona*) 43 v.Chr. - *Tomis* (heute *Constanta*) etwa 17 n.Chr.); aus wohlhabender Ritterfamilie, war nach Horaz' Tod der gefeiertste Dichter der Hauptstadt. 8 n.Chr. wurde er von Augustus aus Italien nach *Tomis* (wohl als Mitwisser der Ausschweifungen von Augustus' Enkelin Julia) verbannt

324 Pausanias, griech. Schriftsteller aus Kleinasien, schrieb zw. 160 und 180 n.Chr. einen Reisebericht über Griechenland (*»Periegesis tes Hellados«*), wichtige Quelle für die Gesch., Kunstgesch., Archäologie und bes. Religionsgesch. Griechenlands.

325 Vasari, Giorgio, italien. Baumeister, Maler und Kunstschriftsteller, (*Arezzo 1511 – Florenz 1574*); viel beschäftigt als Architekt (*Uffizien, Florenz, seit 1560*) und Maler manierist. Altarbilder und Fresken (im *Palazzo Vecchio, Florenz; in der Sala Regia des Vatikans, u.a.*). Seine Lebensbeschreibungen italien. Künstler vom *Duecento bis in seine Zeit (1550, erweitert 1568)* zählen zu den wichtigsten Quellen der Kunstgeschichte.

326 « *Depuis que j'ai lû ce livre, les hommes ont quinze pieds, et la nature s'est accrue pour moi* »: *Tableaux tiréz de l'Iliade par Mr. le Comte de Caylus* (S. 277).

des Euripides Timanthes<sup>327</sup> auf den schönen Gedanken brachte, das Gesicht des Agamemnon beim Opfer der Iphigenie mit der Spitze seines Mantels zu verhüllen<sup>328</sup>. Und Michelangelo stellte die Mutter Gottes in der Passion nicht wie die anderen Maler in Schmerz und Tränen zerfließend neben das Kreuz, sondern mit trockenen Augen, wozu ihm folgende Stelle seines Lieblingsdichters den Gedanken geliefert hatte:

*Vergine madre figlia del tuo figlio  
Umile ed alta più che creatura,  
Termine fisso d'eterno consiglio,  
Tu se' colei, che l'umana natura  
Nobilitasti sì, che'l suo Fattore  
Non si sdegnò di farsi tua fattura.*

Jungfrau, die du deines Sohnes Tochter und Mutter bist,  
Demütiger und erhabener erschaffen als andere Kreatur,  
Endziel ewigen Ratschlusses.  
Du bist die, welche die menschliche Natur  
So veredelte, daß selbst der Schöpfer  
Dich für wert hielt, dein Geschöpf zu werden.

Und der erhabene Gedanke Raffaels, als er Gott im unendlichen Raum abbildete, wie er die eine Hand ausstreckt, um die Sonne, und die andere, um den Mond zu erschaffen, scheint vom Wort Davids herzukommen: „Die Himmel erzählen deinen Ruhm und das Firmament verkündigt seiner Hände Werk.“<sup>329</sup>  
Bücherlektüre wird dem Maler keinen geringen Nutzen bringen; denn unter den großen Mengen von Gegenständen, die ihm die Fabel und die Geschichte darbieten, kann er diejenigen auswählen, bei denen die Malerei triumphieren und

327 *Timanthes Timanthes*, (geb. 4. Jahrhundert v. Chr. in Sikyon oder auf der Insel Kythnos), griechischer Maler. Timanthes war ein Zeitgenosse der Maler Zeuxis und Parrhasios.

328 *S. Eurip.: in der Iphigenie in Aulis, kurz vor Schluß, (1547–1550))*.

329 *Mal à propos wird Raffael von einen Engländer (Webb: Inquiry into the Beauties of Painting, Dialog. VII) wegen dieser Erfindung kritisiert. Ein Gott, der eine Hand zur Sonne und die andere zum Mond ausstrecke, lasse die Idee der Unendlichkeit, die das Werk der Schöpfung begleiten mußte, verschwinden und auf eine Welt von der Größe weniger Daumenbreit zusammenschrumpfen. Wir sehen dagegen in diesem Gemälde nicht eine Welt von wenigen Daumen, sondern eine von viel größerer Ausdehnung, eine Welt, die sich über Millionen und Millionen Meilen erstreckt. Und dank der Handlung des Schöpfergottes, der mit der einen Hand die Sonne, mit der anderen den Mond erreicht, wird der Gedanke dargestellt, daß eine solche überaus große Welt vor Gott ein Nichts ist. Das ist alles, wohin die malerische Kraft unseren Verstand führen kann. Eine solche Erfindung, wenn auch im gegenteiligen Sinn, ist von der Art Timanthes, der, um die schauderhafte Größe eines schlafenden Polyphem zu zeigen, ihm ein paar Satyrn zugesellte, die mit dem Thyrsos seinen Daumen abmaßen. Bei der Gelegenheit fügt Plinius, der das berichtet, hinzu, daß sein Werk mehr zu verstehen gebe, als in dem Bild erscheine, und da die Kunst darin groß sei, verstehe man den Geist darin besser: „atque in omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur: et cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est“: Nat. Hist., Lib. XXXV, cap. X.*

sich auszeichnen kann. Er muß sein Thema mit Bedacht wählen, denn, wenn dieses schön ist, gewinnt die Arbeit ungemein an Wert<sup>330</sup>. Von der Seite her kann man die besten italienischen Meister nicht genug beklagen, die so oft unter der Diktatur von Idioten arbeiten, und, was noch schlimmer ist, den Reichtum ihrer Kunst an Gegenstände verschwenden mußten, die von Natur aus armselig und unfruchtbar waren. Aber was sage ich? Unfruchtbar? Völlig untauglich für die Malerei! Solcher Art sind Heilige, die nicht zur gleichen Zeit lebten und nie etwas miteinander zu tun und zu besprechen hatten und die sich wie zu einem Fünf-Uhr-Tee auf dem Bild zusammenfinden müssen. Nur das Mechanische der Kunst kann sich hier in seiner Pracht entfalten, aber keineswegs das Ideale. Die Disposition mag vielleicht gut und lobenswert sein, aber Erfindung, Ausdruck, Einheit, Eigenschaften, die nur aus der Besonderheit eines Ereignisses entstehen können und einen gemeinsamen Endzweck haben, und auf nichts anderes gegründet sein können, davon kann gar nicht die Rede sein. Wer erinnert sich nicht, dergleichen Bilder im Überfluß gesehen zu haben? Die berühmte Hl. Caecilie von Raffael zum Beispiel ist vom Hl. Paulus, Magdalena, Johannes und Augustin umgeben, und auf dem Bild von Paolo Veronese in der Sakristei des Hl. Zacharias hat die auf einem Thron sitzende Madonna mit dem Christkind und dem kleinen Johannes unten rechts Wache und Hofstaat vom Hl. Franciscus von Assisi, der Hl. Catharina und dem Hl. Hieronymus, der ein reiches Cardinalshabit anhat – vielleicht das schönste malerische Ensemble unter den vielen faden und nichtssagenden Bildern, an denen Italien so reich ist. Es ist seltsam und kaum zu glauben, daß junge Leute an derartigen Werken die Kunst studieren sollen; es ist ebenso, als müßte man den richtigen Sprachgebrauch aus der *Fior di virtù*<sup>331</sup>, dem Leben Josaphats und Barlaam und dergleichen lernen. Die Gegenstände, an denen sich die Malerei am meisten auszeichnen kann, und die ein verständiger Künstler beim Lesen schon entdecken wird, sind zweifellos die allgemein bekannten, diejenigen, die den meisten Affekt erregen können und eine große Mannigfaltigkeit von Umständen enthalten, welche alle gleichzeitig in einer einzigen Haupthandlung zusammentreffen. Die Geschichte Coriolans<sup>332</sup>, wie er Rom belagert, nach der Erzählung von Livius, kann dafür ein glänzendes Beispiel sein. Nichts Schöneres im Bild als der Ort selbst, der das Hauptquartier im Lager der Volsker, hinten mit der Tiber und den sieben Hügeln Roms, über welche sich das Capitol erhebt, darstellen muß. Eine größere Mannigfaltigkeit als die zwischen den miteinander vermischten Figuren der Soldaten, Frauen und Kinder, die alle zum Bild gehören, kann man sich nicht vorstellen. Nicht minder mannigfaltig sind die Affekte, da einige wünschen müssen, daß Coriolan die Be-

330 *«Fecit aliquid et materia. Ideo eligenda est fertilis, quae capiat ingenium; quae excitet».* Senec.: Ep. XLVI.

331 *Moralisches Florilegium von Fra Tommaso (14. Jh.).*

332 *Coriolanus, Gaius Marcius, (5. Jh. v. Chr.) röm. Patrizier, der sich im Kampf zw. Römern und Volskern auf die Seite der Feinde schlug, s. Livius: Ab urbe condita. Plutarch: Parallelbiographien. Shakespeare: Coriolan.*

lagerung aufhebt, andere befürchten, daß er es tut, und noch andere es argwöhnen. Die Hauptgruppe ist besonders malerisch. Coriolan steigt vom Tribunal herab, um seine Mutter zu umarmen. Er stockt, aber von der Scham zurückgehalten, so wie er kurz zuvor von der Liebe getrieben war, als ihm die Mutter zurief: „Halt! damit ich erst weiß, ob ich einen Sohn oder einen Feind umarme.“<sup>333</sup> So kann der heutzutage trivialste Gegenstand eine Neuheit erlangen, wenn sich der Maler von Autoren leiten läßt, die mit schönen Beschreibungen die ältesten und bekanntesten Begebenheiten zu verjüngen wissen.

### Vom Nutzen eines Freundes und Ratgebers

Wenn nicht nützlicher, so doch ebenso nützlich wie die Büchersammlung, ist für den Künstler die Freundschaft eines diskreten und gelehrten Mannes, den er bei Bedarf um Rat angehen kann. Diomedes sollte das feindliche Lager auskundschaften, er verlangte einen Begleiter, weil zwei zusammen besser sähen als einer<sup>334</sup>. Darauf spielt Sokrates im zweiten Alcibiades an, wo er von „zwei, die etwas zusammen betrachten“ redet<sup>335</sup>.

Als Hannibal den Marsch nach Italien antreten wollte, suchte er einen in der Kriegskunst erfahrenen Spartaner zur Seite zu haben, und durch dessen Rat, sagt Vegetius<sup>336</sup>, überwand er so viele Konsuln und Legionen, obwohl er ihnen an Stärke und Zahl unterlegen war<sup>337</sup>.

Selbst Julius Cäsar, die Blüte des Menschengeschlechts, bat während des Bürgerkriegs Oppius und Balbus um Rat darüber, was man machen müsse, um sich des Sieges lange zu erfreuen<sup>338</sup>.

Wer wird bei so großen Beispielen jemals zu verstehen geben, er wolle alles allein tun und bedürfe keines fremden Rates in Kriegs- und Staatsangelegenheiten oder in Werken des Geistes. Noch weniger darf man dies in einer Kunst glauben, die so viele Teile hat wie die Malerei, von denen jeder Teil für sich so schwierig ist, daß die Vortrefflichkeit in einem schon genügt, dem Künstler einen Namen zu machen.

333 « Sine, priusquam complexum accipio, sciam, inquit, ad hostem, an ad filium venerim: captiva, mater - ne in castris tuis sim? »: Tit. Liv.: Decad. I, Lib. II, (40).

334 S. Ilias, X, 224.

335 S. Platon: Alcibiades zwei, S. 452.

336 Vegetius (Publius Flavius Vegetius Renatus) ist ein bekannter Kriegstheoretiker des ausgehenden 4. Jahrhunderts.

337 « Nec minus Hannibal petiturus Italiam Lacedaemonium doctorem quaesivit armorum: cuius monitis tot consules, tantasque legiones, inferior numero ac viribus, interemit »: Veget.: De re militari, in Prol., Lib. III.

338 « Id quemadmodum fieri possit, nonnulla mihi in mentem veniunt, et multa repriri possunt. De his rebus rogo vos, ut cogitationem suscipiatis »: in Lib. IX, (VIII, Caesar Oppio, Cornelio S.), Ep. ad Atticum.

Fontenelle<sup>339</sup> pflegte zu sagen, so sehr er ein geschworener Feind von Manuskripten sei, so sehr sei er ein großer Freund von Gedrucktem<sup>340</sup>. Er wollte damit sagen, man müßte gegenüber jemandem, der mit dir reden will, ehe er seine Werke publik gemacht hat, weder mit Rat noch Wahrheit sparen. Wer einem aber schon mit einem Buche, schön gedruckt und gebunden entgegenkommt, der gibt damit genug zu erkennen, daß er nicht verbessert, sondern gelobt und beweihräuchert werden will. Nichts anderes läßt sich von einem Meister sagen, der dir sein Bild, nachdem es gefirnißt ist, zeigt, um dein Urteil darüber zu hören. Ein verständiger Maler wird seinen Freund erst die Skizze vorlegen, die er gemacht hat, ehe er an die Leinwand tritt, oder eher die Skizzen und Kartons, die er zeichnen sollte, um sich bei der Ausführung danach nicht quälen zu müssen. Sodann kann ihm sein Freund zur größeren Vollkommenheit seines Werkes ein Licht aufstecken, ihm zeigen, wo er in den gewöhnlichen Fehler der Maler verfallen ist, sich selbst in der Darstellung der Gliedmaßen der Figuren zu wiederholen, mit ihm untersuchen, ob er in der darzustellenden Aktion den wichtigsten, vorteilhaftesten Punkt gewählt hat, ob die angebrachten Nebendinge passen, ob das Sujet mit Dekorum, Wissen und dem Üblichen (costume) gemäß behandelt worden ist. Poussin, der in dieser Hinsicht so genau ist, wandte sich an Bellori<sup>341</sup>, an den Commendator Del Pozzo<sup>342</sup> und den Cavalier Marini<sup>343</sup>, Taddeo Zuccheri<sup>344</sup> an den gelehrten Annibal Caro<sup>345</sup> wegen seiner malerischen Dichtungen in Caprarola. Und der große Raffael konsultierte vor allem den Conte Castiglione, obwohl ihm selbst Literatur und Wissenschaft nicht fremd waren und obwohl er ebenso schön schrieb, wie er zeichnete. In allem suchte er jenen edlen Künstlern in Griechenland gleich zu werden, die mit der Rede ebensoviel Ehre einlegten wie mit dem Pinsel<sup>346</sup>. Der Vater der italienischen Poesie (Dante)

339 Fontenelle, Bernard Le Bovier de, frz. philosoph. Schriftsteller, (Rouen 1657 – Paris 1757); bereitete wie P. Bayle durch Kritik der Überlieferung und Popularisierung der Naturwiss. die Aufklärung vor.

340 *Mémoires pour servir à l'histoire de la Vie et des Œuvres de Monsieur de Fontenelle*, Amsterdam, 1759, S. 86.

341 Bellori, Gian Pietro (1615-1696). Sein Hauptwerk „*Vite de'pittori scultori et architetti moderni*“ erschien 1672.

342 Andrea Pozzo (eigtl. Brunner)(Trient 1642 – Wien 1709) Architekt, Maler, Kunsttheoretiker.

343 Marino (Marini), Giambattista, italien. Dichter, (Neapel 1569 - ebd. 1625; lebte 1615-23 am frz. Hof. Hauptwerk: „*Adonis*“.

344 Zuccheri, (Zuccari), Taddeo (Sant'Angelo in Vado 1529 – Calprino b. Lugano 1566), führt Raffael-Schule im manierist. Sinne fort

345 Annibal Caro (Civitanova Marche [Macerata] 1507 - Roma 1556), ital. Dichter; übersetzte Vergils Aeneis.

346 « *Gloriantur Athenae armamentario suo: nec sine causa; est enim illud opus et impensa et elegantia visenduro. Cuius Architectum Philonem ita facunde rationem institutionis suae in Theatro reddidisse constat, ut disertissimus populus non minorem laudem eloquentiae eius quam arti tribueret* »: Valer. max.: Lib. VIII, cap. XII, exemplo ext. 2.

Raffael von Urbino an Conte Baldassar Castiglione [in *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*, t. II, p.18]:

„Signor Conte. Ich habe Zeichnungen in mehreren Manieren über die Erfindung von Euer Gnaden gemacht und ich habe allen genügt, wenn mir nicht alle schmeicheln. Aber sie genügen meinem Urteil nicht, weil ich fürchte, daß ich Ihrem Urteil nicht genüge. Ich schicke sie Ihnen. Euer Gnaden möge eine auswählen, wenn sie von Ihnen für würdig erachtet wird. Unser Herr hat mir zusammen mit der Ehre eine große Last aufge-

war des Wiederherstellers der Malerei Giotto Freund und Ratgeber<sup>347</sup>. Man sagt, daß er selbst einige Geschicklichkeit im Zeichnen hatte. Die Nachfolger Michelangelo und Da Vincis, die den Ruhm der florentinischen Schule aufrechterhielten, gingen zu Galilei<sup>348</sup> als ihrem Orakel, der mit der Gelehrtheit handwerkliche Geschicklichkeit und feinsten Geschmack verband<sup>349</sup>.

Hätte sich Spagnolo di Bologna bei solchen Männern Rat geholt, er würde dem Prinzen Eugenius keinen Chiron gemalt haben, der Achilles einen Fußtritt gibt, weil er im Bogenschießen das Ziel verfehlte. Auch würden sich mit solchen Ratgebern an ihrer Seite die venezianischen Maler in ihren Gemälden nicht so viele Freiheiten erlaubt und nicht so oft gegen das Costume gesündigt haben.

### Von der Wichtigkeit der Urteile des Publikums

Es ist notwendig, daß sich der Maler einprägt, es gebe keine besseren Kritiker seiner Kunst als den wahren Liebhaber und das Publikum<sup>350</sup>. Wehe den Kunstwerken, die nur den Künstlern gefallen, sagt ein großer Mann, der mit Adlersflügeln alle Reiche der Wissenschaft durchmessen hat<sup>351</sup>. Eine sehr dumme Ge-

*bürdet, es ist die Sorge für das Gebäude von St. Peter. Ich hoffe sehr, nicht darunter zusammenzubrechen, um so mehr, als das Modell, das ich davon gemacht habe, seiner Heiligkeit gefallen hat und von vielen Schönggeistern gelobt wurde. Aber meine Gedanken gehen weit darüber hinaus. Ich möchte die schönen Formen der antiken Bauwerke finden, und ich weiß nicht, ob es ein Ikarus-Flug sein wird. Vitruv ist mir ein großes Licht, aber es genügt nicht. Was die Galatea betrifft, würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn darin auch nur die Hälfte der großen Dinge wäre, von denen E. G. mir schreibt. Aber in Ihren Worten erkenne ich die Liebe, die Sie mir entgegenbringen. Und ich sage Ihnen, daß ich, um eine Schöne zu malen, nötig hätte, viele Schöne zu sehen, unter der Bedingung, daß E. G. bei mir sei, um die beste auszuwählen. Aber da es sowohl an guten Urteilen und schönen Frauen mangelt, bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Kopf kommt. Ich weiß nicht, ob diese irgendeine künstlerische Vollkommenheit in sich hat, aber ich bemühe mich wohl, sie zu besitzen. E. G. empfehle mich. Aus Rom.“*

347 Vasari: *Vita di Giotto und Dialogo della Pittura* von M. Lodovico Dolce, S.130. Ediz. di Firenze, 1735.

348 Galilei, Galileo (Pisa 1564 - Arcetri 1642); , italien. Mathematiker, Physiker und Philosoph, 1589 Prof. in Pisa, 1592 in Padua, 1610 Hofmathematiker und Hofphilosoph des Großherzogs von Florenz; seine Einführung des systemat. Experiments und der induktiven Methode begründet neuere Naturwissenschaft. Studium der Fall- und Wurfbewegung. Entwicklung des Fernrohrs: epochemachende astronom. Entdeckungen. Seit 1610 tritt er für die Lehre des Kopernikus ein. 1616 Verbot seiner Lehren. Kirchl. Prozeß 1633. G. schwört ab. Hausarrest bis zum Tode.

349 *Vita di Galileo*, geschrieben von Viviani.

350 *Omnes enim tacito quodam sensu, sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava diiudicant; idque cum faciunt in picturis et in signis» etc.: Cic.: De Oratore, Lib. III, n. L.*

« *Mirabile est enim, cum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in iudicando. Ars enim cum a natura profecta sit, nisi naturam moveat ac delectet, nihil sane egisse videatur »: Ders., a.a.O., n. LI.*

« *Ut enim pictores, et ii qui signa fabricantur, et vero etiam poetae, suum quisque opus a vulgo considerari vult, ut, si quid reprehensum sit a pluribus, id corrigatur: hique et secum et cum aliis quid in eo peccatum sit, exquirunt: sic aliorum iudicio permulta nobis et facienda et non facienda, et mutanda et corrigenda sunt »: Ders., De Off., Lib. I, n. XLI.*

« *Ad picturam probandam adhibentur etiam inscii faciendi cum aliqua sollertia iudicandi »: Ders., De optimo genere Orat., n. IV.*

« *Namque omnes homines, non solum Architecti, quod est bonum possunt probare »: Vitruv.: Lib. VI, cap. XI.*

351 « *Malheur aux productions de l'art, dont toute la beauté n'est que pour les artistes!* »: Mr. d'Alembert, dans l'Éloge de M. de Montesquieu, (S. XX).

schichte erzählt Baldinucci<sup>352</sup> von einem florentiner Maler, dem ein Edelmann, als er ein Werk von ihm sah, sagte, ihm scheine, daß die Haltung der Hand einer Figur so nicht bleiben könne, sie komme ihm irgendwie verkrüppelt vor. Darauf übergab ihm der Maler den Zeichenstift, damit er sie so zeichnete, wie er sie haben wollte. Der Edelmann antwortete: „Wie soll ich sie zeichnen, ich bin kein Maler.“ Der Künstler hatte das erwartet und sagte: „Ihr seid kein Maler, wie könnt Ihr dann Werke von Meistern ihrer Kunst beurteilen?“<sup>353</sup> quasi als müsse man Hände wie Pesarese<sup>354</sup> zeichnen können, um zu wissen, ob jemand sich verzeichnet habe<sup>355</sup>. Vernünftiger dachte ein venezianischer Maler, der, wenn irgendwer in sein Zimmer kam, fragte, was er von dem Bild hielt, das auf seiner Staffelei stand. Und wenn dieser, nachdem er es betrachtet hatte, erwiderte, daß er nichts von Malerei verstünde, wischte er das Bild weg und begann es von neuem. Auch wenn nicht jeder sich auf die Feinheiten der Kunst einlassen kann, so kann doch ein jeder sehr wohl erkennen, ob eine Figur in ihren Bewegungen frei oder gezwungen, ob ihr Inkarnat frisch ist, ob sie ihr Gewand gut ausfüllt und ob sie tut und ausdrückt, was sie tun und ausdrücken soll.

Ohne sich in subtilen Überlegungen und langwierigen Erörterungen zu ergehen, kann ein jeder ein richtiges Urteil über die Darstellung von Dingen abgeben, die er selbst empfindet und die er täglich vor Augen hat. Vielleicht kann es ein Künstler nicht einmal so gut, denn fast ein jeder hat seine Lieblingsmanier in Haltung, Kleidung und Farbe, fast ein jeder sieht und arbeitet auf seine eigene Art und pflegt alles auf eine einzige Form zurückzuführen und jeden zu tadeln, der sich von ihr entfernt. Statt nach seinem Empfinden und nach der Natur urteilt der Maler, der zuweilen dem Neid entsagt, der ihn blind macht, eher nach Paolo Veronese oder Guercino und der Schriftsteller nach Boccaccio oder Davanzati<sup>356</sup>. Nicht so der Liebhaber und das Publikum, die von jedem Vorurteil der Schulen frei sind<sup>357</sup>.

352 *Filippo Baldinucci (1624 – 1696/7), Kunsthistoriker und Biograph.*

353 *Nachrichten der Zeichenlehrer von Cimabue bis heute, die drei Jahrzehnte von 1580 bis 1610 umfassen, in der Vita von Fabbriozio Boschi.*

354 *Simone Cantarini (Pesaro 1612 – Verona 1648), auch Il Pesarese genann, ital. Maler.*

355 *Ich kämpfe nicht immer gegen die Rede Donatellos an Filippo: „Nimm das Holz und mach du es!“ Weil der andere ihm wird antworten können: „Ich kann es zwar nicht besser machen, aber ich kann erkennen, daß du es schlecht machst.“ Sehr schön ist in bezug darauf eine Stelle von Dionysios Alikarnassos im Urteil über die Geschichte von Thukydides: „Wenn uns auch (sagt er) jene Feinheit und Lebhaftigkeit des Geistes abgeht, die Thukydides und die anderen ausgezeichneten Schriftsteller besaßen, so fehlt uns doch nicht ihre Urteilskraft. Deswegen ist es wohl erlaubt, ein Urteil über jenes Handwerk abzugeben, in dem Apelles, Zeuxis, Protogenos exzellierten und auch über diejenigen, die sich mit diesen auf keine Weise vergleichen können. Es war auch anderen Künstlern nicht verboten, ihre Meinung über die Werke von Phidias, Polyklet und Myron zu sagen, obwohl sie weit hinter diesen zurückstanden. Ich übergehe die Tatsache, daß es häufig vorkommt, daß ein Laie, wenn er Dinge beurteilen soll, die man ihm vorlegt, den Sachverständigen nicht unterlegen ist.“ Carlo Dati, postilla IX zur Vita di Apelles, [p.100].*

356 *Bernardo Davanzati Bostichi (Florenz 1529–1606), ital. Gelehrter, Historiker, Ökonom.*

357 *« Je ferois souvent plus d'estat de l'avis d'un homme de bon sens, qui n'aueroit jamais manié le pinceau, que de celui de la plus part des peintres »: M. de Piles: Remarq. 50 sur le Poème De Arte graphica de M. du Fresnoy.*

Tatsächlich schrieb Tarpas, ohne dessen Genehmigung kein lyrisches Werk in die Bibliothek von Apollo Palatinus<sup>358</sup> gelangte, keine Verse. Und das Publikum, das im französischen Theater Armida, den Misanthrop und die Atalia feierte, war gewiß keine Versammlung von Schriftstellern.

Die Malerakademien, die sich auch aus Künstlern zusammensetzen, urteilen oft nicht ganz richtig, um so mehr als ihre Häupter zu ihrem Amt meistens durch geheime Machenschaften und Begünstigungen kamen, durch die, auch in den Kunstepochen, die man für die glücklichsten hält, gewöhnlich die Ignoranten den Experten vorgezogen wurden<sup>359</sup>. Ohne Zweifel liegt darin der Grund, weswegen aus den vielen Akademien zur Förderung der Malerei, welche in der letzten Zeit durch fürstliche Freigebigkeit in Italien, Deutschland und in Frankreich gegründet wurden, bis jetzt noch kein Schüler hervorging, der sich mit den alten Meistern messen kann. Als diese ihre Kunst erlernten, war ihre Absicht nicht, nur einem Akademiedirektor zu gefallen und von ihm empfohlen und gefördert zu werden, wie es heutzutage geschieht. Sie gaben sich nicht zu Vasallen und Schwerträgern her, um blindlings allein seiner Manier nachzueifern. Sie folgten ihrem angeborenen Genie und hielten sich an die Malweisen, die am meisten mit ihm übereinstimmten. Sie konnten es auch tun, ohne ihren Erfolg zu gefährden, und sie malten nicht, um ihrem Lehrer Weihrauch zu streuen, sondern um der ganzen Welt zu gefallen. Vor kurzer Zeit hat man in Frankreich den Schaden bemerkt, der für die Kunst daraus entstand, daß sie der Diktatur und Tyrannei eines Direktors unterworfen war, der in wenigen Jahren der Jugend seine besondere Manier aufgezwungen und die ganze Akademie damit ansteckt hatte. Gerade aus diesem Grund scheint man sich weise dazu entschlossen zu haben, die Gemälde der Akademiemitglieder in einem großen Saal dem Blick und dem Urteil des Publikums auszusetzen, dem sich selbst Phidias<sup>360</sup>, Apelles<sup>361</sup>, Tintoretto und andere berühmte alte und moderne Meister zu unterwerfen pflegten. Im Licht der Piazza, sagte einmal jemand, entdeckt man das kleinste Fleckchen, und jede wahre Schönheit tritt von selbst hervor. Tatsächlich wird die Menge zuweilen durch die Ungewöhnlichkeit des Neuen oder

358 *Apollo Palatinus, Tempel, den Augustus nach seinen Siegen über Sextus Pompejus und Markanton 28 v. Chr. auf dem Palatin Apollo weihte.*

359 « *Quoniam autem... animadverto potius indoctos, quam doctos gratia superare, non esse certandum iudicans cum indoctis ambitione, potius his praeceptis editis ostendam nostrae scientiae virtutem* »: Vitruv.: in Proemio, Lib. III.

„Haben Sie Mitleid mit mir; denn Sie werden früher einmal wohl empfunden haben, was es heißen will, seiner Freiheit beraubt zu sein und unter einer Herrschaft zu leben und dann“ etc. Brief von Raffael an M. F. Raibollini gen. il Francia, [In: *Raccolta di Lettere etc.* t. I, p. 82].

„Aber wenn die anderen fünf Bücher spät herauskommen werden, soll man mir nicht die Schuld geben, sondern meinem Mißgeschick, das ich mit Fürsten habe, die ihren großen Reichtum verschleudern, wie man weiß, und meistens sind ihre Minister der Grund dafür.“ Seb. Serlio, Lib. III, am Schluß [151].

360 S. Lukian: *Pro Imaginibus*, (14).

361 « *Idem (Apelles) perfecta opera proponebat pergula transeuntibus, atque post ipsam tabulam latens vitia quae notarentur, auscultabat, vulgum diligentiores iudicem quam se praeferens* »: C. Plin.: *Nat. Hist.*, Lib. XXXV, cap. VI.

durch irgendjemandes Sophismen irregeführt, aber danach kommt sie, von einem gewissen natürlichen Gefühl und von der Autorität gesunder und durch keine Parteilichkeit gehemmte Geister geleitet, endlich zu einem gerechten Urteil über den wahren Wert der Künstler. Ohne etwas vom Kontrast des Hellen und Dunklen, vom Ton der Farben und ihren schönen Verschmelzungen, von der Manier des einen oder des anderen zu wissen, spricht sie sowohl über einzelne Teile als auch über das Ganze des Bildes ein Urteil, gegen das es keine Berufung gibt. Die Menge war es, die Tizian den Mut gab, der Natur und Giorgione zu folgen, und die Menge war es, die zur Schande eines ganzen Domkapitels dessen förmliches Urteil über ein berühmtes Werk des van Dyck Lügen strafte<sup>362</sup> und das Abendmahl des Hl. Hieronymus wiederum neben die Verklärung Raffaels setzte, trotz des großen Geschreis, welches Domenichinos Feinde und Nebenbuhler anfangs gegen seine unschätzbare Arbeit erhoben hatten<sup>363</sup>. Kurz, die Menge, die eigentlich der erste Meister des Malers ist, muß folglich auch sein oberster Richter sein.

#### Von der dem Maler nötigen Kritik

Jemand, der mit seinen Werken allgemeinen Beifall erlangen will, zögere nicht, dem Verdienst anderer, solange sie noch leben, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und, wenn er recht hat, fürchte er sich nicht, die Fehler der Toten zu tadeln. Weder aus Schulzwang, noch aus Vaterlandsliebe erschaffe er sich Abgötter in seinem Herzen, sondern geleitet von der Wissenschaft, nach der unverbrüchlichen Norm des Wahren weise er einem jedem Meister die Stelle zu, die ihm gebührt, und danach beurteile er seinen Stil und seine Manier. Urteilt er so über die Werke und den Wert anderer, so wird er selbst den größten Nutzen daraus ziehen.

Dies ist um so nötiger, als er wenig oder nichts über den wahren Wert seiner Kunstbrüder vom Heer derer, die über ihr Leben geschrieben haben, lernen kann. Geschworene Feinde der kernigen Kürze des Plinius pflegen sie langwierig über alle Späße dieses oder jenes Malers zu plaudern, seine frostigsten Aussprüche wiederzugeben und alle seine Werke aufzuzählen. Aber vom Wichtigsten, ihrer malerischen Qualität, ist fast nie die Rede. Die Lobsprüche, mit denen sie verschwenderisch umgehen, je nachdem, welcher dieser Künstler ihnen begegnet, sind vage und charakterisieren nichts. Sie gleichen denen, die Ariost in seinem Poem den größten Meistern seiner Zeit spendete:

*Duo Dossi, e quel che a par Sculpe e colora  
Michel più che mortale angel divino*<sup>364</sup>

362 Descamps: *Vies des Peintres Flamands, t. II, in Vie de Vandick.*

363 Bellori: *in der Vita del Domenichino.*

364 Über diesen Vers sagt ein Engländer: "This praise is excessive, not decisive; it carries no idea."

Bastiano, Raffael, Tizian, ch'onora  
Non men Cadore, che quei Venezia e Urbino.

Zwei Dossi, und jener, der gleicherweise Bildhauer wie Maler ist Michel mehr als ein Sterblicher, göttlicher Engel  
Bastiano, Raffael, Tizian, der für Cadore nicht weniger Ehre Einlegte, als jene für Venedig und Urbino.

Wo sich also der jungen Maler auch befinde, er suche die Werke der besten Meister zu sehen, aber betrachte sie mit kritischem Auge und merke sich sowohl ihre Fehler als auch ihre Schönheiten. Der göttliche Achilles hatte einen verwundbaren Körperteil, und selbst der göttliche Geist seines Sängers war nicht ohne Fehl. Weder der eine noch der andere waren gänzlich ins Wasser getaucht worden, und der beste ist nur der, der weniger Fehler als andere hat<sup>365</sup>. Der junge Künstler wird sich also sagen: Hier fehlt es dem Umriß an Korrektheit und großer Manier, dort sind die Regeln der Perspektive verletzt, das Helldunkel ist falsch oder aber es ist zu viel Manier darin, andererseits erkennt man eine große Bravour des Pinsels, warm und kräftig sind die Farben, dort ist der Faltenwurf des Gewandes leicht, die Gruppen sind gut angeordnet und die Kontraste ebenso natürlich wie kunstvoll. Glücklicher, wer den Anstand und Ausdruck dieses Meisters mit dem schönen Kolorit und der Schattierung jenes anderen, die Gründlichkeit und Grazie dieser beiden und die Harmonie jenes dort mit der schönen Natur des anderen da zu vereinigen imstande wäre!

#### Von der Bewertung der Maler

Durch solche Beobachtungen wird sich der junge Künstler einen rechten Begriff von denen machen, die den obersten Rang seiner Kunst einnehmen. Der berühmte De Piles<sup>366</sup>, der mit seinen Schriften zur Erhellung der Kunst so viel beigetragen hat, kam, um diesen Begriff genauer zu bestimmen, auf den Einfall einer Bilderwaage, um die Verdienste eines jeden Meisters peinlich genau abzuschätzen. Er unterschied die Rubriken Komposition, Zeichnung, Kolorit und Ausdruck. Unter jede trug er den Grad ein, der einem jeden nach seiner Meinung zukam, je nachdem er sich mehr oder weniger von der Zahl 20 entfernte, die in jeder Rubrik das Zeichen der höchsten Vollkommenheit ist, so daß er aus der Gesamtsumme dieser Zahlen den Wert eines jeden Meisters in der Kunst bestimmen und folglich das Verhältnis des einen zum anderen berechnen könnte.

365 ... *optimus ille est, / Qui minimis urgetur.* (Horat.: *Lib. I, Sat. III, (68-69)*).

*Whoever thinks a faultless piece to see, / Thinks what ne'er was, nor is, nor e'er shall be.* (Pope: *Essay on Criticism, (253-54)*).

366 Roger de Piles (*Clamecy 1635 – Paris 1709*), frz. Maler, Kupferstecher, Kunstkritiker, Diplomat und Spion. Hauptwerk: *L'Abrégé de la vie des peintres ...avec un traité du peintre parfait.*

Ein berühmter Mathematiker unserer Zeit hat aber gegen diese Rechenweise De Piles<sup>367</sup> verschiedene Einwände erhoben. Unter anderem behauptet er, daß nicht die Summe, sondern das Produkt der vorerwähnten Zahlen der wahre Ausdruck des Wertes der Maler sei<sup>368</sup>. Hier ist nicht der Ort, sich auf solche Dinge einzulassen; für die Kunst ist es belanglos, es genau zu untersuchen. Für uns ist wichtig, daß, nach welcher Rechenart man auch vorgeht, jedem Maler unter den verschiedenen Rubriken der ihm wirklich gebührende Grad und nicht mehr und nicht weniger zugeschrieben wird, und daß man keinem zu Gefallen parteiisch ist, wie es De Piles für das Schulhaupt der Niederländer war; denn aus seiner Abwägung erfolgt, daß Raffael und Rubens von gleichem Gewicht sind, was allen sehr seltsam erscheinen muß.

Raffael hat es nach dem allgemeinen Urteil so weit gebracht, daß es scheint, kein Mensch könnte ihn übertreffen. Dank des Fleißes von Cimabue erhob sich die Malerei am Ende des 13. Jahrhunderts und wurde durch das Genie Giotto, Masaccios und anderer immer weiter entwickelt, so daß sie in weniger als zwei Jahrhunderten imstande war, in den Werken Ghirlandajos, Giovanni Bellinis, Mantegnas, Pietro Peruginos und Lenoarda da Vincis schöne Bildwerke hervorzubringen. Letzterer war der gründlichste von allen, ein Mann von großem Wissen und der erste, der der Malerei Relief zu verleihen wußte. Obwohl aber alle diese Meister in verschiedenen Regionen Italiens die Kunst weiterbrachten, folgten sie doch fast alle der gleichen Manier und ließen der eine mehr der andere weniger das Harte und Trockene spüren, das der Malerei seit der gotischen Zeit ihres Wiederherstellers Cimabue noch immer eigen war. Endlich trat aus der Schule Peruginos Raffael Sanzio von Urbino hervor. Ohne jemals die Natur aus den Augen zu verlieren, studierte er die Werke der Griechen und machte die Kunst vollkommen, an die er gleichsam die letzte Hand legte. Er erreichte, wenn auch nicht immer, so doch meistens das Ziel, das sich ein Meister vorsetzen muß, das Auge zu täuschen, den Verstand zu befriedigen und das Herz zu bewegen. Seine Werke sind von der Beschaffenheit, daß mancher sie sieht, des Meisters Kunst nicht lobt, sie sozusagen kaum bemerkt und doch aufmerksam davor steht, entzückt über die dargestellte Handlung, bei der er sich wirklich gegenwärtig zu finden glaubt. Der Beiname Göttlicher, mit dem ihn alle Welt ehrt, trifft völlig auf ihn zu. Denn wer hat ihn im Adel und in der Richtigkeit der Erfindung, in der Keuschheit der Zeichnung, in der natürlichen Eleganz, im feinsten Ausdruck und vornehmlich in der unaussprechlichen Grazie, die noch schöner ist als die Schönheit selbst und die er über alles zu ergießen wußte, übertroffen und folglich jenen Namen so gut verdient wie er? Carlo Maratti hat in seinem Kupferstich Scuola, in der er alles, was ein Maler, um in seiner Kunst

367 *De Piles*

368 *S. Remarques sur la Balance des Peintres de Mr. De Piles telle qu'on la trouve à la fin de son Cours de Peinture par Mr. de Mairan, Mémoires de l'Académie des Sciences, 1755.*

vortrefflich zu sein lernen muß, sinnbildlich dargestellt hat, die drei Grazien in der Höhe abgebildet, mit dem Motto

*Senza di noi ogni fatica è vana.*  
Ohne uns ist alle Mühe umsonst.

Tatsächlich ist ohne sie das Licht der Malerei sozusagen dunkel, jede Haltung geschmacklos, plump jede Bewegung. Sie geben den Dingen das je ne sais quoi und den Reiz, der ebenso gewiß ist, immer siegreich zu sein, wie er niemals definiert werden kann. Maratti bildet sie in der Höhe ab, vom Himmel herabsteigend, um anzuzeigen, daß die Grazie wirklich ein Geschenk des Himmels an den Menschen sei und daß dieser Edelstein, der den Wert der Dinge so sehr steigert, zwar durch Fleiß und Studium poliert, niemals aber, wie jemand sagte, mit allem Golde des Fleißes und des Studiums gekauft werden kann.

Obgleich Raffael wie Apelles, dem er in so vielen anderen Stücken glich, sich rühmen konnte, daß ihm in der Grazie niemand gleichkam<sup>369</sup>, so hatte er darin doch Parmigianino und Correggio als Rivalen. Der eine aber überschritt meist die Grenzen der Proportion und dem anderen fehlte die Korrektheit des Umrisses, und beide, aber besonders ersterer, pflegten in Affektiertheit zu verfallen. Doch kann man Correggio fast alles verzeihen wegen seiner großartigen Manier, wegen der Beseelung seiner Figuren, wegen der Sanftheit und Harmonie des Kolorits, wegen seiner feinen Ausarbeitung, die selbst von weitem noch eine große Wirkung hat, und endlich wegen der unnachahmlichen Leichtigkeit und Feinheit seines Pinsels, wodurch es scheint, als hätte er seine Werke an einem Tage vollendet und als sähe man sie in einem Spiegel vor sich. Das berühmte Bild des Hl. Hieronymus zu Parma ist dafür der deutlichste Beweis und vielleicht das schönste Werk, das jemals ein Mensch geschaffen hat.

Er hat den Ruhm, der erste gewesen zu sein, der aus der Froschperspektive malte, was Raffael nicht gewagt hatte. Übrigens war er ein Mann von einfachen Gewohnheiten und seltener Tüchtigkeit.

Vom Stil des Correggio finden sich Spuren in den Werken des Barocci, obwohl dieser in Rom studierte. Er machte keinen Strich, ohne die Natur zu Rate zu ziehen; um die Maße nicht zu verfehlen, legte er auf seinem Modell die Falten sehr groß, er hatte einen sehr sanften Pinsel und brachte in seine Farben einen großen Akkord. Dennoch brach er die natürlichen Tinten ziemlich oft mit Zinnober und Blau und durch zu viel Sfumato ließ er die Dinge an Körper verlieren. In der Zeichnung war sein Fleiß größer als seine Qualität. Und statt der Eleganz

369 « *Praecipua eius (Apellis) in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent: quorum opera cum admiraretur, collaudatis omnibus, deesse iis unam Venerem dicebat, quam Graeci Charita vocant: cetera omnia contigisse; sed hac soli sibi neminem parem* »: C. Plin.: *Nat. Hist.*, Lib. XXXV, cap. I. » *Ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat, Apelles est praestantissimus* »: Quintil.: *Inst. Orat.*, Lib. XII, cap. X, (S. 1086).

der Griechen und seines Landsmanns Raffael suchte er in seinen Kopfhaltungen die lombardische Grazie.

Michelangelo war von Lieblichkeit und Grazie weit entfernt, der gelehrteste Zeichner, gründlich, voller Strenge, kühn und wild in seinen Körperhaltungen öffnete er in der Malerei den Weg zum Schrecklichen.

Julio Romano scheint sich mehr an die große Manier dieses Meisters als an die elegante Natürlichkeit seines Lehrers Raffael gehalten zu haben. Er war ein Feuerkopf und voller gelehrter und seltsamer Einfälle.

Spranger und Goltzius, das Haupt der deutschen Schule, wollten dieser großen Manier folgen, verzerrten ihre Figuren in sonderbaren Haltungen, verstärkten den Umriß und veränderten die Formen zu sehr und verfielen ernsthaft ins Lächerliche der Karikatur.

Mit größerer Urteilkraft folgte die Schar der Florentiner, die diesem Meister besonders ergeben war, den Spuren Michelangelos. Andrea del Sarto löste sich jedoch von ihr und gefiel sich darin, seinen eigenen Weg zu gehen. Er war ein fleißiger Beobachter der Natur, leicht in den Gewändern, lieblich im Malen. Vielleicht hätte er den ersten Platz unter den Toskanern, wenn ihm dieser nicht durch Frau Bartolomeo, zugleich Schüler und Meister Raffaels, streitig gemacht würde. Zu seinem Ruhm genügt allein der Hl. Markus des Palazzo Pitti, dem nichts fehlt, was einen großen Maler ausmacht.

Tizian, dem Giorgione in der Kunst die Augen öffnete, ist ein universaler Meister. Er konnte es mit jedem ihm begegnenden Sujet aufnehmen und allem, was er darzustellen unternahm, wußte er seine eigene Natur aufzuprägen. Wenn er auch in der Zeichnung von manchem übertroffen wurde, so ist er doch in seinen weiblichen Figuren gewöhnlich sehr korrekt und seine Kinderfiguren sind wegen ihrer schönen Form von den größten Meistern studiert worden<sup>370</sup>. In der Kenntnis des Kolorits wie in der Porträt- und Landschaftsmalerei ist ihm niemand gleichgekommen. Er studierte die Wirklichkeit mit ungemeinem Fleiß. Er verlor sie nie aus den Augen und ließ sich keine Mühe verdrießen, die Farben der Palette sozusagen in echtes Fleisch zu verwandeln. Aber die meiste Mühe gab er sich damit, wie er selbst sagt, diese Mühe zu verbergen und zu verstecken. Seine Anstrengungen waren nicht vergeblich. Er wußte sie so gut zu verbergen, daß seine Figuren mit lebendigem Blut erfüllt zu sein scheinen. Man würde sagen, sie seien geboren und nicht geschaffen. Er hatte zwei Stilarten, ohne die dritte zu erwähnen, die gröber ist und der er sich im Alter ergab. Die erste ist außerordentlich bemüht, die zweite weniger, doch kostbar sind beide. Ein Meisterwerk der ersten Manier ist der Christus della Moneta, der so oft kopiert wurde und vor kurzem von Italien nach Deutschland gelangt ist. Zu den herausragendsten Werken der zweiten gehört die Venus der Galerie von Florenz, die Nebenbuhlerin der griechischen Venus in Marmor, die man am gleichen Ort

370 S. Bellori in der *Vita von Poussin und von Francesco Fiammingo*.

bewundern kann, und das unschätzbare Bild von Petrus als Märtyrer, in dem man nach dem Geständnis der größten Meister nicht die Spur eines Fehlers erkennen kann. Sein Glück kam seinem Können gleich. Er wurde von Karl V. so hoch geehrt wie Raffael von Leo X., Vinci von Franz I., in dessen Armen er starb, und von Heinrich VIII. Holbein, der in der Praxis Vinci in nichts nachstand und das Malerfürst der deutschen Schule war.

In der gleichen, der Malerei so günstigen Zeit zeichnete sich Jacopo Bassano durch seine Kraft im Kolorit aus. Wenige konnten so gut wie er die Lichter verteilen und die glücklichen Kontraste hervorbringen, durch die gemalte Gegenstände wirklich leuchten. Er konnte sich rühmen, einen Annibale Caracci getäuscht zu haben, wie einst Parrhasius Zeuxis getäuscht hatte<sup>371</sup>. Auch hatte er die Ehre, daß Paolo Veronese seinen Sohn Carletto von keinem anderen als ihm in den Grundsätzen des Kolorits unterrichten lassen wollte.

Paolo Veronese war Schöpfer einer neuen Malweise, die sehr bald aller Augen auf sich zog. Unrichtig in der Zeichnung und noch mehr im Costume zeigt er in seinen Werken eine unbeschreibliche Leichtigkeit und eine entzückende Pinselführung. Was er einmal an Schönerem gesehen hatte, was er sich nur an Seltsamem vorstellen konnte, alles mußte in seine Kompositionen eingehen und sie schmücken. Er ließ nichts beiseite, was sie außerordentlich, prächtig, edel, reich und der größten Herren und Fürsten, für die er allein den Pinsel zu führen schien, würdig machen konnte.

Man ist nicht damit zufrieden, seine Gemälde, die immer mit schönen und kostbaren Gebäuden ausgestattet sind, nur anzusehen. Man wünscht sozusagen, darin zu sein, nach Lust und Laune darin herumzuspazieren und die entferntesten Winkel aufzusuchen. Alle Dinge in seinen Werken sind wie ein Zauber, und man kann wohl sagen, daß einem sogar noch die Fehler gefallen<sup>372</sup>. Er hatte stets große Bewunderer, es ist aber zu glauben, daß kein Lob ihm mehr zu Herzen gegangen wäre, als das, welches Guido Reni ihm zu spenden pflegte.

Tintoretto steht hinter keinem Venezianer zurück, in den Werken, die er nicht zu eilfertig ausgeführt hat oder, besser gesagt, an denen er sich abgeplagt hat, sondern in denen er zeigen wollte, was er wußte. Dies hat er in verschiedenen getan, vornehmlich in der Scuola di San Marco, wo Zeichnung, Kolorit, Komposition, Licht, Bewegung, Ausdruck, alles in der größten Vollkommenheit erscheint. Kaum wurde dieses Bild bekannt, erregte es allgemeine Bewunderung. Selbst Aretino<sup>373</sup>, der große Freund Tizians, welcher Tintoretto aus Furcht, er könnte ihm über den Kopf wachsen aus seiner Schule verjagt hatte, konnte nicht umhin, es zu preisen. Er schreibt Tintoretto, jenes Werk habe ihm jedermanns Beifall er-

371 *S. denselben in der Vita von Annibale Caracci.*

372 *«In quibusdam virtutes non habent gratiam, in quibusdam vitia ipsa delectant »: Quint.: Instit. Orat., Lib. XI, cap. III, in fine, (S. 1039).*

373 *Aretino, Pietro, (Arezzo 1492 – Venedig 1556); italien. Schriftsteller. Werke: Schmähschriften, Komödien, eine Tragödie (»L'Orazia«, 1546), »Ragionamenti“, 1533-36.*

zwungen, keine Nase sei so verschnupft, als daß sie nicht wenigstens etwas vom Duft des Weihrauchs röche. Er fügt hinzu, das Schauspiel des Bildes ist mehr Wahrheit als Dichtung: „Selig ist Euer Name, wenn Ihr die Geschwindigkeit, mit der Ihr gearbeitet habt, in die Geduld verwandelt, mit der Ihr einst arbeiten werdet.“<sup>374</sup>

Auf diese großen Meister, die allein die Natur oder die vollkommenste nachgeahmte Natur, die griechischen Statuen zu Führern hatten, folgten andere Künstler, die nicht so sehr Schüler der Natur als der Meister waren, die kurz vorher die Kunst zur alten Ehre verholpen hatten. Solcher Art waren die Caracci, die in ihrer Malweise das Beste der berühmtesten italienischen Schulen zu vereinigen und eine neue zu stiften versuchten, welche der römischen in der Zierlichkeit der Formen, der florentinischen in gründlicher Zeichnung und der venezianischen und lombardischen im Kolorit nicht nachstünde. Diese Schulen sind in der Malerei gleichsam die ursprünglichen Metalle. Die Caracci schmolzen sie zusammen und brachten zwar das edle, corinthische Metall hervor, das schön anzusehen ist, aber weder die Geschmeidigkeit, noch das Gewicht, noch den Glanz derjenigen hat, aus denen es zusammengesetzt ist.

Und das höchste Lob, das man den Werken der Caraccis spendet, gilt fast nie einem gewissen Charakter der Originalität in der Naturnachahmung, sondern der Ähnlichkeit mit dem Stil Tizians, Raffaels, Parmegianinos, Correggios oder anderer, nach deren Geschmack sie gemalt worden sind. Die Caracci verfehlten übrigens nicht, ihre Schule mit allem Waffen der Wissenschaft zu versehen. Sie waren davon überzeugt, daß in der Kunst durch einen guten Zufall oder die wilde Phantasie nie etwas Gutes hervorgebracht würde, sondern daß sie eine mit Wissenschaft und Vernunft arbeitende Fähigkeit sei. In ihrer Schule wurde Perspektive, Anatomie und alles das gelehrt, was auf den sichersten und richtigsten Weg leiten konnte. Darin muß man den hauptsächlichsten Grund dafür sehen, warum keine andere Schule eine solche Schar von tüchtigen Männern hervorgebracht hat wie die von Bologna<sup>375</sup>.

Den höchsten Rang nehmen in ihr Domenichino und Guido ein. Sehr gründlich ist der eine in der Kunst und ein gelehrter Beobachter der Natur, der andere erfand einen eigenen, schönen und edlen Stil, der besonders in der lieblichen Schönheit glänzte, die er den weiblichen Gesichtern zu geben wußte.

Des ersteren Ruhm übertraf den der Caraccis, und letzterer war tatsächlich besser als sie.

In dieser Schule hatte Francesco da Cento, mit dem Beinamen Guercino, seinen ersten Unterricht; er entwickelte aber später eine eigene Malweise, ganz auf Natur und Wahrheit gegründet. Er wählte nicht die besten Formen und arbeitete mit einem Helldunkel, das den Figuren mehr Körper gibt und sie spürbar macht.

374 S. Brief LXV, t. III in: *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*.

375 S. Aristot.: *Eth.*, Lib. VI, cap. IV.

Caravaggio, der Rembrandt von Italien, war eigentlich der Erfinder dieses Stils, welchen Piazzetta<sup>376</sup> und Crespi<sup>377</sup> neuerdings fortführten. Er mißbrauchte den Gedanken jenes Griechen, der, als man ihn fragte, wer sein Lehrer sei, auf die vorübergehende Menge zeigte. Dennoch war die Magie seines Helldunkel so außerordentlich, daß, obgleich er die Natur in ihren häßlichen und unwürdigen Seiten kopierte, Domenichino und Guido von ihr verführt wurde. Caravaggios Manier folgten zwei berühmte Spanier, Velasquez<sup>378</sup>, ihr Schulhaupt, und Ribera<sup>379</sup>, Spagnoletto genannt, der sich in Italien niederließ. Von diesem erwarben der bizarre Salvator Rosa und jener unerschöpfliche Geist, der Proteus und Blitz der Malerei Luca Giordano die Prinzipien ihrer Kunst.

Rubens, der Fürst der niederländischen Schule, steht in der Mitte zwischen der bologneser und den wichtigsten anderen Schulen Italiens. Er war ein Mann von großer Bildung, den man zugleich als Künstler und Gesandten in einem Lande sah, das wenige Jahre nachher seinen größten Dichter zum Staatssekretär machte. Er hatte von Natur aus ein überaus lebhaftes Genie, dem die Kultur der Gelehrsamkeit zu Hilfe kam. Auch er studierte unsere Meister, Tizian, Tintoretto, Caravaggio und Paolo. Von allen nahm er etwas, doch so daß seine besondere Manier die Oberhand behielt, eine Kraft und Größe des Stils, die ihm eigentümlich ist. In der Bewegung seiner Figuren ist er gemäßiger als Tintoretto, im Helldunkel sanfter als Caravaggio, nicht so reich in der Komposition und nicht so schön in der Pinselführung wie Paolo, im Inkarnat war er stets weniger wahr als Tizian und weniger delikate als sein eigener Schüler Van Dyck. Mit wenigen Erdfarben konnte er wie die alten Meister eine unglaubliche Zahl von Tinten hervorbringen, wußte diesen eine wunderbare Klarheit zu verleihen und eine ebenso große Harmonie trotz seiner Hochfarbigkeit. In dem Land, in dem sich nach Italien die Kunst am meisten verbreitete, steht er an der Spitze eines ganzen Heeres von Kunstbeflissenen. Sein Name tönt aus aller Munde. Gleichen Ruhm würde er auch unter uns besitzen, wenn ihm die Natur in Flandern schönere Objekte präsentiert oder wenn er sie, nach griechischem Vorbild, gereinigt und verbessert hätte.

Diese Vorbilder studierte Poussin, der beste Meister unter den Franzosen, sehr fleißig. Auf altem Marmor suchte er die Kunst der Zeichnung, wo sie, wie ein Gelehrter sagt, wie eine Königin thronet. Bei der Auswahl und Komposition seiner Sujets, beim Verleihen von Seele, Adel und Geist vernachlässigte er nichts, weder Fleiß, noch Nachdenken, noch Studium. Er würde es Raffael,

376 Piazzetta, Giovanni Battista (Venedig 1682 – ebd. 1754); italien. Maler und Radierer; neben G. B. Tiepolo Hauptmeister des venezian. Rokoko, malte Altar- und Genrebilder sowie Porträts u. Illustrationen zu Algarottis „Newtonianismo per le dame“.

377 Crespi, Giuseppe Maria, gen. lo Spagnuolo (Bologna 1665 – ebd. 1747); italien. Maler.

378 Velázquez, (Velásquez), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla 1599 – Madrid 1660), berühmtester span. Maler.

379 Ribera, Jusepe de, in Italien gen. lo Spagnoletto (Játiva (heute Xàtiva) 159 - Neapel 1652); span. Maler und Radierer; lebte seit 1616 in Neapel.

dessen Spuren er folgte, gleichgetan haben, wenn man durchs Studieren überdies Natürlichkeit, Grazie, Unbefangenheit und Lebhaftigkeit erwerben könnte. Aber tatsächlich machte er etwas mit Mühe und Anstrengung, was Raffael mit größter Leichtigkeit zustandebrachte. Und seine Figuren scheinen nur das nachzumachen, was die Figuren des anderen tun.

### Von der Nachahmung

All diese verschiedenen Stilarten muß der Maler aufmerksam betrachten, sie vergleichen und auf der Waage der Vernunft und der Wahrheit abwiegen. Aber er soll sich davor hüten, sich so sehr in eine davon zu vergucken, daß er sie imitieren will. Denn sonst wird er, wie ein großer Meister in Dantes Ton sich ausdrückte, Enkel und nicht Sohn der Natur werden<sup>380</sup>.

Die Nachahmung muß dem Ganzen gelten, nicht den einzelnen Teilen. Wenn sein natürliches Talent ihn dazu treibt, wähle der Maler den kühnen und freien Pinsel eines Tintoretto oder Rubens oder er führe seine Werke mit der Feinheit eines Tizian oder Vinci aus. Und dabei ist die Imitation lobenswert. So imitierte Dante nicht besondere Ausdrücke Vergils, sondern seine entschlossene und freie Art zu dichten und so entnahm er ihm

*lo bello stile che gli ha fatto onore.*  
den schönen Stil, der ihm Ehre gemacht hat.

Die Dichter des fünfzehnten Jahrhundert dagegen, die von Petrarca einzelne Bilder und Ausdrücke ausborgten und sich zwangen, so wie er zu fühlen, erwarben sich nicht viel Ehre.

Übrigens sei es einem talentierten Mann erlaubt, sich der einen oder anderen antiken oder modernen Figur zu bedienen, wenn es ihm von Vorteil ist. Selbst Raffael trug kein Bedenken, auf dem Bild des Hl. Paulus zu Listri das antike Basrelief einer Opferhandlung zu benutzen. Und selbst Buonarotti bediente sich bei der Arbeit in der Sixtinischen Kapelle einer Figur aus dem berühmten Carneol, den er der Überlieferung nach an seinem Finger trug und der sich heute im Besitz des Königs von Frankreich befindet.

Solche Männer benutzen fremde Schöpfungen auf eine Art und Weise, die an das erinnert, was La Bruyère<sup>381</sup> über Despréaux<sup>382</sup> schrieb: daß man sagen würde, die Gedanken der anderen seien von ihm geschaffen worden.

380 *Lionardo da Vinci: Trattato della Pittura, Cap. XXIV.*

381 *Harangue à l'Académie.*

382 *Boileau-Despréaux, Nicolas (Paris 1636 - ebd. 1711); frz. Dichter; wurde 1677 Historiograph Ludwigs XIV. Er schrieb »Satiren«, Versepisteln, das heroisch-kom. Kleinerepos »Le lutrin« (»Das Chorpult«, 1674, endgültige Fassung 1683). Sein Hauptwerk ist »L'art poétique« (dt. »Die Dichtkunst«, 1674), ein Lehrgedicht über dichtungstheoret. Ordnungsregeln.*

Aber im allgemeinen muß er sein Augenmerk stets auf die Natur, die die unerschöpfliche und mannigfaltigste Quelle des Schönen ist, richten und sie in ihren eigentümlichsten Wirkungen nachzuahmen suchen. Weil aber die Schönheit, die sich über alles ergießt, hier mehr, dort weniger glänzt, so wird es gut sein, wenn er stets einen Stift zur Hand hat, um alle Dinge, die ihm beim Spaziergang begegnen und in ihrer Art schön und eigentümlich sind, mit zwei Strichen festhalten zu können. Ein seltsames Gebäude, eine Landschaft, eine Lichtwirkung, Wolkengebilde oder Faltenwürfe, eine Haltung, ein Gesichtsausdruck im Affekt, ein Lebewesen, das alles skizziere er fleißig in ein Büchlein, das er zu diesem Zweck immer bei sich haben muß.

Bei Bedarf kann er davon dies oder das gebrauchen, und dabei erkennt er, wie sich in ihm der sogenannte große Geschmack entwickelt. Kann er in einem großen Werk Effekte vereinen, die nicht weniger schön und wunderbar als natürlich sind, gelingt es ihm, uns in gewisser Weise zu überraschen und über uns selbst zu erheben, wie es in der Beredsamkeit das Erhabene bewirkt.

Von der Erholung des Malers

Bei so wichtigen Studien muß sich der Maler zuweilen mit irgendeiner vergnüglichen Sache einen Zeitvertreib machen, damit sich sein Geist ausruhen und danach wacher und williger wieder der Arbeit zuwenden kann. Man erzählt, die Caraccis hätten in ihrer Freizeit Karikaturen gezeichnet und einander malerische Rätsel aufgegeben, indem sie allerhand groteske Einfälle skizzierten, die unter wenigen Strichen viel Bedeutung versteckten. Malvasia<sup>383</sup> hat in seiner *Felsina pittrice* einige davon des Drucks für wert befunden. Es gab einen Meister, der nach des Tages Arbeit beim Dunkelwerden die Flecken an einem Torbogen oder einer Mauer betrachtete und dann die Figuren und Gruppen aufs Papier warf, die ihm dabei einfielen, eine Sache, auf die ihn da Vinci gebracht hatte, und geeignet, den Geist zu neuen Erfindungen anzuregen. Aber der nützlichste aller malerischen Scherze scheint die Übung der fünf Punkte zu sein, bei der man den Kopf, die Hände und Füße einer Figur zu finden hat. Geist und Hand des Künstler üben sich dabei, er explodiert förmlich von Einfällen und oft werden dabei ungewöhnlich schöne Körperstellungen hervorgebracht, so wie durch die Schwierigkeit des Reims zuweilen schöne Gedanken entstehen.

Verbringt der Künstler sogar seine Freizeit auf diese Weise, dann steht er völlig im Dienst seiner Kunst, was er, wie oben schon bemerkt, von Anfang an tun muß. Es gibt auch keinen anderen Weg, sich eine Kunst oder Wissenschaft zu eigen zu machen, und die Schwierigkeiten zu überwinden, die bei jedem wichtigen Unternehmen vorzukommen pflegen. Ein Unterricht, bei der alles, auch das kleinste Detail, einem einzigen großen Endzweck diene, würde zugleich die Kunst sein, ausgezeichnete Männer und Helden hervorzubringen. Ein großer

383 *Cesare Malvasia: Felsina pittrice (Bologna, die Malerstadt, erschienen 1678)*

Mann hat sehr fein bemerkt, Sparta sei nicht deswegen das Muster ganz Griechenlands geworden<sup>384</sup>, weil jedes Gesetz für sich betrachtet gut gewesen sei, sondern weil alle Gesetze ein und denselben Zweck gehabt hätten. Ebenso wird ein Künstler die höchsten Gipfel seiner Kunst erreichen, wenn er sich durch nichts von seinem Vorhaben abziehen oder abhalten läßt, wenn er nie seine Kunst aus dem Auge verliert<sup>385</sup>, wenn er sich daran erinnert, daß bei allem Genie, das einer besitzt, die Götter die guten Dinge zu hohem Preis verkaufen, und wenn er sich als ein mit allen Waffen versehener Mann endlich vornimmt, mit gründlichem Wissen und unablässigem Fleiß sein Ziel zu erreichen.

### Von der Glückseligkeit des Malers

Ein Maler, der die höchste Vollkommenheit seiner Kunst erreichen will, muß es sich freilich sauer werden lassen, aber seine Mühe wird ihm auch mit reichlichen Zinsen vergolten. Ich weiß nicht, ob es außer ihr noch eine Kunst gibt, die ebenso beträchtliche Vorzüge hätte wie die Malerei. Ein berühmter Arzt hat sehr sorgfältig die Unzuträglichkeiten beschrieben, die im Lauf der Zeit mit mancher Profession und Kunst verbunden zu sein pflegen und entweder aus der dazu erforderlichen Lebensweise oder aus den dabei unvermeidlich entstehenden ungesunden Dünsten entstehen, gleichsam als seien diese Krankheiten Strafen, die die Natur der Wissenschaft des Menschen auferlegt hätte. Was die Maler betrifft, hatte er nichts gefunden, als daß der Geruch des Öls und die Dünste von Zinnober und Bleiweiß sehr schädlich wären, weil das eine aus Quecksilber, das andere aus Bleisäure gemacht wird. Das kurze Leben verschiedener großer Meister, wobei er zweifellos an Parmigianino, Correggio, Annibale und einige wenige andere dachte, und der Tod des Malerfürsten Raffael, der bekanntlich in der Blüte seiner Jahre starb<sup>386</sup>, sei dafür ein starker Beweis. Solchen Beweisen werden alle, die sich ein wenig in der Geschichte der Malerei auskennen, das

384 « *Sed ut de rebus quae ad homines solos pertinent potius loquamur, si olim Lacedaemoniorum respublica fuit florentissima, non puto ex eo contigisse quod legibus uteretur, quae sigillatim spectatae meliores essent aliarum civitatum institutis: nam contra multae ex iis ab usu communi abhorrebant, atque etiam bonis moribus adversabantur; sed ex eo quod ab uno tantum legislatore conditae sibi omnes consentiebant, atque in eundem scopum collimabant* »: Cartesius: *Dissertatione de Methodo*, (II).

385 *S. Diod Sicul.: Lib. II, (29).*

*Les arts sont comme Eglé, dont le coeur n'est rendu, / Qu'à l'amant le plus tendre, et le plus assidu.* - (Dans l'Épître à Hermothime (63-64), in Friedrich II., *Œuvres*).

386 « *Ego quidem quotquot novi pictores, et in hac, et in aliis urbibus, omnes fere semper valetudinarios observavi. Et si pictorum historiae evolvantur, non admodum longaevo fuisse constabit, ac praecipue, qui inter eos praestantiores fuerint. Raphaelem urbinatem Pictorem celeberrimum, in ipso iuventae flore e vivis ereptum fuisse legimus, cuius immaturam mortem Balthassar Castilioneus eleganti carmine deflevit... Ast alia potior causa subest, quae pictores morbis obnoxios reddit, colorum nempe materia, quam semper prae manibus habent, ac sub ipsis naribus etc... Cinnabarim sobolem esse Mercurii, Cerussam ex plumbo parari... nemo non novit, et propter hanc causam satis graves noxas subsequi. Iisdem igitur affectibus, licet non ita graviter, illos vexari necessum est, ac ceteros Metallurgos* »: Bernhardini Ramazzini: *De Morbis Artificum Diatriba*, cap. IX, Patavii, 1713, (S. 51 ff.).

lange Leben von Cortona<sup>387</sup>, Le Brun, Jouvenet, Giordano<sup>388</sup>, Cornelius Poelenburg<sup>389</sup>, Lionardo da Vinci, Primaticcio<sup>390</sup> und Guercino entgegensetzen, die mehr als siebenzig Jahre alt wurden, von Poussin, Mignard<sup>391</sup>, Carlo Maratti, Lorrain, Albani<sup>392</sup>, Tintoretto, Jacopo Bassano und Michelangelo, die über achtzig wurden, von Solimena<sup>393</sup>, Cignani und Gian Bellini, die neunzig erreichten und besonders den Tod des anderen Malerfürsten Tizian, der ihn erst im neunundneunzigsten Lebensjahr und dazu noch durch die Pest ereilte. Es scheint also, jener brave Mann habe die Malerei nur mit einer Krankheit versehen wollen, weil er Arzt war und das Thema seines Buches es so mit sich brachte. Das einzige Übel, das mit der Malerei verknüpft ist, ist das Übel der blassen Farbe (der Neid: male di biacca, A.d.Ü.), und es scheint, als hätte die Natur die Malerei von den anderen Übeln ausgenommen, als eine Kunst, die die Schönheiten der Natur besser als andere vorstellt; demzufolge gilt ihre Huld und Zuneigung der Malerei mehr als allen anderen Künsten.

Der Maler kann den ganzen Tag arbeiten, etwas, was dem Dichter und Mathematiker unmöglich ist, denn in der Mathematik und Poesie ist alles Arbeit des Geistes und ständige Überlegung, doch die Seele kann nicht immer wie ein Bogen gespannt sein. In der Malerei dagegen erfordert zwar die Erfindung und Komposition, wie auch gewisse Feinheiten des Ausdrucks, des Kolorits und der Zeichnung große Konzentration, aber ein Großteil gehört der Hand, die das auszuführen muß, was der Geist erfunden hat. Beherrscht der Maler die Prinzipien seiner Kunst erst einmal, erwirbt er durch stete Übung eine sehr große Leichtigkeit und Stift und Pinsel laufen von selbst, ohne daß es der Erfindungskraft Mühe bereitet. Wir kennen einige Meister, die es gewohnt sind, gleichzeitig zu malen und mit dem zu reden, der ihm beim Malen zuschaut. Die besondere Art ihrer Kunst erlaubt es ihnen, daß sie wie Cäsar mehr als eine Sache zugleich tun können.

Wenn jemand auf der Welt bestimmt ist, sich mit der Hoffnung auf eine lange Glückseligkeit zu erfreuen, dann ist es gewiß der Maler. Er ist meistens in Gesellschaft und braucht, wie bei den meisten anderen Studien, nicht einsam zu sein, daher wird er auch selten melancholisch oder mürrisch. Ist er allein, dann

387 Cortona, Pietro Berettini da; (Cortona 1596 – Rom 1669) ital. Maler und Architekt.

388 Giordano, Luca, gen. Luca fa presto, (Neapel 1634 – 1705); italien. Maler und Radierer; tätig in Neapel, Rom, Florenz, Venedig und 1692-1702 in Madrid als Hofmaler Karls II.; einer der wichtigsten italien Ba-rockmeister.

389 Poelenburg, Cornelius, genannt Satyro, holländ. Maler in Adam Elsheimers Manier; (Utrecht 1586 – ebd. 1660) hielt sich längere Zeit in Rom u. Florenz auf, zog dann wieder in seine Heimat zurück.

390 Primaticcio, Francesco, (Bologna 1505 - Paris 1570); italien. Maler und Baumeister; neben Rosso Fiorentino (1494 - 1540) Meister der ersten Schule von Fontainebleau.

391 Mignard, Pierre ((Troyes 1612 – Paris 1695) frz. Maler; lebte bis 1657 in Rom, dann Paris.

392 Albani, Francesco (Bologna 1578 – ebd. 1660) schuf Altarwerke und myth. Darstellungen.

393 Francesco Solimena, genannt L'abate Ciccio (Canale di Serino 1657 – Barra 1747), ital. Maler. Er gilt neben Luca Giordano als der wichtigste Exponent der neapolitanischen Malerei seiner Zeit.

hat er wie der Dichter das große Vergnügen, ein Schöpfer zu sein und darüberhinaus den Vorteil, daß seine Kunst populärer ist, denn über den vornehmsten und den größten Menschen übt die Malerei ihre Herrschaft aus<sup>394</sup>. Der Maler ist immer mit den angenehmsten und schönsten Gegenständen beschäftigt, es gibt nichts in der unermesslichen Sphäre des Sichtbaren, das ihm nicht einen Anlaß zur Unterhaltung sein könnte.

Da der Hauptzweck seiner Kunst das Vergnügen ist, wird er von allen geehrt und jedermann schmeichelt ihm, denn man hat sehr viel öfter jemand nötig, der uns der Langeweile entreißt, dem tödlichsten Feind des Menschen, als jemand, der uns sonst von Nutzen ist. Weder Türhüter noch Wachen können der Langeweile den Einlaß verwehren. Sie dringt in die feierlichsten Audienzen und in die Kabinette derjenigen ein, von denen das Volk glaubt, daß sie im Schoß des Glücks säßen. Hauptsächlich deshalb wurden die tüchtigsten Meister der Malerei von den Fürsten geschätzt und bezahlt, als Hersteller des süßen Zaubers, der auf einer Leinwand das Schönste und Wunderbarste in der Natur darstellt, der den Menschen aus sich selbst zu ziehen vermag und ihn gewissermaßen über sich selbst erheben kann. Jedermann weiß heutzutage und es wäre überflüssig daran zu erinnern, daß es einst den Sklaven verboten war, sich mit dieser ersten der freien Künste zu beschäftigen<sup>395</sup>, daß sie wegen des Nutzens und des Vergnügens neben der Grammatik, Musik und Gymnastik nur freigeborenen Knaben beigebracht wurde<sup>396</sup> und daß die antiken Maler sowohl bei der gebildeten Nation der Griechen als auch bei jenen, die durch Tugend und Waffen die Welt beherrschten, stets die höchste Ehre genoß, welche der süßeste Lohn edler Seelen ist. Und in welcher Achtung standen nicht unsere vortrefflichen Meister, deren Werke sowohl die Zeiten veredeln, in denen sie geschaffen wurden, als auch die Länder, wo sie sich jetzt befinden?

## Schluß

Wenn aber diese göttliche Kunst<sup>397</sup> in unseren Zeiten ungeehrt darniederliegt, und die Fürsten sie nicht so begünstigen und belohnen wie sonst, so muß man

394 *Vel quum Pausiaca torpes, insane, tabella,/Qui peccas minus atque ego? quum Fulvi Rutubaeque,/Aut Placideiani contento poplite miror/Praelia rubrica picta aut carbone, velut si/Re vera pugnent, feriant, violentque moventes/Arma viri; nequam et cessator Davus: at ipse/Subtilis veterum iudex et callidus audis.* (Horat.: Lib. II, Sat. VII, (95-101).

395 « *Et huius (Pamphili) auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. Semper quidem honos ei fuit, ut ingenui exercebant, mox ut honesti: perpetuo interdicto ne servitia docerentur. Ideo neque in hac, neque in toreutice, ullius qui servierit opera celebrantur* »: C. Plin.: Nat. Hist., Lib. XXXV, cap. X.

396 S. Aristot.: *De Repub.*, Lib. VIII (= V), cap. III.

« *Primumque dicemus quae restant de pictura, arte quondam nobili, tunc cum expeteretur a regibus popularisque, et illos nobilitante, quos esset dignata posteris tradere* »: Plin.: Nat. Hist., Lib. XXXV, cap. I.

397 S. Philostrat.: *Proem. Lib. I De Imag.*, (S. 762).

doch auch gestehen, daß sie durch das Können der Künstler dazu eben nicht ermuntert werden. Sie haben den richtigen Weg, den die alten Meister betraten, verloren, sie nennen trocken, was der natürlichen Schönheit am nächsten kommt, und zu gesucht und zu pedantisch, was in sich einen geistigen Gehalt hat. All ihre Gedanken scheinen allein darauf gerichtet zu sein, möglichst viele Arbeiten zu machen, statt eine einzige so auszuführen, wie es sich gehört. Es gibt sehr viele, die dem Mann gleichen, dessen Namen besser verschwiegen wird, welcher seine Werke hinfuschte und offen gestand, er arbeite nur fürs Geld<sup>398</sup>. Aber wo ist der Mann mit gründlicher Ausbildung, der nur in seine Kunst verliebt ist, sich nicht an die Freiheit der Praxis verliert, noch sich den Vorstellungen anderer beugt und wirklich sagen könnte: „Ich arbeite nur für mich selbst und die Kunst.“?

Würden nur wieder ein Apelles, Raffael und Tizian auferstehen, dann wird es auch nicht an einem Alexander, Karl oder Leo fehlen. Und sollte durch eine seltsame Bosheit des Geschicks einem ausgezeichneten Künstler die Gunst der Großen dieser Erde nicht zuteil werden, so wird ihm doch nie die Ehre fehlen, die das legitime Kind der Tüchtigkeit ist, ihr nie von der Seite weicht und durch keines Fürsten Willkür einem anderen verliehen werden kann<sup>399</sup>.

398 *Descamps: Vie de Vandick.*

399 ... *Honour not confer'd by Kings. Pope: One thousand seven hundred and thirty eight, Dialogue II (= Epilogue to the Satires, in Two Dialogues, v. 243).*

## Versuch über die musikalische Oper

... *Sed quid tentasse nocebit?*  
Ovid., *Metam.*, Lib. I

An William Pitt

Manchen wird es sehr seltsam erscheinen, daß Ihnen, Unsterblicher, der Sie in Ihrer Nation die alten Tugenden wiedererwecken und für immer zu ihrer Verteidigung beitragen konnten und sie in einem einzigen Jahr in allen vier Weltgegenden triumphieren ließen, eine Schrift gewidmet wird, die sich über Poesie, Musik und Dinge des Theaters Gedanken macht. Aber es scheint, daß jene nicht wissen, daß der Wiederhersteller Englands, der Freund des großen Friedrich, auch seine Mußestunden durch die Streitkräfte der Literatur auszurüsten weiß und daß seine siegreiche Beredsamkeit, deren Donner im Senat zu hören ist, ihre Wirkung nicht weniger der Erhabenheit seines Geistes als dem Studium verdankt, das er auf seine Vorgänger Tullius<sup>400</sup> und Demosthenes<sup>401</sup> verwendet hat. Könnte doch meine Schrift eine jener sein, die einen Platz in der gelehrten Muße eines solchen Mannes findet, und dazu gelangt, die Zustimmung desjenigen zu erhalten, der in den höchsten Staatsämtern die Bewunderung und den Beifall ganz Europas erworben hat.

Pisa, 18. Dezember 1762

400 Cicero, Marcus Tullius (bei Arpinum 106 – ermordet auf Geheiß des Antonius, Formiae 43 v. Chr.), röm. Staatsmann, Senator, Konsul, Redner, Philosoph.

401 Demosthenes (in Attika 384 – Kalauria 322) bed. griech. Redner und Staatsmann.

## Versuch über die musikalische Oper

Unter allen Vergnügungen edler Geister ist die musikalische Oper vielleicht die vollkommenste und sinnreichste. Nichts, was zu ihrer Form beiträgt, wurde vernachlässigt, kein einziger Bestandteil, kein Mittel, um dem vorgesehenen Zweck zu dienen. Und man kann behaupten, daß alles, was Poesie, Musik, Pantomime, Tanz und Malerei auszeichnet, sich in der Oper glücklich vereint, um die Sinne zu unterhalten, das Herz zu bezaubern und eine angenehme Täuschung hervorzubringen. Doch es geht mit der Oper wie mit allen mechanischen Instrumenten, je komplizierter sie sind, um so leichter erleiden sie Schaden.

Es wäre also kein Wunder, wenn dieses aus so vielen Stücken zusammengesetzte ingenüose Werkzeug nicht immer seinen Zweck erreichte, selbst wenn diejenigen, die es benutzen, ihre ganze Sorgfalt und all ihren Fleiß darauf verwenden würden, die einzelnen Teile gut miteinander zu verbinden. Aber diejenigen, die als Leiter und Schiedsrichter unserem Vergnügen gegenwärtig vorstehen, machen sich keine großen Gedanken darüber, was alles notwendig wäre, um eine gute musikalische Oper hervorzubringen. Erwägt man, wie wenig Mühe sie sich bei der Wahl des Librettos oder des Sujets geben, wie wenig sie sich um die Übereinstimmung der Musik mit dem Text kümmern, wie völlig gleichgültig es ihnen ist, ob der Gesang und der Vortrag natürlich wirkt, ob der Tanz mit der Handlung zusammenhängt, ob das Bühnenbild stimmt, erwägt man überdies, daß endlich selbst beim Bau der Theater Fehler begangen werden, dann wird man leicht begreifen können, daß gerade die theatralische Darstellung, die ihrer Natur nach die unterhaltsamste von allen sein müßte, zur geschmacklosesten und langweiligsten wird. Wegen der Disharmonie zwischen ihren einzelnen Teilen bleibt von der Naturnachahmung nur noch ein Schatten übrig. Die Illusion, welche allein durch den vollkommenen Zusammenklang aller Glieder hervorgebracht werden kann, verschwindet völlig. Und so wird die Oper, die kunstreichste Erfindung des menschlichen Verstandes, zu einem flachen, zusammenhanglosen, unwahrscheinlichen, monströsen und grotesken Werk, würdig der Flüche, mit denen man es belegt, und würdig des Tadels derjenigen, die das Vergnügen daran für etwas Wichtiges und Ernsthaftes halten<sup>402</sup>.

402 *Unter den vielen Dingen, die gegen die Oper geschrieben wurden, könnte man einen englischen Autor anführen, der sich so ausdrückt: „As the waters of a certain fountain of Thessaly, from their benumbing quality, could not contained in nothing but the hoof of an ass, so can this languid and disjointed composition (of the Opera) find no admittance but in such heads as are expressly formed to receive it.“ In: The World, n. 156, [p.938]. Lange vorher hat der scharfsinnige Addison seinem Diskurs V des 1. Bandes des Spectator der von der italienischen Oper handelt, den Vers von Horaz vorangesetzt:*

*Spectatum admissi risum teneatis amici?*

*Dryden hatte Sir Godfrey Kneller in einigen Versen gesagt:*

*For what a song, or senseless Opera*

*Is not the living labour of a play,*

*Or what a play to Virgil's works could be,*

*Such is a single piece to history.*

Wer sich nun daranmachen würde, der Oper ihre alte Vortrefflichkeit und Würde zurückzugeben, müßte vor allen Dingen etwas in Angriff nehmen, wovon ich nicht weiß, ob es schwieriger ist, es erfolgreich zu beenden oder ob es notwendiger ist, es anzupacken, d.h. er muß den musikalischen Staat, wenn ich mich so ausdrücken darf, in Ordnung bringen und die Virtuosen wie in vergangenen Zeiten einer Disziplin und Ordnung unterwerfen<sup>403</sup>. Wahrhaftig, wie soll ein vernünftig geschriebenes und komponiertes Drama aufgeführt werden, wenn auf die Stimme des Regisseurs absolut nicht gehört wird? Und wie wird je eines vernünftig geschrieben und komponiert werden können, wenn diejenigen, die eigentlich gehorchen sollten, die sind, die Gesetze machen und Befehle geben? Was kann man Gutes von einer Truppe erwarten, wenn niemand an dem ihm zugewiesenen Platz bleibt, wenn dem Musikdirektor tausend Streiche gespielt werden und noch mehr dem Textdichter, der doch alles übersehen und dirigieren müßte; wenn es unter den Sängern täglich Zänkereien über die Zahl der Arien, die Höhe des Federbuschs und die Länge des Mantels gibt, Dinge, die schwerer zu entscheiden sind als das Zeremoniell bei einem Friedenskongreß oder die Rangordnung unter den Botschaftern verschiedener Staaten.

Solche Mißbräuche müßten abgeschafft und dem Dichter insonderheit müßte das Ruder zurückgegeben werden, das man ihm aus der Hand gewunden hat. Mit den kraftvollsten Anordnungen müßte alles neu geordnet und verbessert werden. Kein Gesetzgeber wird sich's einfallen lassen, in einem in Unordnung geratenen Staat neue Gesetze zu geben, wenn er nicht zuvor das Ansehen der Obrigkeit wiederhergestellt hat, kein General wird den Feind angreifen, ohne vorher aus seinem Heer Zügellosigkeit und Unordnung verbannt zu haben. Aber wer soll diese notwendige Aufgabe in Angriff nehmen? Früher stand dem Theater ein Choragus oder Aedilis<sup>404</sup> vor und alles blieb darin in der gehörigen Ordnung, so lange die antiken Republiken das Volk mit Hilfe von Theatervorstellungen zur Tugend anhalten oder es doch zur Erhaltung der öffentlichen Ruhe wenigstens vergnügen wollten. Heutzutage sind die Theater in den Händen von Impresarios, die auf nichts anderes aus sind, als aus der Neugier und der Muße weniger Bürger Gewinn zu schlagen, und die meistens nicht wissen, was zu tun ist und in Anbetracht der tausend Rücksichten, die sie zu nehmen gezwungen sind, nichts zustande bringen. Solange sich diese Dinge nicht ändern, ist alles Reden und jeder Wunsch vergebens. Und wie sollten sie sich ändern? Möglich ist nur, daß am Hof eines Fürsten, den die Musen lieben, ein tüchtiger Direktor dem Theater vorsteht, bei dem der gute Wille mit dem Durchsetzungsvermögen vereint ist. Nur dann werden die Sänger unter Gesetz und Ordnung stehen, und wir könnten

*Und St. Evremond in t. III seiner Werke: „Une sottise chargée de Musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise.“ [p. 246].*

403 S. Xenoph.: *Hierone*, (IX, 4).

404 In Rom sorgten zu Cäsars Zeit 6 Ädilen (Beamte) für Polizei, Marktwesen, öffentl. Spiele usw.

hoffen, in unseren Tagen das wiederzusehen, was man zu des Perikles und der alten Kaiser Zeiten in Athen und Rom gesehen hat.

### Vom Libretto

Ist die gehörige Disziplin am Theater wiederhergestellt, muß man sich der Reihe nach die übrigen Teile der Oper vornehmen, um an jede die nötige ordnende Hand zu legen. Was zuerst gut bedacht sein will, ist die Beschaffenheit des Stoffs oder die Wahl des Librettos, das sehr viel wichtiger ist, als man gemeinhin annimmt. Aus dem Buch allein läßt sich fast ableiten, ob die Oper gelingt oder nicht. Es ist der Grundriß des Gebäudes, die Leinwand, auf die der Dichter das Bild gezeichnet hat, das der Komponist danach ausmalen muß. Der Dichter dirigiert die Tänzer, Maschinisten, Maler und Kostümschneider. Er umfaßt in seinem Geist das ganze Drama, und was er nicht selbst ausführt, das hat er doch wenigstens vorgeschrieben.

Von Anfang an sahen die Dichter, daß die Mythologie die beste Quelle aller Opernstoffe war. Aus ihr entsprangen die ersten Opern, die am Beginn des vergangenen Jahrhunderts musikalisch vorgestellt wurden: die *Dafne*, die *Euridice* und die *Ariadne* von Octavio Rinuccini<sup>405</sup>, der *Orpheus* des Polizian<sup>406</sup>, der mit Instrumenten begleitet wurde, das Schauspiel mit Tanz und Musik, das von Bergonzo Botta<sup>407</sup> für einen Herzog von Mailand zu Tortona gegeben wurde oder eine Art Drama, das vor Heinrich III. in Venedig aufgeführt wurde, und von dem berühmten Zarlino<sup>408</sup> in Musik gesetzt worden ist, gehört nicht hierher, so wenig wie verschiedene andere Schauspiele, die man nur als die ersten Entwürfe und Vorläufer der Oper ansehen kann. Die Absicht unserer Dichter war, die alte griechische Tragödie wieder auf unsere Theater zu bringen und uns Melpomene zu zeigen mit dem Gefolge der Musik, des Tanzes und des ganzen Gepranges, womit sie zu des Sophokles' und Euripides' Zeiten aufzutreten pflegte. Und damit dieser Prunk der Tragödie natürlich wäre, nahmen sie den Stoff für ihre Werke aus der ältesten Heldenzeit oder der Mythologie. Sie bringt nach dem Belieben des Dichters alle Gottheiten des Heidentums auf die Bühne, versetzt sie auf den Olymp, in die Elysäischen Felder, herab in den Tartarus oder auch nach Argos und Theben. Durch die Eingriffe dieser Götter macht er die außerordent-

405 Rinuccini, Ottavio (Florenz 1562 – ebd. 1621), ital. Dichter. Text zur 1. Oper „*La favola di Dafne*“ 1594 vertont von J. Peri. Libretto zu „*Euridice*“ 1600, Musik von J. Peri und „*Arianna*“ 1607 Musik Claudio Monteverdi.

406 Poliziano, Angelo (Familiennamen Ambrogini) (Montepulciano 1454 – Florenz 1494) ital. Humanist u. Dichter. Erzog Söhne von Lorenzo de' Medici, Lehrstuhl für gr. und röm. Lit. Schrieb „*La favola d'Orfeo*“ 1471.

407 Botta, Bergonzo, Rat von Ludovico il Moro, dem Hz. von Mailand, Freund Leonardo da Vincis. Schuf das erste Ballett.

408 Zarlino, Gioseffo (Chioggia 1517 – Venedig 1590) ital. Musiktheoretiker und Komponist. Seit 1565 Kapellmeister der Markuskirche Venedig. Schuf Grundlage der mod. Harmonielehre, umfassende Darstellg. des Kontrapunkts.

lichsten, wunderbarsten Begebenheiten wahrscheinlich und da er gewissermaßen alles über die menschliche Natur erhebt, bewirkt er, daß der Gesang in der Oper die natürliche Sprache der Akteure zu sein scheint. Aus eben diesem Grund erschienen in den ersten Singspielen, die bei Vermählungen an den Höfen und in den Palästen großer Herren aufgeführt wurden, ungemein kostbare Maschinen, mit allem geschmückt, was Himmel und Erde nur Wunderbares schaffen konnten, zahlreiche Chöre, mancherlei Tänze und Ballette mit Chören vermischt, lauter Dinge, die sich natürlicherweise aus der Beschaffenheit des Stoffs ergaben.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß eine solche Vorstellung viel Vergnügen bereiten mußte, denn die Einheit des Sujets umfaßte eine große und fast unendliche Menge an Abwechslungen. Man kann sich noch eine sehr genaue Vorstellung davon machen, wenn man sich das Theater in Frankreich ansieht, wohin durch den Kardinal Mazarin<sup>409</sup> die Oper verpflanzt wurde, wie sie zu seiner Zeit in Italien beschaffen war. Die Vornehmheit solcher Vorstellungen mußte aber später durch die Einführung und Einschaltung der Bufforollen ungemein verlieren, denn diese vertragen sich nicht mit Helden und Gottheiten, und die Würde der Handlung wird durch das Lachen gestört. Auch von diesem Übelstand finden sich noch Spuren in den ersten französischen Singspielen.

Die Oper blieb nicht lange in den Palästen und Höfen verschlossen. Sie zeigte sich bald für Geld auf öffentlichen Theatern, wohin ihre Schönheit und Neuheit die Zuschauer scharenweise hinzog. Sie konnte sich indessen, wie man sich wohl vorstellen kann, auf ihnen nicht mit der Pracht und dem Glanz erhalten, den sie am Anfang hatte. Die Gage der Tonkünstler trug sehr viel dazu bei, denn diese erreichte bald eine unbeschreiblichen Höhe, während sie zuvor sehr gering war, wie denn eine Sängerin Centoventi genannt wurde, weil sie hundertzwanzig Scudi für eine ganze Karnevalszeit zu bekommen pflegte. Um so viele Ausgaben zu bestreiten, waren die Impresarios gezwungen, neue Maßnahmen zu ergreifen. Sie hatten an einer Stelle das zu sparen, was sie an einer anderen ausgeben mußten. Sie ließen die Fabelstoffe beiseite, die sozusagen die ganze Welt umfaßten und von Natur aus sehr kostspielig waren, und wandten sich historischen Sujets zu, die weit engere Grenzen haben. Nur noch dergleichen brachten sie auf die Bühne. Und so stürzte die Oper vom Himmel auf die Erde herab, verlor die Gemeinschaft der Götter und hatte es nur noch mit Menschen zu tun. Die Zuschauer waren aber an die Pracht und Mannigfaltigkeit der Dekorationen gewöhnt, dafür glaubte man sie durch eine größere Regelmäßigkeit des Dramas, durch die Kunst der Poesie und durch die Schönheiten einer verfeinerten Musik entschädigen zu können. Diese Meinung setzte sich immer stärker durch, als

409 Mazarin, Jules (eigtl. Mazarino, Giulio) (Pescina 1602 – Vincennes 1661), anfangs in päpstl. Dienst, wirkte für Richelieu, durch ihn Kardinal. 1642 folgte er R. als leitender Minister. Warf die Fronde des Hochadels und der Parlements nieder, vollendete so den Absolutismus. Ludwig XIV. beließ ihn bis zu seinem Tode im Amt.

man in einer dieser Künste wieder unsere antiken Autoren nachzuahmen anfang, die andere mit neuem Schmuck anreicherte, und glaubte, in beiden der höchsten Vollkommenheit nahe zu sein. Damit jedoch das Spiel nicht allzu kahl und einförmig blieb, führte man zum Vergnügen des Volkes die Intermezzi und danach die Tänze ein, so daß die Oper nach und nach die Gestalt annahm, in der wir sie heutzutage erblicken.

Tatsächlich sind sowohl mit den der Mythologie als mit den der Geschichte entnommenen Stoffen keine geringen Schwierigkeiten verknüpft. Die mythologischen setzen wegen ihrer vielen Maschinen und Erscheinungen dem Dichter allzu enge Schranken, als daß er in einer bestimmten Zeit den Knoten der Handlung gehörig schürzen und entwickeln und die Charaktere und Leidenschaften jeder Person entfalten könnte. Beides ist doch in der Oper nötig, die im Grunde nichts ist als eine musikalisch rezitierte Tragödie. Daran liegt es, daß viele französische und auch viele unserer ersten Opern nur eine Augenweide und mehr Maskerade als Drama sind. Die Haupthandlung wird darin durch Nebenzüge fast erstickt und der poetische Anteil wird dadurch so schwach und armselig, daß man sie mit einigem Recht ein Flickwerk von Madrigalen genannt hat. Die historischen Sujets hingegen passen nicht so gut zur Musik, da sie in ihnen nicht so wahrscheinlich ist. Man kann es alle Tage bemerken und ein jeder wird empfinden, daß die Triller einer Arie dem Mund eines Julius Cäsar oder eines Cato nicht so gut anstehen wie dem eines Apollo oder der Venus. Sie sind nicht so mannigfaltig wie die fabelhaften Sujets und haben meistens den Fehler, ernst und monoton zu sein.

Die Bühne bleibt fast immer leer, außer man nimmt seine Zuflucht zum Haufen von Komparsen, die in unseren Opern die Könige sogar bis ins Kabinett zu begleiten pflegen. Auch ist es schwer, Ballette und Intermezzi zu erfinden, die zu einer historischen Handlung passen. Diese Unterhaltungselemente müssen eine Einheit mit der Handlung bilden, müssen integrierende Teile des Ganzen sein wie der Zierrat an Gebäuden, der sowohl schmücken als auch tragen muß. So zum Beispiel ist auf dem französischen Theater das Ballett der Hirten beschaffen, die die Hochzeit von Medor und Angelica feiern und Roland kommen lassen, der beim Anblick seines letzten Unglücks wild zwischen ihnen herumrast.

Anders ist es mit den Intermezzi unserer Opern. Denn wenn auch bei einem römischen Stück das Ballettkorps aus römischen Soldaten bestehen mag, so gehört es doch nicht zur Handlung und ist so unnatürlich, wie es ein schottischer oder ein Bauerntanz wäre. Die historischen Opern müssen also gewöhnlich nackt und bloß bleiben oder Kleider anziehen, die dort nicht hingehören.

Gegen all diese Schwierigkeiten kann sich der Dichter nur wappnen, wenn er das Sujet seiner Fabel mit äußerster Sorgfalt auswählt. Und um seinen Zweck zu erreichen, das Herz zu bewegen, die Augen zu vergnügen und dem Ohr zu ge-

fallen, ohne die Vernunft zu beleidigen, ist es nötig, eine Handlung zu wählen, die in weit entfernten fremden Ländern und Zeiten vorgefallen, Anlaß gibt für verschiedene Arten des Wunderbaren und zugleich einfach und bekannt ist. Ist sie so fremdartig, dann ist es weniger unwahrscheinlich, sie singen zu hören. Das Wunderbare gibt dem Dichter die Möglichkeit, sie mit Balletts und Chören zu vermischen und verschiedene Dekorationen vorzuführen. Und da sie einfach und bekannt sind, werden sie ihm weniger Arbeit und Vorbereitungen kosten, um die Personen der Fabel bekannt zu machen und die Leidenschaften, wie es sich gebührt, spielen zu lassen, denn diese sind das Leben und die Seele des Theaters.

Ziemlich nah diesem beschriebenen Muster kommen die Dido und Achilles in Sciro des berühmten Metastasio<sup>410</sup>. Die Fabeln sind einfach, dem entferntesten Altertum entnommen, aber nicht gekünstelt. Mitten in Szenen voller Gefühlsausbrüche finden köstliche Gastmahle statt, prächtige Gesandtschaften, Einschiffungen, Chöre, Schlachten, Feuersbrünste. Das Reich der Oper scheint in diesen Stücken weitere und legitimere Grenzen zu besitzen, als es sonst zu haben pflegt. Das gleiche würde von Montezuma<sup>411</sup> sowohl wegen der Erhabenheit, als auch wegen der Seltsamkeit und Neuheit der Handlung gelten. Die Sitten der Mexikaner und der Spanier, die sich zum ersten Mal begegneten, würden einen schönen Kontrast machen, und man könnte sehen, was Amerika in jeder Hinsicht an Pracht und Fremdartigkeit im Gegensatz zu Europa darstellt<sup>412</sup>. Mehr von solchen Sujets finden sich bei Ariost<sup>413</sup> und Tasso<sup>414</sup> und sie schicken sich um so mehr fürs Operntheater, als sie allgemein bekannt und voller Leidenschaft sind, zugleich erfüllt sie der Zauber der Magie. So ist es auch mit dem Aeneas in Troja, mit der Iphigenie in Aulis, wo außer einer großen Mannigfaltigkeit der Szenerie und der Maschinen der überwältigende Zauber der Poesie des Vergil und des Euripides eingebracht werden könnte. Es wird auch nicht an anderen ebenso brauchbaren und fruchtbaren Sujets fehlen. In der Tat, wer mit Geschick das Gute aus Fabelstoffen vergangener Zeiten und unserer Zeit zu nehmen weiß, wird es mit der Oper quasi so machen, wie man es mit der Konstitution der Staaten machen muß: um sie am Leben zu erhalten, muß man sie von Zeit zu Zeit auf ihren Ursprung zurückführen.

410 *Metastasio, Pietro Antonio, eigtl. P. Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, (Rom 1698 – Wien 1782); italien. Dichter, seit 1730 Hofdichter in Wien; einer der bedeutendsten Vertreter der arkad. Rokokolyrik; schrieb erfolgreiche Opernlibretti nach klass. Stoffen (u.a. für Hasse, Gluck, Mozart), ferner Texte für Oratorien und Kantaten*

411 *„Montezuma“, Oper; Libretto von Friedrich d. Gr., Musik von Graun, s. Nachwort.*

412 *Montezuma wurde als Sujet einer Oper ausgewählt, die mit großem Aufwand im königlichen Theater von Berlin aufgeführt wurde.*

413 *Ariosto, Ludovico (Reggio /E. 1474 – Ferrara 1533) ital. Dichter. Im Dienst der Este. Erste regelmäßige ital. Komödien. Stanzenepos „Der rasende Roland“ 1516-32.*

414 *Tasso, Torquato (Sorrent 1544 – Rom 1595), ital. Jurist u. Dichter. Von den Este nach Ferrara berufen. Schäferspiel „Aminta“, Epos: „Das befreite Jerusalem“ 1575. Phil. Dialoge. Stellte sich selbst der Inquisition. Haft bis 1586 Revision seiner Werke im relig. Sinn: „Das wiedereroberte Jerusalem.“ 1594.*

## Von der Musik

Ist dies bei einer Kunst oder Wissenschaft heutzutage nötig, dann gewiß bei der Musik, so sehr hat sie ihre alte Würde verloren. Sie hat jeden Anstand aufgegeben, die vorgeschriebenen Grenzen überschritten und sich zu allen Arten von Kaprizen, Torheiten und Unsinn hinreißen lassen. Und es wäre endlich einmal Zeit, das Urteil der Lakedämonier<sup>415</sup> gegen denjenigen zu erneuern, der durch ausschweifende Liebe zur Neuerung die Musik mit seinen Bizarrerien verwirrt, ihr die Männlichkeit genommen und sie weiblich und süßlich gemacht hatte. Unsere Landsleute gieren nur zu sehr nach solchen Neuheiten. Es ist schon wahr, daß die Musik ohne Liebe zur Veränderung nie so weit gekommen wäre, wie sie gekommen ist, aber andererseits ist es ebenso wahr, daß sie dadurch auch in den Verfall geraten ist, den die Kenner beklagen. Solange die Künste noch unreif sind, ist die Liebe zur Neuheit ihr Leben. Durch sie wachsen, reifen und vervollkommen sie sich. Sind sie aber an ihren Gipfel gelangt, dann ist das Prinzip, das ihnen Leben gab, auch das, das ihnen den Tod bringt. Bei allen Völkern ist eine solche Entwicklung eingetreten und heutzutage beweist das besonders die Musik. In den barbarischsten Zeiten erhob sie sich wieder in Italien, verbreitete sich schnell durch ganz Europa und wurde selbst von den Völkern jenseits der Alpen so weit kultiviert, daß man mit Recht von ihnen sagen kann, sie hätten selbst den Italienern auf einige Zeit den Ton angegeben und ihnen den Takt geschlagen. Sie wurde danach nach Venedig, Rom, Bologna und Neapel, d.h. in ihr Geburtsland zurückgeführt und machte dort in den beiden vergangenen Jahrhunderten solche Fortschritte, daß die Ausländer in unsere Schulen kommen mußten, um sie zu erlernen. Sie würde heute noch dasselbe sein, was sie damals war, wenn die Neuerungssucht in ihr nicht wirklich überhand genommen hätte. Gleichsam als steckte sie noch in Kinderschuhen, hört man nicht auf, sie stets mit neuem Schmuck verschönern zu wollen und neue musikalische Arabesken und Schnörkel zu erfinden. Und gleich als wären auch wir noch Kinder, wollen wir alle Augenblicke etwas Anderes und was uns gestern schön erschien, verwerfen wir heute. Eine Arie, die vor wenigen Jahren unserer Bewunderung erregte und Freude bereitete, wirkt jetzt langweilig und erregt Überdruß. Nicht weil sie weniger gut wäre, sondern weil sie alt geworden und aus der Mode gekommen ist. Wie es mit der Kleidermode und dem Kopfschmuck geht, geht es auch mit den Werken, die die Natur nachahmen, und dem, was immer gleich bleibt: ständig ändert sich die Mode.

Eine andere Hauptursache des jetzigen Verfalls der Musik ist die eigentümliche und besondere Herrschaft, der sie sich bemächtigt hat und die jetzt zu einer so

415 *Spartaner*.

außerordentlichen Höhe gestiegen ist. Der Komponist betrügt sich in ihr wie ein Despot. Er will nur für sich arbeiten, nur als Musiker gefallen. Es will ihm um alles in der Welt nicht in den Kopf, daß er untergeordnet sein soll und daß die größte Wirkung der Musik darin besteht, Dienerin und Gehilfin der Dichtkunst zu sein. Eigentlich bestünde seine Aufgabe darin, das Gemüt auf die Aufnahme der Verse einzustimmen und im Ganzen die Affekte zu erregen zu suchen, die mit den besonderen Ideen, die der Dichter erwecken will, in Einklang stehen. Mit einem Wort, er sollte der Sprache der Musen mehr Energie und Kraft geben<sup>416</sup>.

Auch hat der gegen die Oper gerichtete Vorwurf, in ihr gingen die Helden singend in den Tod, in nichts anderem seinen Grund, als daß zwischen den Worten und dem Gesang keine angemessene Übereinstimmung besteht. Schwiegen also die Triller da, wo die Leidenschaften reden, und wäre die Musik passend komponiert, dann wäre ebenso wenig dagegen einzuwenden, daß jemand singend stirbt als daß er dabei Verse rezitiert. Jedermann ist bekannt, daß vorzeiten die Dichter zugleich Tonkünstler waren. Da war die Vokalmusik, was sie ursprünglich sein sollte: ein stärkerer, lebhafterer, wärmerer Ausdruck der Empfindung und der Leidenschaften. Heutzutage gehen die beiden Zwillingsschwestern Poesie und Musik getrennte Wege. Was Wunder, daß, wenn die eine ausmalen soll, was die andere gezeichnet hat, die Farben zwar schön ausfallen, die Umrisse aber deformiert werden? Diesem Übelstand kann der Komponist nur abhelfen, wenn er sich anhört, was für Absichten der Dichter hat, wenn er sich mit ihm abstimmt, ehe er eine Note aufs Papier setzt, wenn er ihn nachher seine Komposition beurteilen läßt, wenn er sich von ihm leiten läßt wie Lulli<sup>417</sup> von Quinault<sup>418</sup> und Vinci<sup>419</sup> von Metastasio, denn so schreibt es die Theaterdisziplin vor.

416 *"If Painting be inferior to Poetry, Music, considered as an imitative art, must be greatly inferior to Painting: for as Music has non means of explaining the motives of its various impressions, its imitations of the Manners and Passions must be extremely vague and undecisive: for instance, the tender and melting tones which may be expressive of the Passion of Love, will be equally in unison with the collateral feelings of Benevolence, Friendship, Pity, and the like - Again, how are we to distinguish the rapid movements of Anger, from those of Terror; Distraction, and all the violent agitations of the Soul? But, let Poetry cooperate with Music, and specify the motive of each particular impression, we are no longer at a loss; we acknowledge the agreement of the sound with the idea, and general impressions become specific indications of the manners and the Passions": Remarks on the beauties of Poetry, by Daniel Webb Esqu., p. 102, in the note.*

417 Lully, Jean-Baptiste, eigtl. Giovanni Battista Lulli; (Florenz 1632 – Paris 1687); frz. Komponist ital. Herkunft, kam 1646 nach Paris; von Ludwigs XIV. 1653 zum Königl. Komponisten der Instrumentalmusik ernannt. 1661 wurde er Oberintendant der königl. Kammermusik. In Zusammenarbeit mit seinen Librettisten I. de Benserade (Ballet de Cour), Molière (Comédie-Ballet) und P. Quinault (Tragédie lyrique) schuf er die frz. Oper; entwickelte den Typus der frz. Ouvertüre und die (aus Teilen seiner Opern zusammengestellte) Orchestersuite, die gr. Einfluss auf die dt. Musik bis zu Bach, Händel und Telemann hatte.

418 Quinault, Philippe (Paris 1635 – ebd. 1688), frz. Dramatiker. Schrieb Komödien, die kurz vor Molière die Gattung erneuerten. Seine Trag. wirkt auf Racine. Schrieb für Lully Operntexte, die die frz. Oper zu einer anerkannten Kunstgattung machten.

419 Vinci, Leonardo (Strongoli /Kalabrien 1690 – Neapel 1730) studierte zus. mit Pergolesi; Kapellmeister in Neapel, einer der Hauptvertreter der neapolit. Schule.

Unter die Mißbräuche der heutigen Musik ist zunächst diejenige zu rechnen, die als erste sozusagen in die Ohren springt: ich meine die Ouvertüre.

Sie besteht immer aus zwei Allegros und einem Grave, lärmt so viel sie kann, ist immer dieselbe, geht stets im gleichen Schritt und Tritt. Und doch müßte zwischen der einen und der anderen Ouvertüre ein Unterschied bestehen, zwischen der zum Beispiel, die dem Tod der von Aeneas verlassenen Dido vorangeht und der, die die Hochzeit von Demetrius und Cleonice einleitet. Ihre Hauptzweck besteht gewissermaßen darin, die Handlung anzukündigen und den Zuhörer auf den Eindruck des Affekts vorzubereiten, den das ganze Drama hervorrufen soll. Sie müßte also die Mimik und die Haltung annehmen, die zum Ganzen passen, wie es vernünftige Redner gleich zu Beginn ihrer Rede zu tun pflegen. Heute sieht man aber die Ouvertüre als etwas an, daß absolut nichts mit dem Drama zu tun hat, für ein Pauken- und Trompetenstück sozusagen, mit dem man die Ohren der Zuhörer zuerst einnehmen und betäuben muß. Zwar gibt es einige Komponisten, die sie als ein Exordium<sup>420</sup> verstanden wissen wollen, aber dennoch gleichen sie den Exordiis jener Schriftsteller, die mit hochtrabenden Worten stets von der Erhabenheit ihres Stoffs und von der Schwäche ihres Geistes reden, eine Einleitung, die zu jedem Sujet paßt und auch mit gleichem Recht vor jeder Rede stehen kann.

Auf die Ouvertüre folgen die Rezitative und so wie jener Teil zu viel Lärm macht, so ist dieser zu taub. Es scheint heute, unsere Komponisten seien der Meinung, daß die Rezitative es nicht wert sind, daß man sich damit Mühe gibt, es sei nicht zu erwarten, daß sie Quelle des Vergnügens wären. Dies wußten unsere alten Meister besser. Es genügt zu lesen, was Jacopo Peri<sup>421</sup>, der Erfinder des Rezitativs, in der Vorrede der Euridice dazu sagt. Er hatte die musikalische Nachahmung gesucht, die zu dramatischen Gedichten paßt, und wandte seinen ganzen Fleiß und sein Genie darauf, diejenige zu finden, deren sich die alten Griechen bei ähnlichen Gegenständen bedienten. Er beobachtete, welche Wörter unserer Sprache der Intonation dienen und welche es nicht tun, d.h. welche Wörter einer Konsonanz fähig sind und welche nicht. Er notierte mit größter Genauigkeit, welcher Ausdrucksmittel und welcher Betonungen wir uns im Schmerz, in der Freude oder in anderen Affekten bedienen und das geschah, um den Baßschlüssel dem größeren oder geringeren Tempo der Affekte anzugleichen. Auch versäumte er dabei nicht, gewissenhaft die Natur unserer Sprache und das feine Ohr vieler in Poesie und Musik sehr bewandeter Leute zu konsultieren. Aus all diesem schloß er endlich, dem Rezitativ (als einer Naturnachahmung) müßte eine Harmonie zugrunde liegen, die Schritt für Schritt der Natur folgt, ein Mittelding zwischen der gewöhnlichen Redeweise und der Melodie,

420 *Exordium*, in der klass. Rhetorik Anfangsteil einer Rede, in der Redner die Aufnahmebereitschaft und das Wohlwollen der Zuhörer wecken will.

421 Peri, Jacopo (Rom 1561 – Florenz 1633), mit Caccini Vertreter der florent. Schule, die die Monodie und das dramat. Rezitativ entwickelte u. die Form der Oper schuf.

ein System, das einen Ausgleich sucht zwischen der Sprache, die die Alten diastematisch nannten, nämlich der unterbrochenen und suspendierten Sprache und jener, die sie fortlaufend nannten.

So waren die Studien der alten Meister beschaffen, mit solcher Umsicht und mit solchen Überlegungen gingen sie zu Werke. Und die Wirkung zeigte, daß sie sich nicht in leeren Subtilitäten ergingen. Das Rezitativ war mannigfaltig und nahm Gehalt und Gestalt der Worteigenschaften an. Bald lief es so schnell wie die Rede, bald ging es langsam und erzeugte vor allem jenen Tonfall und jene Sprünge, die ein Ausdruck der Gewalt der Leidenschaften sind. Man hörte es mit Vergnügen, denn es war mit Sorgfalt komponiert, und viele erinnern sich noch, daß einzelne Züge eines einfachen Rezitativs das Gemüt der Zuhörer kaum weniger bewegten als heutzutage eine Arie.

Das Rezitativ hat noch gegenwärtig eine gewisse rührende Wirkung, wenn es obligat ist, wie man zu sagen pflegt, und wenn es mit Instrumenten begleitet wird. Und es wäre vielleicht kein Fehler, wenn das noch öfter geschähe. Welches Feuer und welches Leben würde das Rezitativ bekommen, wenn es beim Ansteigen der Leidenschaft durch das Orchester begleitet wird und wenn Herz und Phantasie zugleich mit allen Waffen angegriffen werden? Meines Erachtens gibt es dafür keinen stärkeren Beweis als den größten Teil des letzten Aktes der Dido von Vinci, der völlig in dieser Manier gearbeitet ist. Vergil selbst würde damit zufrieden gewesen sein, so lebhaft und so schrecklich ist er. Eine andere gute Wirkung hätte eine solche Gepflogenheit: zwischen Rezitativ und Arie gäbe es dann nicht so eine Disproportion und einen so großen Unterschied, und es würde sich deswegen ein größerer Einklang zwischen den verschiedenen Teilen der Oper ergeben. Nicht wenige Zuhörer stört mehr als einmal jener plötzliche Übergang von einem einfachen, langsamen Rezitativ zu einer ausgeschmückten, mit allen Raffinessen der Kunst gearbeiteten Arie. Ist es nicht so, als wenn jemand beim Spaziergehen plötzlich anfänge, herumspringen und Kapriolen zu machen?

Andererseits ist es auch wahr, daß es klug wäre, Arien weniger auszuarbeiten und weniger mit Instrumenten zu begleiten, um bessere Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Partien der Oper zustandezubringen. Sie sind von jeher der Teil der Oper gewesen, der am meisten hervorsticht. Und je mehr die Theatermusik sich verfeinert hat, um so mehr hat man sie ins Licht gestellt. Ursprünglich war sie, verglichen mit heute, höchst einfach. Sie erhob sich durch die Melodie und die Begleitung nicht sehr weit über das Rezitativ. Der ältere Scarlatti<sup>422</sup> war der erste, der ihr mehr Geist und Leben verlieh und sie mit einer schöneren und fülligeren Begleitung ausstattete. Nichtsdestoweniger war sie maßvoll, offen, klar, im großen Stil und nicht gelect und übermäßig verfeinert.

422 *Scarlatti, Alessandro (Palermo 1660 – Rom 1725). Schüler Carissimis. Kapellmeister in Neapel und Rom. 1708 wieder in Neapel, Leiter des Konservatoriums (Lehrer von Durante und Hasse). 115 Opern, 600 Kantaten, Messen usw.*

Und dies geschah nicht so sehr wegen der Größe der Theater, wo die Entfernung der Sänger vom Zuhörer die Feinheiten des Vortrags verwischt, sondern auch wegen der Singstimmen, denen sie eigentlich dienen sollen. Von diesem Meister an bis heute sind große Veränderungen eingetreten, wobei jedes Maß überschritten wurde, und die Arien werden durch die Verzierungen, mit denen man sie immer weiter verschönern will, belastet und verunstaltet. Die Ritornelle, die ihnen vorangehen, pflegen entsetzlich lang zu sein, und gewöhnlich sind sie dort überflüssig. Bei den zornigen Arien z. B. ist es höchst unwahrscheinlich, daß jemand mit untergeschlagenen Armen das Ende des Ritornells abwarten muß, ehe er der Leidenschaft, die in seinem Herzen wütet, nachgeben darf. Wenn nun endlich das Ritornell aufhört und gesungen wird, wozu dienen die vielen begleitenden Violinen anders, als die Singstimme zu übertönen und unverständlich zu machen? Es scheint, daß man ihre Zahl mit gutem Grund vermindern sollte, um so mehr, da das Orchester damit so überfüllt ist, daß es darin zugeht, wie in einem Schiff, wo zu viele Arbeitskräfte der Ordnung eher schaden als nützen. Warum läßt man die Bässe nicht mehr arbeiten, die die dunklen Farben der Musik sind, statt die Zahl der Violinen zu erhöhen? Warum setzt man nicht wieder die Laute und die Harfe ein, die mit ihren Pizzicati den Ripieni etwas Prickelndes verleihen? Warum läßt man die Bratschen nicht wieder ihren Platz einnehmen? Sie sollten die Mitte zwischen den Violinen und Bässen sein und die Harmonie befördern. Heutzutage ist es eine der liebsten, unfehlbar Applaus und wildes Händeklatschen hervorrufenden Gepflogenheiten, wenn man in einer Arie die Singstimme mit einer Oboe oder mit einer Trompete kämpfen und sie mit Schlägen und Gegenschlägen einen endlosen Wettstreit und quasi ein Duell bis zum letzten Atemzug ausfechten läßt. Wenn aber solche Scharmützel auch einen Großteil des Publikums hinreißen mögen, so erregen sie doch den Verdruß der Zuhörer von gesunder Vernunft. Dagegen ist es kaum möglich, auszudrücken, was für ein Vergnügen es bereiten würde, wenn man die Arien von Zeit zu Zeit maßvoll durch verschiedene Instrumente, Bratschen, Harfen, Trompeten, Oboen und vielleicht auch von der Orgel begleiten würde, wie man es einmal zu tun pflegte<sup>423</sup>. Doch müßten die Instrumente zum Charakter der Worte passen, denen sie dienen sollen, und sie müßten nur jeweils da eingesetzt werden, wo es der Ausdruck der Leidenschaften am meisten fordert. Dann würde die Singstimme nicht übertönt, der Affekt der Arie würde verstärkt und die Begleitung dem Rhythmus einer schönen Prosa ähnlich werden, der wie ein Gelehrter sagte, dem Hämmern der Schmiede gleichen und Musik und Arbeit zugleich sein muß. Jedoch sind diese Fehler, wenn sie auch gewichtig sind, nicht die größten bei der Komposition der Arien. Man muß weiter zurückgehen, um den ersten Grund des Übels zu entdecken. Der größte Fehler steckt, nach Meinung der wahren Meister, in der Erfindung und Ausführung des Themas der Arie selbst. Selten

423 *Im Orchester des in der berühmten Stadt Cattaio befindlichen Theaters sieht man eine Orgel.*

kümmert man sich darum, daß der Gang der Melodie natürlich sei oder mit dem Gefühl, das die Worte vermitteln, übereinstimme, und die vielen Variationen, durch die man sich hindurchdreht und -windet, beziehen sich selten auf ein gemeinsames Zentrum, einen Mittelpunkt der Einheit.

Dem Ohr auf jede Art und Weise zu schmeicheln, es zu vergnügen und zu überraschen ist der erste Gedanke heutiger Komponisten und nicht, das Herz des Zuhörers zu bewegen oder seine Phantasie anzuregen. Die drei wichtigsten Mittel, mit denen sie ihre Absicht erreichen, sind den Ton zu steigern, Tonpassagen zu vermehren und unentwegt Wörter zu wiederholen und miteinander zu verflechten.

Die erste ist hinsichtlich der Wirkung der Melodie ungemein gefährlich. Denn die Melodie leistet am meisten, wenn sie den Mittelweg geht. Man sollte also in der Musik von den hohen Tönen keinen anderen Gebrauch machen als von brennenden Lichtern in der Malerei.

Was die Übergänge betrifft, sagt schon die gesunde Vernunft, daß man sie nur da benutzen soll, wo die Worte Leidenschaft und Gemütsbewegung ausdrücken. Sonst sind sie, genau genommen, nichts als Unterbrechung der musikalischen Bewegung.

Wie langweilig und unerträglich sind nicht endlich die Wortwiederholungen und Wortanhäufungen, die nur um der Musik willen da sind und keinerlei Bedeutung haben. Man soll die Worte nur in der Anordnung wiederholen, wie sie die Leidenschaft diktiert und erst wenn die Arie an ihr Ende gelangt ist. Selten dürfte man den ersten Teil der Arie da capo wiederholen. Denn auch dies ist eine moderne Erfindung, widerspricht dem natürlichen Fluß der Rede und der Leidenschaft, die nie in sich selbst zurückkehren und hätten sie einmal die Höhe erreicht, nicht wieder von unten anfangen würden.

Sehr oft wird jeder einmal bemerkt haben, daß eine Arie erregt und wild ist. Kommen darin aber die Wörter padre oder figlio vor, dann wird der Komponist niemals verfehlen, die Noten zu halten, sie so sanft wie möglich zu machen und die musikalische Bewegung plötzlich zu verlangsamen. Er glaubt, dadurch den Worten das gehörige Gefühl und darüberhinaus seiner Komposition Abwechslung verliehen zu haben. Wir aber sind der Meinung, daß er sie durch eine Dissonanz des Ausdrucks verdorben hat, was sich niemand, der bei Verstand ist, leisten sollte. Man muß nicht den Sinn einzelner Worte ausdrücken, sondern das, was sie zusammengenommen enthalten; die Mannigfaltigkeit aber muß aus den verschiedenen Abwandlungen ein und desselben Sujets, nicht aber aus Dingen resultieren, die ihm nur angeflickt werden, nicht dazu gehören oder oft sogar damit im Streit liegen.

Es scheint, daß unsere Komponisten es wie manche Schriftsteller machen, die sich um den Zusammenhang und die Ordnung ihres Diskurses nicht kümmern, und nur darauf aus sind, wohlklingende Wörter zusammenzustellen und anein-

anderzureihen. So vollklingend und harmonisch sie auch sein mögen, die Rede wird dennoch leer, nichtssagend und wertlos bleiben. So geht es auch in der Musik, wenn man sich nicht vornimmt, ein Bild zu malen oder eine Empfindung auszudrücken<sup>424</sup>. Sie bleibt leer und bedeutungslos, und mag sie auch einen vorübergehenden Beifall erhalten haben, so läßt man sie doch bald liegen, trotz aller daran verschwendeten Kunst der musikalischen Kombination, und verdammt sie zu ewigem Schweigen und Vergessen. Dagegen bleiben jene Arien jedermann im Gedächtnis, die etwas beschreiben und ausdrücken, die man redend nennt und die natürlicher sind. Die schöne Einfalt, die allein die Natur nachahmen kann, wird immer den gewähltesten Zierformen der Kunst vorgezogen.

Die Poesie und die Musik schlugen, obwohl sie untereinander eng verbunden sind, doch entgegengesetzte Wege unter uns ein. Die Musik war im vorigen Jahrhundert von der Affektiertheit und Weitschweifigkeit entfernt, die sie heute besitzt. Sie sprach zum Herzen und blieb darin, sie verkörperte sich in den Worten, und um wahrscheinlich zu werden, war sie voller Leidenschaft und Einfachheit, während die Dichtkunst unwahr und voll von Hyperbeln, Wortspielen und Phantastereien war. Aber als diese den rechten Weg einschlug, verließ ihn die Musik. Cesti<sup>425</sup> und Carissimi<sup>426</sup> waren genötigt, Werke im Stil des Achillino zu vertonen, sie, die würdig waren, die keuschsten Seufzer Petrarca's in Noten zu setzen. Und heute werden die natürlichsten und anmutigsten Dichtungen Metastasio's sehr häufig von Komponisten im Geschmack des 17. Jahrhunderts vertont. Damit will ich aber nicht sagen, daß heute in der Musik keine Spur der Wahrheit übrig bliebe.

Sie findet sich zum Beispiel besonders in den Intermezzos und Buffo-Operetten, wo die Haupteigenschaft der Musik, der Ausdruck, sich weit mehr durchsetzt als in jeder anderen Komposition, vielleicht weil darin die Meister wegen der Mittelmäßigkeit der Sänger nicht alle Geheimnisse ihrer Kunst und alle Schätze der Wissenschaft ausbreiten können; so sind sie wider Willen gezwungen, sich ans Einfache zu halten und die Natur zu unterstützen. Welche Gründe das auch haben mag, dank der Wahrheit, die sie in sich birgt, ist eine solche Musik populär und triumphiert, obwohl man sie für plebejisch hält. Auch sie war es, die

424 „Toute musique, qui ne peint rien, n'est que du bruit, et sans l'habitude, qui dénature tout, elle ne ferait guères plus de plaisir, qu'une suite de mots harmonieux et sonores, dénués d'ordre et de liaison.“ In: *Préface de l'Encyclopédie*, [S. XII].

Großartig ist das Motto von Fontenelle: „Sonate que me veux tu?“ Doch das hätte er nicht von der Sonate des unvergleichlichen Tartini gesagt, in der größte Abwechslung mit vollkommenster Einheit verbunden ist. Bevor er sich daran macht zu schreiben, liest er gewöhnlich irgendein Gedicht von Petrarca, mit dem er wegen der Feinheit des Gefühls sehr sympathisiert. Das tut er, damit er eine gegebene Sache mit den verschiedenen Modifikationen, die sie begleiten, vor sich hat, und damit er niemals Motiv und Sujet aus den Augen verliert.

425 Cesti, Marcantonio (Arezzo 1623 – Florenz 1659) Kirchenkapellmeister; seit 1666 am Hof v. Wien. Einer der bed. Opernkomponisten des 17. Jhs.

426 Carissimi, Giacomo (Marino b. Rom 1605 – Rom 1674). Kapellmeister in Assisi u. Rom. Oratorien, Kantaten.

unseren Ruhm jenseits der Alpen im schönen Land Frankreich verbreitete, das in allen schönen Künsten mit Italien wetteifert. Niemand blieb verborgen, daß besonders auf dem Kampfplatz der Musik zwischen den beiden Nationen seit langer Zeit Krieg geführt wird. Die französischen Ohren konnten sich an unsere Art zu singen nicht gewöhnen, und man verwarf den italienischen Gesang, so wie man einmal die italienische Regentschaft verabscheute. Als man aber dann in Frankreich den natürlichen und zugleich eleganten Stil der *Serva padrona*<sup>427</sup> mit seinen ausdrucksvollen Arien und graziösen Duetten hörte, da nahm die meisten Franzosen Partei für die italienische Musik. Die Revolution, die man in Paris lange Zeit mit so vielen ausgearbeiteten Kompositionen, Passagen, Trillern und Virtuosen nicht hatte bewirken können, wurde plötzlich durch ein Intermezzo und ein paar Buffos erreicht. Indessen ist die gute Musik nicht auf die Opera buffa beschränkt. Auch in den ernsten Opern hört man hin und wieder einzelne Stücke, die der besten Zeit würdig sind. Einige Werke von Pergolesi und Vinci, die uns der Tod zu früh entriß, beweisen es hinlänglich, wie auch die Stücke von Galuppi<sup>428</sup>, Iomelli<sup>429</sup> und Hasse<sup>430</sup>, die niemals lang genug werden leben können. Solche Leute müßte man mit der Musik beauftragen, die wir in unseren Opern wünschen. Ohnedies hatten sie freiwillig das Joch einiger alter Vorurteile abgeschüttelt; offensichtlich ist das bei einigen Kompositionen von ihnen, und besonders bei der *Andromaca* von Iomelli. Ihnen würde es leichter als anderen fallen, unsere Absicht zu erreichen, die darin besteht, der Natur beizustehen und sie zu verschönern. Die schöne Modulation würde fortwährend in unserern Rezitativen, Arien und selbst in den Chören triumphieren, mit denen unsere Opern ausgestattet sind, und so würde in diese Chöre nur soviel Kontrapunkt hineingebracht, wie dazu nötig ist.

In der Tat sind unsere besten Meister der Meinung, daß der Kontrapunkt oder die gleichzeitige Harmonie verschiedener Parteien zwar eine gewisse Temperiertheit erzeugt, die der Kirchenmusik soviel Würde und Feierlichkeit verleiht, daß er aber zur Erweckung der Leidenschaft ganz und gar nicht taugt. Der Grund, den sie anführen, ist folgender: Der Kontrapunkt bestehe aus verschiedenen Parteien, eine hoch, eine niedrig, eine schnell, die andere langsam, die alle gleichzeitig ins Gehör fallen, wie könnte dieser eine so und so bestimmte Passion hervorrufen, die von Natur aus eine bestimmte Geschwindigkeit und einen

427 „*La serva padrona*“ 1733, Singspiel von Giovanni Battista Pergolesi (Jesi 1710 – Pozzuoli 1736), als *Urf orm der kom. Oper epochemachend*.

428 Galuppi, Baldassare (Beiname: Buranello) (Burano/Venedig 1706 – Venedig 1785), ital. Komponist. Erst in London, Petersburg, dann an Markuskirche Venedig. Vertreter der Opera buffa, schrieb 100 Opern, außerdem Kirchenwerke, Klaviersonaten.

429 Jomelli, Niccolò (Aversa /Neapel 1714 – Neapel 1774), ital. Komponist. Schrieb Opern, in denen er wie Gluck nach Ausdrucksvertiefung strebte, Oratorien, Messen u. ein Requiem.

430 Hasse, Johann Adolf, (getauft Bergedorf 1699 – Venedig 1783); Komponist, in Venedig, Dresden und Wien (1700 – 1781) als bed. Kapellmeister tätig, verheiratet mit der italien. Opernsängerin Faustina Bordoni. Komponist der italien. Opera seria; schuf auch Orchester- und Kammermusik, Oratorien und kirchl. Werke.

bestimmten Ton erfordere? Freude erfordere schnelle Bewegung und einen intensiven, hohen Ton, Traurigkeit langsame Bewegung und einen schwachen und tiefen Ton, und so weiter. Besonders die Melodie, die immer im gleichen Gang und Ton bleibe, könne in uns jederlei Art von Passion hervorrufen. Und obgleich vielleicht kein so großes Wissen dazu gehört wie zur Ausführung des Kontrapunkts, so bedarf es dazu doch eines sehr feinen Geschmacks und eines ausgewogenen Urteils, die, wie ein alter Gelehrter sich ausdrückt, die schönsten Triebe sind, die aus der Wurzel der Vernunft wachsen. Gehen wir so vor, so sind wir sicher, daß uns die Musik auf dem Theater noch oft eben die Macht werde empfinden lassen, die sie einst hatte und noch jetzt in den geistvollen Kompositionen von Benedetto Marcello<sup>431</sup> hat, eines Mannes, der vielleicht keinem der früheren nachsteht und unter den Neueren gewiß der erste ist. Wen trieb größere Begeisterung an und wer war zugleich kunstverständiger als er?

Er hat in den Kantaten des Timoteo und der Cassandra und in dem berühmten Psalmen-Werk nicht nur die Leidenschaften und feinsten Empfindungen wunderbar ausgedrückt, sondern es gelang ihm darüberhinaus, der Einbildungskraft sogar leblose Dinge zu schildern. Und mit der Strenge der alten Musik wußte er die Grazien und Reize der neueren zu verbinden, es sind jedoch die Reize einer ehrbaren Matrone<sup>432</sup>.

#### Von der Art zu singen und zu rezitieren

In Hinsicht auf die Wirkung ist die gute musikalische Komposition bei weitem nicht ausreichend. Die Wirkung hängt zum größten Teil von der Art ab, in der sie von den Sängern ausgeführt wird. Es könnte leicht geschehen, daß ein guter Komponist der gute General an der Spitze eines schlechten Heeres ist, jedoch mit dem Unterschied, daß der gute General imstande ist, gute Soldaten zu machen, der Dirigent sich jedoch nicht schmeicheln kann, bei seinen Virtuosen dasselbe zu erreichen. Den wenigsten ist jemals eingefallen, daß es vor allem nötig ist, die eigene Sprache gut aussprechen und verständlich artikulieren zu lernen, nicht aber beliebig ein Wort mit dem anderen zu vertauschen.

431 *Marcello, Benedetto, (Venedig 1686 - Brescia 1739); italien. Komponist.*

432 *“The first of these is Benedetto Marcello, whose inimitable Freedom, Depth, and comprehensive Style, will ever remain the highest Example to all Composers for the Church: for the Service of which, be published at Venice, near thirty Years ago, the first fifty Psalms set to Music. Here he has far excelled all the Moderns, and given us the truest Idea of that noble Simplicity which probably was the grand Characteristic of the ancient Music. In this extensive and laborious Undertaking, like the divine Subject he works upon, he is generally either grand, beautiful or pathetic; and so perfectly free from every Thing that is low and common, that the judicious Hearer is charmed with an endless Variety of new and pleasing Modulation; together with a Design and Expression so finely adapted, that the Sense and Harmony do every where coincide. In the last Psalm, which is the fifty-first in our Version, he seems to have collected all the Powers of his vast Genius, that he might surpass the Wonders he had done before“: An Essay on musical Expression, by Charles Avison Organist in Newcastle, (S. 101 f.).*

Nichts ist ungereimter als das ständige Verschlucken der letzten Silben. Hat man das Libretto nicht vor Augen, dann versteht man nicht das mindeste von dem, was sie zwitschern. Sehr witzig sagte einmal Salvini<sup>433</sup> darüber, ein Gesangsvortrag, den man lesen müßte, um ihn zu verstehen, käme ihm vor wie jene Bilder, unter die man schreiben muß „dies ist ein Hund“, „dies ist ein Pferd“. Das würde viel eher auf uns zutreffen als auf die Franzosen eine Pariser Karikatur einer Oper ohne Worte, als ob die Worte in der Oper wirklich überflüssig wären<sup>434</sup>.

Der Gang, die Gesten, die Haltung und die Bewegungen unserer Akteure passen vollkommen zur mangelnden Grazie der Aussprache und des Ausdrucks. Denn wenn sie in den Grundprinzipien ihrer Kunst so ungeschickt und plump sind, wen wundert es, wenn sie die höchsten Feinheiten nicht erreichen, die so schwer sind und ohne die in der Handlung weder Wahrheit noch Würde herrschen können? Der Sänger einer Oper, wo das, was gesungen wird, wie in den antiken Tragödien an die Noten gebunden und auf sie beschränkt ist, hat einen großen Vorteil gegenüber den Schauspielern. Alle Wege sind ihm vorgezeichnet. Was die Modulation und die Länge seiner Partie betrifft, kann er nie fehlgehen, denn der Komponist hat es ihm genau vorgeschrieben. Trotzdem bleibt noch genug eigenes zu tun übrig. Werden nicht auch dem Tänzer in der Choreographie zusammen mit dem Tempo die Schritte und die Drehungen vorgeschrieben, die er bei den Noten des Liedes zu machen hat? Nichtsdestoweniger ist es unzweifelhaft, daß es die Aufgabe des Tänzers ist, jenen Schritten die Vollkommenheit und Grazie zu verleihen, die ihr Leben sind. So auch im Rezitativ. Außer der völlig der Person eigenen Gebärdensprache lassen sich gewisse Unterbrechungen und kleine Pausen, das Verharren an einem Ort und nicht an einem anderen zum Beispiel nicht beschreiben, auch sie hängen völlig vom eigenen Ermessen ab. Hauptsächlich darin besteht die Feinheit des Ausdrucks, durch die sich die Worte in das Gedächtnis und das Herz des Zuhörers graben. Die Franzosen erinnern sich noch an die Feinheiten Barons<sup>435</sup> und Mme. Le Couvreur<sup>436</sup>, die die Poesie Corneilles und Racines so vollkommen gemacht haben, auch wird ihnen in ihrem Lande, wo das Theater wie in Athen einen großen Teil des Lebens und des Studiums ausmacht, immer noch treulich nachgeeifert. Wie schön wäre es, wenn auch unsere Schauspieler die Vortragsweise des Nicolini oder der Tesi studiert hätten, dann würden sie sich so ausdrücken, wie es die Natur vorschreibt, und sie würden nicht übertreiben und zu Karikaturen werden, wenn sie zu sehr gefallen wollen.

433 Salvini, Antonio Maria (Florenz 1653 – ebd. 1729), Professor für altgriechische Philologie in Florenz.

434 *Les amours de l'Empereur Caracalla avec une Vestale, par Le Grand.*

435 Baron, Michel (1653 – 1729), als Kind in der Troupe du Dauphin, später wurde er Schüler von Molière. Ab 1670 bekam er gr. Rollen. Nach 1673 in der Comédie-Française. Beste Zeit 1680–91. Rückzug vom Theater und Wiederauftritt 1720.

436 Lecouvreur, Adrienne (1692 – 1730). Bedeutendste frz. Schauspielerin ihrer Zeit. Zunächst privat in Paris und auf Provinzbühnen. 1717 in der Comédie-française, rüssiert im trag. und kom. Fach.

Ein Teil des Vortrags ist ferner die stumm genannte Handlung; sie hängt ganz von der persönlichen Einsicht des Schauspielers ab. Sie ist für die theatralische Illusion ebenso wichtig, wie es einem widerstrebt, eine Ursache leblos und unwirksam zu sehen. Hier kann jeder, ohne daß mehr darüber gesagt wird, erkennen, wie vortrefflich unsere Roscii darin sind und wieviel Fleiß sie darauf verwenden. Sie denken lieber an etwas anderes, beschäftigen sich mit allem, nur nicht mit dem, worauf es ankommt. Statt darauf zu achten, was der andere Akteur sagt, statt durch eine Veränderung der Gesten und der Mine auszudrücken, daß er auf ihn den gebührenden Eindruck gemacht hat, lächeln sie zu den Logen hinauf und machen Verbeugungen und Komplimente. Es scheint, als hätten sie sich vorgenommen, niemals zu lügen und müßten dies der Zuhörerschaft zu verstehen geben. Und hätte man sie unglücklicherweise für Achill und Cyrus gehalten, den sie auf der Bühne vorstellen, dann geben sie sich besondere Mühe, einen wieder aus dem Irrtum zu reißen und davon zu überzeugen, sie seien in Wirklichkeit Herr Petricino, Herr Stoppanino und Herr Zolfanello. Dies ist vielleicht die Hauptursache der unendlichen Langeweile, die bei der Aufführung unserer Opern herrscht und gegen die man sich durch ständiges Plaudern, Herumlaufen aus einer Loge in die andere, durch Essen und endlich durchs Spiel, ein Mittel das ärger als das Übel selbst, zu bewahren sucht. All diese Mißstände aber würden zum größten Teil wegfallen, wenn das, was die erste Grundlage der Musik darstellt, nicht das wäre, woran sowohl die Komponisten als die Sänger zu allerletzt denken, wenn das Rezitativ, das wesentlichste Stück im Drama in der Komposition wie auch in der Ausführung heutzutage so entstellt und vernachlässigt würde und wenn die Arien besser gesungen würden. Dann erst werden sie mit Vergnügen gehört und werden zu Herzen gehen, wie dies nach der Erklärung von jemandem durch die Opernannonce angedeutet wird, auf der „*si recita per musica*“ und nicht „*si canta*“ geschrieben steht.

Aber, sagen die Kenner, die neueren Virtuosen kümmern sich freilich nicht um das Rezitativ, sie haben all ihren Fleiß und all ihre Gedanken aufs Singen verwendet. Aber beachten sie denn darin Maß und Ziel?

*E libito fan licito in lor legge*

Ist nicht ihr Wille ihr Gesetz? „Unglücklicher, ich habe dich singen gelehrt und du willst spielen!“ wirft Pistocco Bernacchi vor, den man als das Schulhaupt und den Marini<sup>437</sup> der modernen Lizenzen ansehen kann. Es ist ein richtiges Axiom, daß, wer den Ton nicht halten kann, nicht singen kann. Hieran aber denken unsere Virtuosen so wenig, daß es ihre geringste Sorge ist, wo sie die Stimme halten und wo sie sie erheben sollen, worin das große Geheimnis, die Leiden-

437 Marino (Marini), Giambattista, (Neapel 1569 - ebd. 1625); italien. Dichter; lebte 1615-23 am frz. Hof. Hauptwerk »L'Adone« (1623), erzählt in 20 Gesängen die Geschichte von Venus und Adonis in üppigem, metaphernreichem Stil, den auch seine Sonette, Madrigale und Idyllen zeigen (Marinismus).

schaften zu erregen, besteht. Sie denken im Gegenteil, ihre ganze Kunst bestünde im Schreien, im beständigen Hüpfen von einer Note zur anderen und nicht in der Wahl des Besten, sondern nur in der Ausführung des Außerordentlichen und Schwierigen. Die größten Schwierigkeiten der Musik müssen zweifellos von jungen Sängern studiert werden, damit die Stimme für alles geschmeidig wird und das zu leisten lernt, was unmöglich zu sein scheint. Wenn er so imstande sein wird, das Schwierigste zu meistern, dann wird er auch fähiger sein, das weniger Schwierige besser auszudrücken, und das mit einer Leichtigkeit, die jedem Ding soviel Grazie verleiht. Aber immer nur beim Schwierigen bleiben, ist gegen das Kunstverständnis und heißt, das Mittel zum Zweck zu machen. Die wahre Kunst schreibt dem Sänger vor, seine Arien zu singen und nicht sie zu trällern und in Akkorde zu brechen. Unsere Virtuosen machen aber die schönste, ernsthafteste Musik zu etwas Ausschweifendem und Zuckersüßem. Entweder haben sie die gute Art zu singen nicht gelernt oder sie befolgen sie nicht. Deswegen benutzen sie die gleiche Sorte musikalischer Verzierung für alle Arten von Gesang und verschnörkeln, zerstören und entstellen alles durch ihre Läufer, ihr schnelles Tempo und ihre Volaten. Sie legen dem Gesicht der Komposition quasi ihre eigene Maske an und bringen es fertig, daß sich alle Arien gleichsehen, so wie in Frankreich die Damen mit ihren geschminkten Wangen und Schönheitspflasterchen alle zur gleichen Familie zu gehören scheinen.

Man pflegt unserem Musiker eine große Freiheit besonders bei den sangbaren Arien einzuräumen. Sie werden langsam und mit wenigen Noten komponiert, nur mit so vielen wie eben nötig ist, die Melodie anzudeuten. Auf diese Weise kann der Sänger dann ergänzen und das hinzufügen, was ihm beliebt. Wenn man die sich daraus ergebenden Vor- und Nachteile abwägt, dann scheint die Gewohnheit der Franzosen besser als unsere zu sein. Sie erlauben ihren Sängern nicht die Freiheiten, die von den unsrigen oft mißbraucht werden, und machen sie zu bloßen Vollstreckern fremder Gedanken. Es kann zwar langweilig werden, immer genau die gleiche Sache wiederholen zu hören, und es scheint vernünftig, daß man der Kunst, der Phantasie und dem Gefühl des Sängers ein wenig mehr Raum gewährt, aber es geschieht häufig, daß er entweder aus Unwissen oder aus dem haltlosen Wunsch zu gefallen heraus nicht bei der Sache zu bleiben weiß oder einfach nicht bleiben will und die Grenzen von Würde und Wahrheit überschreitet. Auf hundert Rhapsoden musikalischer Gemeinplätze, die sie einfliegen, wo sie am wenigsten hinpassen, kommt kaum ein einziger, der Wissen und Geschmack zugleich besitzt, der Eleganz mit Natürlichkeit vereint und dessen eigene Urteilskraft der Phantasie Zügel anlegt. Allein den wenigen, denen Apollo besonders hold ist, sei es erlaubt, Ergänzungen hinzuzufügen, sie allein sind fähig, den Gedanken des Komponisten zu folgen, und sie pflegen, wie man sagt, keine Meinungsverschiedenheiten mit dem Baß und den Instrumenten zu

haben. Allen anderen soll der Musikmeister Vorschriften machen, für sie alles aufschreiben und sie bei allen Veränderungen und bei jedem Schritt an der Hand führen.

Aus dem gleichen Grund dürfte man die Kadenz dem Musiker nicht so gleichgültig überlassen, wie man es zu tun pflegt; sie bekommt gewöhnlich ein völlig anderes Sentiment und Colorit, als zur Arie gehört. Der Sänger pflegt darin unterschiedslos alles, was er an Reizen, Raritäten und musikalischen Kunststücken gesammelt oder erfunden hat, einzuschließen und zu destillieren. Tosi sagt, es scheint das Feuerwerk von S. Angelo zu sein, das die Musiker am Ende ihrer Arien anzünden. Und wir sagen, daß die Kadenz aus dem Innern der Arie entspringen, ihrem Wesen gemäß variiert werden und ihr Schluß und Epilog sein muß<sup>438</sup>.

Beherrschten unsere Virtuosen ihre eigene Sprache besser, wären sie geübt im Auftritt und in der Musik und würden sie von guten Meistern in Zaum gehalten, was verbietet uns zu glauben, daß die seelenvolle Art zu singen wiedergeboren würde, daß Sifaci, Buzzoleni, Cortona wiederauferstehen würden, deren Ruhm mit dem Klang ihrer Stimme nicht gestorben und verschwunden ist? Und läge einer ausdrucksvollen Melodie, begleitet von passenden Instrumenten, ein schöner poetischer Text zugrunde, würde sie vom Sänger ohne Affektiertheit gesungen und mit dezenter und vornehmer Gestik belebt, so hätte die Musik das Vermögen, nach ihrem Willen Leidenschaften zu erregen oder zu besänftigen. So würde man vielleicht noch heutzutage bei uns die gleiche Wirkung erneuert sehen, die sie einst hatte, eben weil sie begleitet und verstärkt wird durch dieselben Mittel des Ausdrucks, der gebührenden Begleitung, der Kraft der Verse, der Handlung und der Kunst des Sängers. Es wäre falsch, wenn wir glauben würden, daß wir durch ein Mittel erreichen können, was nur das Resultat von vielen sein kann<sup>439</sup>. Wenigstens ist gewiß, daß, wenn die Musik wieder an ihre ursprüngliche Stelle gesetzt würde, man die Oper von Anfang bis Ende mit größter Aufmerksamkeit und nicht weniger Vergnügen hören würde. Und sie würde den Zuhörern ein gebieterisches Schweigen auferlegen, wo man jetzt, wenn man ins Theater eintritt, einen Wald rauschen oder ein vom Sturm aufgepeitschtes Meer zu hören glaubt<sup>440</sup>, so viel Lärm verbreitet das Publikum. Selbst

438 *Eine solche These und eine ähnliche in bezug auf die Ouvertüre der Oper wurde von Mr. D'Alembert in seinem geistreichen Diskurs über die Freiheit der Musik mißbilligt. Allein deswegen hätte der Verfasser des vorliegenden Versuchs eine solche These für falsch gehalten, wenn ihm nicht von manchen unserer besten Kapellmeister versichert worden wäre, daß sie richtig ist.*

439 *«We are to consider that the Musick with the ancients was of a larger extent than what we call Musick now-a-days: for Poetry and Dancing (for comely Motion (were then accounted parts of Musick, when Musick arriv'd to some perfection... What we now call Musick is but what they called harmonick; wich was but one part of their Musick (consisting of Words, Verse, Voice, Tune, Instrument and Acting) and we are not to expect the same effect of one piece, as of the Whole» etc.: The strange effects reported of Musick in former times examined, by Dr. Wallis Phiosoph., transact. abridg'd by John Lowthorp, v. I, S. 618 f.*

440 *Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuscum:/Tanto cum strepitu ludi spectantur et artes. (Horat.: Ep. I, Lib. II, (202-203)).*

die aufmerksamsten Zuhörer verhalten sich nur ruhig bei einer Bravourarie oder wenn das Ballett beginnt, das nie zu früh kommen, nie lang genug dauern kann und heutzutage alle Herzen und Ohren erobert hat<sup>441</sup>.

Tatsächlich sieht es so aus, als seien unsere Theater mehr zu Ballettschulen geworden, als Opern aufzuführen. Und man möchte glauben, daß die Italiener dem Rat eines witzigen Franzosen gefolgt seien, der sagte, wenn man dem Theater aufhelfen wollte, sollte man die Tänze länger und die Röcke der Tänzerinnen kürzer machen.

## Vom Ballett

Was ist denn nun aber das Ballett, in das man so vernarrt ist? Es war niemals ein Teil des Dramas, es gehört nie zur Handlung und meistens steht es dazu im Gegensatz. Kaum ist ein Akt beendet, springen plötzlich Tänzer hervor, die mit dem Sujet der Oper nichts zu tun haben. Spielt die Handlung in Rom, dann findet der Tanz in Peking oder Cuzco statt. Die Oper ist ernst und das Ballett ist lustig. Es gibt nichts Unwürdigeres und Unzusammenhängenderes, man schreitet in Sprüngen voran, und wenn man es bei dieser Gelegenheit sagen darf, nichts widerstreitet stärker dem Gesetz der Kontinuität, dem unverbrüchlichen Gesetz der Natur, das die nachahmende Kunst auf keinen Fall übertreten darf. Doch gehen wir nicht weiter darauf ein, bei den Freiheiten, die man sich heute nimmt, könnte es Sophisterei heißen. Das Ballett, das so sehr gefällt, ist bei Licht betrachtet von A bis Z nichts als eine Kapriole, ein anstößiges Herumhüpfen, dem kein gebildeter Mensch Beifall spenden sollte, eine ständige Wiederholung weniger pas und Figures. Nach einem plumpen Konzert pflegen sich einige junge Burschen von der Truppe abzusondern. Stets nimmt einer dem anderen einen Blumenstrauß weg oder er spielt ihm einen anderen Streich, dann gibt es Streit und sie vertragen sich kurz darauf wieder, sie fordern einander zum Tanz auf und beginnen maßlos herumzuhüpfen, auf die kleinen Jungen folgen ein paar größere und danach die Haupttänzer, die ein ähnliches Ballett zu zweit veranstalten. Es endet mit einem zweiten Konzert, das dem ersten bis aufs Haar gleicht. Kennt man eins, dann kennt man alle; die Kleider der Tänzer ändern sich, der Charakter der Ballette niemals.

Wer in allem, was den Tanz betrifft, bei der Vortrefflichkeit des unsrigen stehen bleibt und sich mit den Gedanken nicht höher erhebt, muß viele Dinge für Sagen halten, die doch einen wahren Kern haben: die Erzählungen der antiken Schriftsteller über die tragische Wirkung, die der Tanz der Eumeniden in Athen hatte, desgleichen die von der Kunst des Pylades und Bathyllus, welche zur Zeit des Augustus Rom entzweiten: der eine rief durch den Tanz Mitleid und Schrecken,

441 *Verum equitis quoque iam migravit ab aure voluptas/Omnis ad incertos oculos et gaudia vana. (Ders., a.a.O., (187-188)).*

der andere Freude und Gelächter hervor. Selten vereinen sich bei unseren Tänzern Grazie mit Kraft, die weiche Bewegung der Arme mit der Beweglichkeit der Füße und selten findet sich die Leichtigkeit der Bewegung, ohne die der Tanz auch dem Zuschauer sauer wird. Indessen sind das, genau genommen, nur die Rudimente des Tanzes oder eher sein materieller Anteil. Seine Ausführung und Form gehören auf ein anderes Blatt. Der Tanz muß eine Nachahmung der Eigenschaften und der Affekte der Seele vermittelt der musikalischen Bewegungen des Körpers sein. Er muß ständig zum Auge sprechen und muß mit der Gebärde malen. Auch das Ballett muß seine Exposition, seinen Knoten und seine Lösung haben. Es muß die blutvolle Zusammenfassung der Handlung sein. Derart ist z.B. der Tanz des Spielers nach einer sehr schönen Arie von Jomelli eingerichtet. Man sieht darin wunderbar alle Ereignisse des graziösen Intermezzos ausgedrückt, das diesen Namen trägt. Im Komischen und Grotesken hat man bei uns des Beifalls würdige Stücke gesehen und auch Tänzer, die, wie jemand sagte, beredte Hände und Füße besaßen und die vielleicht von Bathyllus<sup>442</sup> nicht so weit entfernt waren. Aber im ernsten und heroischen Tanz übertreffen die Franzosen uns und andere Nationen, das muß man zugeben. Und welche neuere Nation hat soviel Mühe auf die Wissenschaft des Tanzes verwendet, als die französische, der die Natur zum Tanz ebenso viele Fähigkeiten gab, wie der unsrigen zur Musik? Die Kunst der Choreographie entstand bei ihnen schon am Ende des 16. Jahrhunderts und in der letzten Zeit sind bei ihnen die Ballette der Rose, der Ariadne, des Pygmalion und verschiedene andere entstanden, die der Kunst des Pylades<sup>443</sup> und der edelsten Pantomimen des Altertums sehr nahe kommen. In dieser Schule sind sie wirklich Meister und keine Nation darf sich schämen, auch in diesem Kunstgenre von ihnen zu lernen. Und vor allem wir sollten uns nicht sträuben, von den Franzosen etwas zu entlehnen, womit wir unsere Oper vervollkommenen, von der Nation, die von uns die Oper selbst entgegengenommen hat.

442 *Bathyllus, Pantomime komödiantischer Szenen im Rom von Augustus und Maecenas.*

443 *Pylades, Darsteller trag. Szenen zur Zeit des Augustus.*

## Vom Bühnenbild

Mit den Unzuträglichkeiten des Balletts pflegen die nicht geringeren Unordnungen beim Schmuck und bei der Kleidung der Tänzer einherzugehen. Ihre Kleider, wie auch die der Musiker, müssen so weit wie möglich, zu den Sitten der Zeiten und Nationen passen, die auf der Bühne dargestellt werden. Ich sage, so weit wie möglich, denn das Theater verlangt ein gewisses Maß an Freiheit, und vielleicht muß man sich dort mehr als an einem anderen Ort von Knickrigkeit und Pedanterie fern halten. Aber verlangt man nicht gleich von unseren Schneidern, daß sie die Kostüme nach antiker Mode gemäß der Vorschriften des gelehrten Ferrario nähen, so dürfen sie sich doch auch nicht die Freiheit herausnehmen, dem Gefolge des Aeneas Mützen und Hosen nach holländischer Art zu geben<sup>444</sup>.

Um Kleider zugleich vornehm und eigentümlich zu machen, bedürfte es eines Giulio Romano oder eines Triboli, die sich auch in diesem Fach bewährten. Wenigstens wäre es nötig, daß unsere Kostümschneider sich vom Geist jener gelehrten Künstler inspirieren ließen. Und noch notwendiger wäre es, daß die heutigen Maler den Spuren eines San Gallo<sup>445</sup> oder eines Peruzzi folgten, damit in unseren Theatern der Tempel des Jupiter und des Mars nicht der Kirche der Jesuiten ähnelte, ein öffentlicher Platz in Karthago keine gotischen Gebäuden aufwiese, kurz damit beim Bühnenbild das Pittoreske mit Würde und Tradition vereint sei. Das Bühnenbild insbesondere zieht in der Oper vor allem anderen die Augen auf sich. Es bestimmt den Ort der Handlung und macht einen Teil des Zaubers aus, durch den der Zuschauer nach Ägypten, Griechenland, Troja, Mexiko, in die Elysäischen Gefilde oder auf den Olymp versetzt wird. Wer wird nun nicht erkennen, wie nötig es ist, daß die Phantasie des Malers durch Sachkenntnis und ein verständiges Urteil geleitet wird? Die Lektüre und der Umgang mit Altertumsforschern können ihm dabei eine große Hilfe sein. Aber an wen anders sollte er sich vorzüglich halten als an den Dichter der Oper selbst, der alles in seinem Geist konzipiert hat, und nichts darf vernachlässigt werden, was die Handlung, die er zur Darstellung erdacht hat, verschönert und wahrscheinlich macht?

Die Malerei hat zwar im glücklichen sechzehnten Jahrhundert den höchsten Grad an Vollkommenheit erreicht, doch hat sich die Theatermalerei im ver-

444 *“Un de nos grands artistes, qui ne sera pas soupçonné d’ignorer la belle nature par ceux qui ont vu ses ouvrages, a renoncé aux spectacles que nous appellons sérieux, et qu’il n’appelle pas du même nom; la manière ridicule, dont les Dieux et les Héros y sont vêtus, dont ils y agissent, dont ils y parlent, dérange toutes les idées qu’il s’en est faites; il n’y retrouve point ces Dieux et ces Héros, auxquels son ciseau sait donner tant de noblesse et tant d’âme, et il est réduit à chercher son délassement dans les spectacles de farce, dont les tableaux burlesques sans prétention, ne laissent dans sa tête aucune trace nuisible »: M. d’Alembert: De la liberté de la Musique, art. XIV, dans une note.*

445 *San Gallo, auch Sangallo, Bastiano da (Florenz 1481 – ebd. 1551), Maler, Architekt, Bühnenbildner. Lehre bei Pietro Perugino. Verkehrte mit Michelangelo, Raffael, Bramante.*

gangenen Jahrhundert in vieler Hinsicht noch weiter entwickelt. Es konnte auch nicht anders sein, denn da man der Oper wegen so viele neue Theater baute, war es notwendig, daß sich mehr geschickte Männer an diese Arbeit machen mußten als vorher. Die Erfindungen von Girolamo Genga<sup>446</sup>, die Serlio<sup>447</sup> verbesserte, indem er im Theater von Urbino die Bäume und andere ähnliche Dinge aus feinsten Seide machte, würde man heutzutage für Kindereien halten. Und ich zweifle nicht daran, daß Serlio selbst, dessen Traktat über das Bühnenbild übrigens gute Gedanken enthält, viel Gefallen daran gefunden hätte, wenn er sehen würde, wie man ohne Holzreliefs heute jede Schwierigkeit der Perspektive bewältigt, wie man auf engstem Raum große und weite Plätze erscheinen läßt, wie weit man es in der Kunst der malerischen Täuschung gebracht hat.

Weiterhin machen auch die Kulissen, die von der Seite gesehen werden, einen schönen Eindruck auf das Auge, sie müssen aber mit viel Umsicht gebraucht werden; eine ebenso schöne Wirkung haben bei den Dekorationen, die von vorn betrachtet werden, die Nebenpunkte, die die verschiedene Bewegung des Grundrisses, auf dem sie errichtet wurden, entstehen lassen. Erfinder solcher Bühnenbilder war Ferdinando Bibbiena<sup>448</sup>, der mit seiner neuen Manier aller Augen auf sich zog. Zu trocken erschienen fortan jene Straßen, Alleen und Galerien, die immer auf den Mittelpunkt zuliefen, wo zugleich mit der Aussicht auch die Vorstellungskraft des Zuschauers enden mußte. Er hatte unter guten Lehrern seine Kunstprinzipien aus Vignola entwickelt, und da er eine malerische Phantasie besaß, bekam er den Einfall, seine Dekorationen sozusagen in Bewegung zu setzen, und den Szenen die Stellung zu geben, die die Maler des Cinquecento den Figuren Bellinis und Mantegnas gaben. In einem Wort, Ferdinando (Bibbiena) war der Paolo Veronese des Theaters<sup>449</sup>. Und da er gleich Paolo die Ehre hatte, die Kunst, was Pracht und ein gewisses Wunderbares betrifft, zu ihrem Höhepunkt gebracht zu haben, so hatte er auch wie Paolo das Schicksal, sie durch seine Schüler zugrunde zu richten. Diese wandten sich nur dem zu, was an seinen Erfindungen das Leichteste war, nämlich dem Bizarren, und verließen das Fundament der Kunst, durch das sie wahrscheinlich wurde. So entfernten sie sich immer weiter von ihm, obwohl sie behaupteten, ihm zu folgen. Die sonderbarsten Vorstellungen, die wunderlichsten Grillen, Stellagen, Gewölbe, Kleinigkeiten, Löcher und Öffnungen, alles wird gebraucht, wenn es nur befremdlich

446 Genga, Girolamo (Urbino 1476 – ebd. 1551) ital. Baumeister, Maler, Bildhauer. Schuf für den Hof von Urbino Theater- u. Festdekorationen.

447 Serlio, Sebastiano (Bologna 1475 – Fontainebleau 1554), ital. Architekt. Schüler Peruzzis in Rom. Tätig in Venedig, seit 1541 am frz. Hof. Sein architekturtheoret. Schriften haben Einfluß auf das Bauen in Frk. u. im Norden. Musterbuch auch für Dekorationen.

448 Bibbiena (Bibiena), Ferdinando (Bologna 1657 – ebd. 1743), baute Theater in Mantua 1731, Theater- und Festszenarien in Bayreuth, Parma, Barcelona, Wien, Berlin u.a.

449 Der Verfasser des vorliegenden Essays besitzt einen umfangreichen Band mit Zeichnungen dieses Künstlers, der sein Können sehr viel besser demonstriert als alle Erfindungen, die, von Buffagnotti und Abbati gestochen, verbreitet sind.

ist. Ganz zu schweigen von einer ihnen eigentümlichen willkürlichen Perspektive, die sie für sich selbst erfunden haben; sie nennen Kabinett ein Zimmer, das notfalls auch einen Saal oder einen Vorplatz darstellen, und Gefängnis heißt bei ihnen, was auch eine Galerie oder ein öffentlichen Platz sein könnte.

Vitruv erzählt, daß, als ein Dekorationsmaler in Tralles eine Szenenbild gemalt und dabei etwas dargestellt hatte, was aus Gründen der Wahrscheinlichkeit nicht dargestellt werden durfte, die Bürger dieses Werk, das übrigens mit Verstand und bravourösem Pinselstrich ausgeführt war, guthießen. Da sprang ein gewisser Licinius, ein Mathematiker, auf und öffnete ihnen die Augen: „Seht ihr nicht“, sagte er ihnen, „daß, wenn ihr auf den Bildern das anerkennt, was in Wirklichkeit nicht sein kann, eure Stadt große Gefahr läuft, unter die Zahl derer gezählt zu werden, die den Ruf haben, von Sinnen zu sein.“<sup>450</sup> Nun, was würde dieser Mathematiker sagen, wenn er sähe, wie man mit Beifall jene architektonischen Labyrinth auf unseren Bühnen bedenkt, bei denen alle Wahrheit sich verliert, jene Gebäude, die weder aufrecht stehen, noch auf einen Grundriß gebracht werden können und wo die Säulen, statt oben einen Architrav und die Decke zu tragen, sich in einem Meer durch die Luft flatternder Leinwand verlieren? Und ähnliches widerfährt auch den Gewölben, die auf einem Bein oder verstümmelt dastehen müssen, nur auf einer Seite ruhen und auf der anderen nichts finden, wohin sie ihren Fuß hinsetzen sollen, wie Fieberträume, deren Teile unter sich keinerlei Zusammenhang haben. Aber ab und zu tritt auch ein Licinius bei uns auf<sup>451</sup> und was dem Maler in Tralles geschah, mußte auch Pater Pozzi<sup>452</sup>, einer der nachlässigsten Meister der modernen Schule über sich ergehen lassen. Es genüge zu sagen, daß er der Schöpfer eines neuen Monstrums in der Architektur der „colonne a sedere“ war. Er hatte in einem Bühnenbild einer von Säulen getragenen Kuppel die Säulen auf Kragsteine gesetzt, eine Sache, die manche Architekten bemäkelten. Sie tadelten ihn und sagten, daß sie so etwas bei einem Gebäude niemals gemacht hätten. Wie er selbst erzählt, brachte er sie aber dadurch zum Schweigen, daß sich ein Architekt, der sein Freund war, anheischig machte, alles auf seine Kosten auszubessern, wenn die Kragsteine einmal nachgeben und die darauf gestellten Säulen samt Kuppel einstürzen würden: eine magere Entschuldigung, quasi als ob die Architektur nicht nach guten Regeln gemalt werden müßte und als ob das, was die Wahrheit verletzt, nicht auch ihre Abbildungen verletzen würde.

Ein Maler, der innerhalb der Grenzen einer vernünftigen Erfindung bleiben will, kann die noch erhaltenen Bauwerke des ehrwürdigen Altertums nie fleißig genug studieren. Italien und Griechenland liefern uns noch viele edle Beispiele,

450 *Lib. VII, cap. V.*

451 „*Utinam Dii immortales fecissent, uti Licinius revivisceret, et corrigeret hanc amentiam*“. *Ders., a.a.O.*

452 *Pozzo, Andrea, eigtl. Brunner, italien. Maler und Baumeister, (Trient 1642 – Wien 1709); Jesuiten-Laienbruder, führte die scheinräuml. Wand- und Deckenmalerei zur Vollendung und verband sie mit Bildnerei und Architektur zu einem dekorativ durchgestalteten Gesamtkunstwerk.*

denen wir die Wiederauferstehung der guten Architektur verdanken. Und viele könnte ihm auch Ägypten bieten, das Ursprungsland aller Wissenschaften. Wahrhaftig, was gibt es, abgesehen von den Pyramiden, Grandioseres und Strengeres als die Ruinen des Memnon-Palastes entlang dem Nil und der hunderttorigen Stadt Theben, die dank der Arbeit des fleißigen Norden<sup>453</sup> überall bekannt sind. In ihren Formen und im sparsam angebrachten Schmuck von Kolossen und Sphinxen zeigt sich die schreckliche Manier des Michelangelo, wenn ich so sagen darf. Zuweilen könnte man sie mit großer Wirkung auf unseren Theatern anbringen.

Auch China, ein Hort der Künste, und, wie einige behaupten, eine Kolonie Ägyptens, könnte schöne Bühnenbilder liefern.

Ich würde nicht wünschen, daß man jene seltsamen Schnörkeleien übernimmt, die bei uns an die Stelle der gelehrten Grotesken Giovanni da Udines<sup>454</sup>, Indias<sup>455</sup> und anderer Meister jenes Jahrhunderts getreten sind. Noch weniger wollte ich, daß man ihre Pagoden und Porzellantürme nachahmte, außer der Stoff der Oper wäre chinesisch. Aber für schöne Aussichten und Gärten, die oft auf der Bühne vorkommen, könnte man von dieser in vielen Dingen sehr einfallsreichen Nation manche schöne Idee borgen. Die chinesischen Gärtner sind Maler. Sie werden nie einen Garten mit der Regelmäßigkeit anlegen, die der Architektur eigentümlich ist. Sie nehmen die Natur zum Vorbild und tun so viel wie möglich, um sie in ihrer Unregelmäßigkeit und Vielfalt nachzuahmen.

Sie pflegen jene Gegenstände auszuwählen, die in ihrer Art dem Auge gefällig sind, sie so anzuordnen, daß einer dem anderen zum Kontrast dient, und das Ganze ein je ne sais quoi des Fremdartigen und Ungewöhnlichen bekommt. In ihren Bosketts verteilen sie Bäume verschiedenster Gattung, Beschaffenheit, Farbe und Natur. Sie stellen in ein und derselben Gegend sozusagen verschiedene Landschaften vor. Schauder erregt hie der Anblick künstlich gehauener und gleichsam in der Luft hängender Felsen, von Wasserfällen, Höhlen und Grotten, die auf verschiedene Art beleuchtet sind, und da erfreut dich der Anblick von Blumenparterren, klaren Kanälen, reizenden Inselchen mit schönen Gebäuden, die sich im Wasser spiegeln. Aus der schrecklichsten Landschaft führen sie dich auf einmal in die angenehmste. Nie ist das Vergnügen vom Wunderbaren getrennt. Sie suchen es bei der Anlage eines Gartens ebenso, wie wir beim Erdenken der Fabel eines Gedichts. Den Gärten von China ähneln diejenigen, die die Engländer nach dem gleichen Vorbild der Natur anlegen. Und was diese an Reizendem und Abwechslungsreichem hat, Buschwerk, Hügel, Quellwasser, Wiesen, Tempel, Obeliskten und schöne Ruinen, die hie und da hervorragen,

453 *Frederick Lewis Norden (1708 – 42), dän. Seekapitän und Entdecker.*

454 *da Udine, Giovanni (Udine 1487 – Rom 1564) ital. Maler und Arch. Schuf Stuck- u. Festdekorationen.*

455 *India, Bernardino, gen. Vecchio, (Verona 1528 – ebd. 1590), ital. Maler.*

alles findet sich darin durch den Geschmack der Kent<sup>456</sup>, Chambers<sup>457</sup> und Browne vereint, die Le Nôtre<sup>458</sup>, den man bisher für den größten Gartenarchitekten gehalten hat, bei weitem übertreffen. Aus den englischen Landhäusern ist die französische Symmetrie verbannt worden, ihre schönsten Gegenden scheinen noch immer natürlich zu sein, das Kultivierte ist mit dem Verwilderten gemischt, und die darin herrschende Unordnung ist die Wirkung der regelgerechtesten Kunst<sup>459</sup>.

Um aber auf etwas zu kommen, was uns näher steht, warum studieren unsere Maler nicht, was sie immer vor Augen haben? Außer den alten Bauwerken, die in Italien noch existieren, die schönsten modernen, die man, ohne unwahrscheinlich zu wirken, auf die Bühne stellen kann? Warum studieren sie die Architekturbeispiele nicht, die auf den Gemälden Paolo Veroneses zu sehen sind, und mit denen er sozusagen die historischen Ereignisse theatralisch vorgeführt hat. Warum nicht die Landschaften eines Poussin, eines Tizian, eines Marchetto Ricci<sup>460</sup>, eines Claude Lorrain, die das Schönste in der Natur zu sehen wußten? Und auch derjenige, der wenig Phantasie hat, täte gut daran, genau ihre Landschaften zu kopieren, so wie jener wackere Mann, der statt schlechte Predigten zu halten, die von Segneri auswendig lernte und zu halten pflegte.

Eine sehr wichtige und nicht genügend beachtete Sache ist, daß in den Kulissen die notwendigen Öffnungen gelassen werden, damit die Akteure an jenen Orten ein- und ausgehen können, wo die Höhe der Säulen das erforderliche Verhältnis zur Größe der Akteure selbst hat. Sehr häufig sieht man die Personen aus dem Hintergrund des Theaters kommen, weil die Kulissen dort gewöhnlich eine Öffnung zu haben pflegen. Das ist unpassend und beleidigt das Auge. Die anscheinende Größe eines Objekts richtet sich nach der Größe seines Bildes, das mit dem Urteil über seine Entfernung verbunden ist. Es wird also bei einem angenommenen Bild von der gleichen Größe das Objekt um so viel größer erscheinen, als man es entfernter zu sehen glaubt. Demzufolge kommen einem die Personen, die aus dem Bühnenhintergrund kommen, wie turmhohe Riesen vor, denn die Perspektive und die Kunst des Kulissenbaus macht, daß man sie für

456 Kent, William (1684-1748), Architekt, Innenarchitekt, Gartenplaner, Protégé des Grafen von Burlington.

457 William Chambers (1723 Gothenburg, heute Göteborg, in Schweden - London 1796) Architekt, Innenarchitekt, Gartenarchitekt.

458 Le Nôtre, André (Paris 1613 – ebd. 1700) frz. Gartenarchitekt. Schuf frz. Gartenstil: u.a. Versailles und St. Germain.

459 *His Gardens next our admiration call,/ On ev'ry side you look, behold the Wall: / No pleasing Intricacies intervene, / No artful wildness to perplex the scene; / Grove nods at grove, each Alley has a brother; / And half the platform just reflects the other;*  
und etwas weiter oben:

*Consult the Genius of the Place in all;/That tells the Waters or to rise or fall;/Or helps th'ambitions Hill the heav'ns to scale;/Or scoops in circling theatres the Vale,/Calls in the Country, catches op'ning glades,/Joins willing woods, and varies shades from shades;/Now breaks, or now directs th'intending Lines;/Paints as you plant, and, as you work, designs. (Pope: Epistle to Earl of Burlington, (= Moral Essays, Epist. IV, 113-118 u. 57-64).*

460 Marchetto Ricci da Belluno (1676 – 1729), Hauptvertreter der venezianischen Vedutenmaler.

weiter entfernt hält, als sie sind. Und diese Giganten werden danach kleiner und je näher sie uns kommen, um so zwergenhafter erscheinen sie. Das gleiche gilt von den Komparsen, die man niemals dort sollte hintreten lassen, wo ihnen die Säulenkapitelle an die Schultern oder an den Gürtel reichen, denn damit geht auf einmal die ganze Illusion des Theaters verloren. Überhaupt ist bei der Mischung des Wahren mit dem Falschen größte Vorsicht geboten, damit nicht das eine dem anderen widerspricht und das Ganze ein Teilstück zu sein scheint.

Die Beleuchtung der Szene, um die man sich zu Unrecht wenig kümmert, ist auch sehr wichtig. Das Licht würde wahre Wunder tun, wenn es nicht, wie man es jetzt gewohnt ist, an allen Orten gleichmäßig und so zerstreut verteilt würde. Würde man es kunstvoll verteilen, ließe man es voll auf einzelne Teile der Szene fallen und entzöge man es anderen, dann müßte es auch auf dem Theater jene wirkungsvollen Effekte und jene Lebhaftigkeit des Helldunkel hervorbringen, das Rembrandt seinen Kupferstichen zu verleihen wußte. Und es wäre auch nicht unmöglich, den Zauber der Lichter und Schatten auf den Bildern von Giorgione und Tizian auf die Bühne zu übertragen. Man wird sich dabei an die kleinen Theater erinnern, die man optisch-mathematische Kunstwerke nennt und die man mit sich führen kann; in ihnen pflegen Häfen, Seeschlachten und andere ähnliche Dinge vorgestellt zu werden. Das Licht fällt auf sie durch geöltes Papier, wodurch es viel sanfter wird, und die Malerei bekommt dadurch ein solches Sfumato und einen solchen Einklang, daß nichts darüber geht. Ich erinnere mich, in Bologna beim Besuch eines Grabmals, wie man sie dort zu errichten pflegt, einige grob auf die Wand gemalte Dekorationen und Statuen, die aus Papiermaché zu sein schienen, gesehen zu haben, die, da sie ihr Licht gleichfalls durch geöltes Papier in den Lünetten bekamen, wirkten, als seien sie mit großer Kunst ausgeführt und von reinstem Marmor. Auf einem angemessen beleuchteten Theater würde sich erst recht unser Vorteil vor den Alten zeigen, der darin besteht, daß unsere dramatischen Vorstellungen des Nachts veranstaltet werden, und es ist kein Zweifel, daß, wenn man darauf Bühnenbilder von geziemender und verständiger Erfindung geschickter Meister zu sehen bekäme, diese dann mehr Gefallen fänden als die seltsamen Phantasien, die jetzt so sehr im Schwange sind und die von Leuten, die über nichts nachdenken und über alles entscheiden, hoch gelobt werden. Es würde geschehen wie in Frankreich, wo, nachdem Thalia sich lange von spanischen Flausen hatte behelligen lassen, endlich die regelgerechte und natürliche Komödie Molières erschien. Sie schlug heftig ein dank der Gewalt, die die Wahrheit auf das Gemüt des Publikums ausübt, und Manage konnte mit Recht sagen, es sei Zeit, die Götzen zu stürzen, die man so lange beweihräuchert hat.

## Vom Theater

Bis jetzt haben wir die einzelnen Teile der Oper betrachtet, die alle reichlich Korrektur und Reform nötig haben. Der Wille, sich höher als angemessen zu erheben, war der Hauptgrund dafür, daß jeder Teil seine Schranken überschritt. Und damit verdarb man ein Werk, dessen Schönheit aus dem gemeinsamen richtigen Einklang aller einzelnen Teile entspringen muß. Darin liegt auch der Grund, daß die Architektur, da man in letzter Zeit neue Theater errichten mußte, sich fast nicht um den Nutzen und den Zweck scherte, sondern mit Prachtentfaltung auftrumpfen wollte. So konnte das Bauwerk zwar manchem Auge schön erscheinen, aber es war weder gut noch schön für jemand, der richtig urteilte. Und da man bei solchen Gelegenheiten manche Fragen aufgeworfen hat: welchen Baustoff man für ein Theater nehmen, welche Größe und Gestalt es haben sollte, wie die Galerien und ihr Schmuck zu gestalten wären, so wird es nicht überflüssig sein, auch Einzelheiten dieses Themas zu berühren, damit, nachdem wir, so weit es uns möglich war, die wahre Gestalt der musikalischen Oper erläutert haben, auch die angemessenste Form des Ortes erläutert werde, wo man sie sehen und hören muß.

Was den Baustoff betrifft, so haben denn wohl vor allem diejenigen Recht, die die Außenmauern des Theaters nebst Treppen und Korridoren aus Bruchsteinen oder Ziegeln errichtet sehen wollen. Das Gebäude wird dadurch dauerhafter und ist besser gegen Feuersbrünste geschützt, denen die Theater mehr als andere ausgesetzt sind. Doch soll damit nicht gesagt werden, daß um der Dauerhaftigkeit oder einer falsch verstandenen Pracht willen selbst die Logen, Galerien und alle inneren Teile, die auf die Bühnenöffnung ausgerichtet sind, aus Stein gemacht werden sollten. Ginge man so zu Werke, so würde man einem Hauptzweck, den ein Theaterarchitekt nie aus den Augen verlieren darf, entgegenarbeiten. Es muß nämlich eine gute Akustik haben und so gebaut sein, daß die Stimmen der Sänger darin so viel wie möglich hervortreten und dem Zuhörer zugleich melodios und angenehm erscheinen. Die tägliche Erfahrung lehrt, daß in einem Zimmer mit nackten Wänden die Stimmen wenig zurückgeworfen werden und dem Ohr hart vorkommen, durch Teppiche an den Zimmerwänden werden sie aufgeschluckt, aber wenn diese getäfelt sind, hallen die Stimmen weich wider und klingen im Ohr voll und sanft. Es scheint, daß die Erfahrung lehrt, man müsse für das Innere des Theaters Holz vorschreiben, das Material eben, aus dem man die Musikinstrumente macht, da es mehr als andere geeignet ist, durch den Ton in die Art Schwingung zu geraten, die am besten zum Gehörorgan paßt. Um die Stimmen der Schauspieler zu verstärken, verteilten die Alten bronzene Vasen in ihren Theatern, weil diese Bauwerke aus harten Baustoffen, Stein, Zement oder Marmor gebaut waren, die keine Resonanz haben. Dieses Kunstgriffs bedurften sie aber nicht auf den Theatern aus Holz, die, wie Vitruv

ausdrücklich bemerkt<sup>461</sup>, notwendig von sich aus Resonanz haben. Und damit lehrt dieser alte Meister von ungefähr die Modernen, aus welchem Baustoff sie ihre Theater machen müssen. Es ist aber notwendig zu bemerken, daß alles Holz gut und gleich lang abgelagert sein muß.

So werden die Schwingungen einander nicht überlagern und jenes Holz, das in all seinen Teilen gleichmäßig schwingt, wird die Schallwellen harmonischer zurückwerfen.

Die meisten sind der Meinung, die Größe des Theaters trage viel zu seiner Schönheit bei. Gewiß, große Bauwerke erregen immer Bewunderung und Vergnügen, aber wie überall müssen dabei auch Maß und Regel beachtet werden. Die Größe des Forums, sagt wieder Vitruv, richtet sich nach der Anzahl der Bürger des Volkes, damit das Forum, soll es seinen Zweck erfüllen, nicht bei Bedarf zu wenig Kapazität habe oder wenn wenige versammelt sind, nicht zu leer erscheine<sup>462</sup>. Davon abgesehen, daß ein großes Theater einer kleinen Stadt schlecht ansteht, muß man überlegen, was die Ausdehnung des Parketts und folglich die Größe des Theaters bestimmt: es ist nichts anderes als die Reichweite der Stimme. Lächerlich würde es sein, ein Theater so groß zu bauen, daß man darin nicht gut hören könnte, ebenso lächerlich würde es sein, eine so große Festung zu bauen, daß man sie dann nicht verteidigen könnte. Das würde jedes Mal geschehen, wenn man die Verteidigungslinie oder die Kurtine, die das Maß aller übrigen Festungswerke ist, nicht der Reichweite der Musketen anpaßte. Sehr viel geräumiger als unsere konnten die Theater der Alten sein. Außer den Bronzevasen, die die Stimmen verstärkten, benutzte man Masken, deren Mund quasi die Form eines Sprachrohrs hatte. So wurde die natürliche Reichweite der Stimme ungemein vergrößert. Da es uns an diesen Hilfsmitteln fehlt, müssen wir in engeren Schranken bleiben, es sei denn, unsere Akteure würden ihrer Stimme Gewalt antun und sie wie Marktschreier erheben, das würde aber bedeuten, daß man auf alle Wahrheit bei der Darstellung verzichten wollte.

Weil man aber überhaupt durch Größe und Pracht hingerissen zu sein pflegt, so hat man daran gedacht, außerordentlich große Theater zu bauen, in denen man trotzdem noch gut hören konnte. Man macht das folgendermaßen: die Bühne, auf der die Akteure stehen, wird weit in Parkett hineingerückt. Da die Akteure nun fast mitten ins Publikum gestellt werden, ist keine Gefahr, daß nicht ein jeder sie vollkommen verstehen sollte.

Damit können aber nur die zufrieden sein, die leicht zufriedenzustellen sind. Wer erkennt nicht, daß dadurch alle gute Ordnung und Regel umgestoßen wird?

461 *Ita ex his indagacionibus, mathematicis rationibus fiunt vasa aerea pro ratione magnitudinis theatri... Dicit aliquis forte multa Theatra Romae quotannis facta esse, neque ullam rationem harum rerum in his fuisse; sed erravit in eo, quod omnia publica lignea Theatra tabulationes habent complures, quas necesse est sonare... Cum autem ex solidibus rebus Theatra constituuntur, idest ex structura caementorum, lapide, marmore, quae sonare non possunt, tunc ex his hac ratione sunt explicanda“: Vitruv, Lib V, Cap. V.*

462 *„Magnitudines autem, ad copiam hominum oportet fieri, ne parvum spatium sit ad usum, aut ne propter inopiam populi vastum forum videatur“: Lib V, Cap. I.*

Die Schauspieler müssen notwendigerweise innerhalb des Bühnenrahmens, innerhalb der Kulissen und weit vom Auge des Zuschauers entfernt stehen, sie müssen gleichfalls ein Teil der angenehmen Täuschung sein, zu der in theatralischen Darstellungen alles eingerichtet ist. Hiermit verstößt man gerade gegen die Absicht der Darstellung, und man nimmt ihr die Wirkung, indem man die Spieler aus der Szenerie löst und von der Bühne weg mitten ins Parkett befördert. Auch dies kann nicht geschehen, ohne daß sie einem großen Teil des Publikums von Zeit zu Zeit den Rücken oder die Seiten zukehren, und was man für einen Vorteil hielt, wird so ein großer Nachteil.

Manche sind der Meinung, daß die innere Gestalt des Theaters viel dazu beitrage, daß man selbst im größten Theater gut hören könnte.

Um solch ein Problem zu lösen, haben sie sich ziemlich den Kopf zerbrochen. Ohne sich sehr um Geometrie zu kümmern, haben sie endlich die Glockenform anderen Figuren vorgezogen. Die Öffnung der Glocke entspricht dem Bühnenrahmen, und der mittlere Rang ist dort, wo der Klöppel aufgehängt ist. Der Grund für diese raffinierte Erfindung ist leicht einzusehen: die Ähnlichkeit oder Analogie, die sich nach ihren Vorstellungen zwischen dem Ton der Glocke, die ihn anschlägt, und der Form der Glocke ergeben müßte. Aber ebenso leicht ist einzusehen, daß dies Argument brüchig ist. Die Hohlform der Glocke mit ihrem nach unten hängenden offenen Rand ist sehr geeignet, den Klang des Klöppels, der auf den Rand selbst schlägt, nach allen Seiten zu verbreiten. Und wird sie hoch oben aufgehängt, kann sie das Luftmeer, das sie umgibt, leicht in Bewegung setzen.

Sollte darum aber die Stimme des Sängers, der gleichsam am Rand der Theaterglocke steht, in ihrem Inneren die gleiche Wirkung erzeugen? Das könnte vielleicht Glauben bei jenen finden, die annehmen, daß jemand, der im Zeichen des Wassermanns geboren ist, im Wasser große Gefahr laufen müßte, bei jenen, die den Schwindsüchtigen den Lungensaft von diesem oder jenem Tier und den Gebärenden die Rose von Jericho verordnen und auch andere Schlußfolgerungen für die legitimen Kinder der Analogie hielten, als das Gesicht der Philosophie ganz vom scholastischen Syllogismus entstellt war. Außerdem resultieren aus der Glockenform eine Reihe von Unzuträglichkeiten. Man verengt dadurch das Parkett und benimmt verschiedenen Rängen die Sicht auf die Bühne, zu schweigen von anderen Mängeln. Wenn man sich vielleicht fragt, welches die angemessenste Form für das Innere des Theaters sei, welches die passendste Kurve von allen für die Ränge sei, antworten wir: die gleiche, mit der die Alten in ihren Theatern die Sitzstufen anordneten, der Halbkreis. Von allen Figuren gleichen Umfangs hat der Kreis in sich die größte Fläche. Die Zuschauer, die am Rand des Halbkreises sitzen, sind alle in der gleichen Weise der Bühne zugewandt und alle sehen sie. Und da sie alle von der Mitte gleich weit entfernt sind, hören und sehen sie alle gleich gut. Es ist schon wahr, daß man in den Künsten

nach dem ersten langen Herumtasten auf das zurückkommen muß, was am einfachsten ist.

Nur einen Nachteil hat der Halbkreis, wenn er beim modernen Theater angewandt wird, nämlich daß wegen der Bauweise unserer Bühne, die völlig verschieden von der der Alten ist, die Öffnung oder der Mund derselben zu weit ausfällt. Diesem kann aber schnell und leicht abgeholfen werden. Es genügt, den Halbkreis in eine Halbellipse zu verwandeln, denn sie besitzt fast alle Vorzüge; ihre kürzere Achse kommt der Öffnung der Bühne zustatten und die längere erweitert das Parkett.

Für die bessere Anordnung der Ränge sehr geeignet ist auch eine Erfindung von Andrea Sighizzi<sup>463</sup>, Schüler von Brizio<sup>464</sup> und Dentone<sup>465</sup> und Vorgänger von Bibbiena, welche diese später auch des öfteren benutzt haben. Sie besteht darin, daß man die Ränge, die von der Bühne aus in den Fond des Theaters gehen, stets um einige Zoll übereinander ansteigen und zugleich stets um einige Zoll vorkragen ließ. So wendet sich jeder Rang besser der Bühne zu, und keiner behindert den Blick vom anderen aus. Besonders wenn die Zwischenwände, die die Plätze voneinander trennen, wie Harken oder Leitern durchbrochen sind, wie man es im Theater Formagliari in Bologna praktiziert sieht, das von Sighizzi in dieser Gestalt entworfen wurde.

Nachdem man die Ränge auf die bestmögliche Art angeordnet hat, muß man um der besseren Wirkung der Stimmen willen die Ornamente, die zu weit hervorspringen und gewölbt oder eckig sind, vermeiden. An ihnen bricht sich die Stimme, wird von ihnen unregelmäßig zurückgeworfen und verliert sich. Aus dem Inneren der Theater muß man jenen Schmuck, der in Italien so sehr im Schwange ist, nämlich die Säulenordnungen, verbannen, eine Pedanterie, vom sechzehnten Jahrhundert auf uns gekommen, in welchem kein Schreibtisch und kein Schrank gemacht wurde, ohne daß man alle Säulenordnungen des Kolosseums darin anbrachte. Hier ist für solchen Schmuck kein Platz. Die an den Rängen angebrachten Pilaster und Säulen, denen man nur wenige Fuß Höhe geben kann, werden armselig und verzwert und verlieren völlig die Erhabenheit und Würde, die ihnen zukommt. Wenn man die Balkonrahmen zu Architraven machen würde, dann würde der Aufsatz zu hoch für die Größe des einfachen Logenrangs sein, der eine Ordnung von Rängen von der anderen zu trennen hat. Aber dabei bleibt es nicht. Nach architektonischen Gesetzen müssen die obersten Säulen leichter und schlanker sein als die unteren, folglich müßten die Logenränge von verschiedener Höhe sein. So wird aus dem Inneren des Theaters zugleich ein Septizonium oder ein Turm: entweder wirst du die Zuschauer in den oberen Logen unnötig weit von dem Gesichtspunkt entfernen, den man in den mittleren Logen des ersten Rangs hat oder aber es können nur sehr wenige

463 Sighizzi, Andrea (gest. Bologna 1684), Architekturmaler, Schüler von Albani und Brizzi.

464 Brizio, Francesco (Bologna 1574 – ebd. 1623), ital. Maler.

465 Curti, Girolamo, auch Dentone (Bologna 1570 – Modena 1632), ital. Maler.

Reihen von Logen gemacht werden, und du verlierst unnötig viel Platz. Die Architektur, die man sich zum Vorbild nehmen muß, wenn man das Innere des Theaters gebührend ausschmücken will, ist eine Art Grotteske, wie man sie auf antiken Bildern sieht, und auch eine Art Gotik, die mit der Grotteske eng verwandt ist, wenn ein solches Wort moderne Ohren nicht beleidigt. Ich will damit sagen, daß die Stützen der Logen sehr schmal sein können, da sie kaum etwas zu tragen haben. Sehr schmal können ebenso die Aufsätze gehalten werden oder, besser gesagt, die Zargen, die einen Rang vom anderen trennen, man setze sie aus den leichtesten, feinsten Gliedern zusammen. Und in der Tat, wenn es ein Bauwerk gibt, das wenig massiv und solide zu sein braucht und dessen Architektur quasi ganz und gar durchsichtig sein muß, dann muß es die des Theaterinneren sein.

Nichts darf den Blick behindern, kein Platz, so klein er auch sein mag, darf verlorengehen. Auch die Zuschauer müssen Teil des Schauspiels sein und gesehen werden können, so wie die Bücher in den Regalen einer Bibliothek oder wie die Edelsteine in den Schatullen des Juweliers. Besonders bemerkenswert ist, was diese Einzelheit betrifft, das Theater von Fano, entworfen von Jacopo Torelli, der im vorigen Jahrhundert lange Jahre im französischen Dienst stand und seiner Vaterstadt Ehre damit machen wollte. Die Verbindung und Verzierung der Logen so wie das übrige Gebäude liefern dem Architekten genügend Stoff, um sein Genie und seine Kenntnisse vorzuführen. Und es wird nicht weniger lobenswert sein, sich im Inneren des Theaters auf zartes und wohlverstandenes Holzschnittwerk zu beschränken, als das Äußere mit schönen Galerien aus Stein, mit Treppen und Nischen, mit allem, was es an Prächtigem und Erhabenem in der Architektur gibt, zu bereichern. Dieser Idee folgen zwei Zeichnungen, die ich in Italien gesehen habe, in denen die Majestät des antiken Theaters bewahrt wird, obwohl nichts fehlt, was moderne Vorstellungen erfordern.

Die eine ist von Tommaso Temanza<sup>466</sup>, einem vortrefflichen Mann, der in seinen Schriften Palladio und Sansovino neues Leben gibt, die andere ist vom Grafen Girolamo dal Pozzo<sup>467</sup>, der mit seinen Werken in Verona das Andenken an den großen Sanmicheli erneuert. Auch das Theater, das in Berlin vor nicht allzulanger Zeit Apoll und den Musen geweiht wurde, ist von dieser Idee nicht weit entfernt. Es ist eine der besten Zierden dieser Residenzstadt.<sup>468</sup>

466 Temanza, Tommaso (*Venedig 1705 – ebd. 1789*), *Architekt, Ingenieur, Architekturhistoriker* („*Vita di Palladio 1762*“)

467 dal Pozzo, Girolamo, *Architekt, arbeitete in Verona und Venezien (Villa Trissino)*, *Schriften: „Teatri degli Anichi“ und „Sull’idea di un teatro adatto all’uso moderno“*.

468 *Das Berliner Opernhaus unter den Linden, erbaut von Knobelsdorff*.

## Schluß

Viele andere Dinge wären einer Materie wie der vorliegenden, die aus so manchen Teilen besteht, hinzuzufügen, jeder ist für sich wichtig, umfangreich und wertvoll. Mir genügt es, das bisher Angeführte gesagt zu haben. Meine Absicht war nur, die notwendige Verbindung der verschiedenen konstitutiven Teile der Oper zu zeigen, damit daraus ein regelmäßiges harmonisches Ganzes werden möge. Und das müßte genügen, damit sich vielleicht eines Tages dank der Gunst eines kunstliebenden Fürsten eine dramatische Vorstellung zu ihrem alten Glanz erheben kann, die in mehr als einer Hinsicht verdienen würde, daß sich die Regierenden Gedanken darüber machten. Dann würde man sehen, daß ein schönes und prächtiges Theater nicht der Ort für eine lärmende Menge ist, sondern ein feierlicher Ort, an dem Menschen wie Addison<sup>469</sup>, Dryden<sup>470</sup>, Dacier<sup>471</sup>, Muratori<sup>472</sup>, Gravina<sup>473</sup> und Marcelli<sup>474</sup> weilen könnten. Man könnte dann nicht mehr behaupten, daß die Oper ein unzusammenhängendes, monströses und groteskes Werk sei, ganz im Gegenteil würde man darin das lebendige Abbild der griechischen Tragödie erkennen, in der sich Architektur, Poesie, Musik, Tanz und Bühnenbild vereinten, um die Illusion, jene mächtige Gebieterin des Menschen, aufsteigen zu lassen, und in der aus tausend Freuden ein einziges und einzigartiges Vergnügen in der Welt geschaffen wird<sup>475</sup>.

469 Addison, Joseph (Amesbury 1672 – 1719) engl. Schriftsteller u. Staatssekretär. Beiträge zu *Moralischen Wochenschriften*.

470 Dryden, John (Aldwinkle All Saints 1631 – London 1700), engl. Dichter. Schrieb Trag., Lustspiele, Satiren, krit. Abhandlungen.

471 Dacier, Anne (Saumur 1654 – Paris 1720). Übersetzte antike Dichtg.

472 Muratori, Ludovico Antonio ((Vignola 1672 – Modena 1750), ital. Historiker. Bibliothekar in Mailand und Modena. *Quellenkrit. Forschgg.*

473 Gravina, Gian Vincenzo (Roggiano 1664 – Rom 1718), ital. Jurist und Schriftsteller. Gründete zus. Mit anderen die Gesellschaft Arcadia, trat für Reform der Dichtg. ein. Werk über röm. Rechtsgesch.

474 Marcello, Benedetto (Venedig 1686 – Brescia 1739), bedeutendster venez. Komponist seiner Zeit.

475 *Il faut se rendre à ce palais magique./ Où les beaux vers, la danse, la musique./ L'art de tromper les yeux par les couleurs./ L'art plus heureux de séduire les coeurs, / De cent plaisirs font un plaisir unique.* Voltaire, in *Le Mondain*, [94-98].

Anhang

**Projekt zur Vollendung des Königlichen Museums von Dresden zu Hubertusburg seiner Königlichen Majestät August III., König von Polen<sup>476</sup>, am 28. Oktober 1742 überreicht.**

*divite ... scilicet artium*  
Quas aut Parrhasius protulit, aut Scopas.

Da ich die Ehre habe, aus der Nähe zu sehen, wie Ihre Majestät von großen Gedanken und Liebe zu den besten Dingen erfüllt sind, habe ich zu erraten versucht, auf welche Weise Ihre Majestät dem Königlichen Museum, das er so glücklich in Dresden begonnen hat, würde vollenden wollen, ähnlich wie ein neugieriger Reisender, wenn er sieht, wie sich ein edles Gebäude aus dem Boden erhebt, zu erraten versucht, auf welche Weise der Architekt es beenden und krönen wird. Ich hoffe, daß der König mich nicht der Verwegenheit beschuldigt, wenn ich es wage, in wenigen Zeilen die verschiedenen Abteilungen zu beschreiben, aus denen meiner Ansicht nach dieses schöne Gebäude bestehen wird, das für immer das glorreiche Monument eines Souveräns sein wird, der die Musen liebt und der sogar den Schriftstellern hold ist, welche die Herolde des Fürstenruhms in späteren Jahrhunderten sind.

Und zuerst denke ich, daß der König die Sammlung der Drucke vervollständigen wird, denn obwohl er schon sehr viele besitzt, fehlen ihm doch noch einige, so z. B. die Sammlung von Marcantonio (Raimondi)<sup>477</sup>, jenem berühmten italienischen Kupferstecher, der die Feinheit des Stichels von Albrecht Dürer mit der Korrektheit des Umrisses und der Symmetrie der Formen von Raffael vereint, dessen Werke er unter desselben eigener Aufsicht gestochen hat. Es fehlen auch die Originaldrucke (denn es gibt davon einige ausgeschnittene) von Agostino Caracci<sup>478</sup>, der im Kupferstich die Werke der ausgezeichnetsten Meister verschönte. Ich kann mich nicht entsinnen, die Sammlung von Pietro Santi-Bartoli<sup>479</sup> gesehen zu haben, auch nicht die antiken Gemmen von Agostino, in denen der Charakter der Antike so gut bewahrt wurde, daß es einem scheint, man sehe die Flachreliefs oder die Gemmen selbst. Wenn man den Katalog der Drucke Ihrer Majestät durchsieht, könnte man sehen, welche noch fehlen würden, und

476 August III. von Polen (als Kurfürst von Sachsen Friedrich August II.) (Dresden 1696 – ebd. 1763) Sohn Augusts des Starken. Wurde 1712 katholisch. Erlangte 1734 nach dem Poln. Erbfolgekrieg die Krone Polens.

477 Raimondi, Marcantonio (Agini ? bei Bologna 1475 – Bologna 1534), ital. Kupferstecher, Schüler F. Francias.

478 Caracci, Agostino (Bologna 1557 – Parma 1602) Bruder von Annibale Caracci. Bes. als Kupferstecher berühmt. Arbeitete in Rom und Bologna als Freskist.

479 Santo-Bartoli, Pietro (1635 – 1700), ital. Kupferstecher. Hauptvertreter der archäolog. Richtung des röm. Kupferstichs.

man könnte ohne große Mühe eine Sammlung vervollständigen, die einen nicht geringen Teil des Königlichen Museums darstellt, denn der Kupferstich, den wir Italien verdanken, wie der Druck, den wir Deutschland schulden, hat die Werke der großen Meister jedermann zugänglich gemacht, so daß man nach diesen beiden Erfindungen die Hervorbringungen des menschlichen Geistes mit besseren Gründen, als man einst sagte, ein *öffentliches Gut* nennen kann. Darüber hinaus sind die Drucke gewissermaßen Stellvertreter der Bilder, die man nicht haben kann, und stellen, wenn auch nicht das Kolorit, so doch die hauptsächlichsten Teile des Gemäldes, die Anordnung, die Zeichnung und das Helldunkel vor, und sie würden einer Kunstschule sehr zu Nutzen sein, die der König in Dresden errichten möge; dazu müssen sowohl sein Geist als die Werke, die heutzutage dort hauptsächlich in der Bildhauerkunst entstehen, die Seelen der Jugend begeistern.

Ist die Sammlung der Drucke vollendet, ist es auch nötig, die der Zeichnungen zu vervollkommen, die, wenn sie auch nicht den Vorzug der Vielfältigkeit besitzen, doch das Verdienst haben, unmittelbar den Händen und dem Geist des Künstlers zu entstammen und uns die Vorstellungen der primären Schöpfung zu erhalten, die für die Kenner so kostbar sind. Das, was ich davon in Dresden gesehen habe, scheint mir etwas wenig zu sein, denn außer einem Skizzenbuch von Rembrandt<sup>480</sup> habe ich, scheint's, nichts einem Museum Würdiges bemerkt.

Eine genauere Bestandsaufnahme jedoch und eine gerechte Prüfung könnte mir ein reiferes Urteil erlauben, besonders mit Hilfe der Ausübenden dieser Kunst, die im Dienst des Königs stehen, des Herrn Silvestre<sup>481</sup> und hauptsächlich des Herrn Lorenzo Mattielli<sup>482</sup>, dank dem Sachsen jetzt Italien nicht zu beneiden braucht und den es mit gutem Grund seinen heiligen Phidias nennen könnte; denn wie jener die Majestät seiner Götter in Marmor ausgedrückt hat, so hat dieser die Göttlichkeit der Heiligen dargestellt und uns mit seinem Meißel einen Himmelsstrahl auf Erden sehen lassen.

Ich glaube nun nicht, daß der König eine große Anzahl jener Zeichnungen haben müßte, die die Künstler Studien nennen, wie zum Beispiel Köpfe, Glieder oder Beine usw., die die Maler zu ihrer Übung machen, bevor sie sich an ein Gemälde machen. Denn solche Dinge gehören eher in das Atelier eines Malers als in ein Königliches Museum; aber er sollte solche Zeichnungen besitzen, die Skizzen ganzer Bilder sind und von denen es manchmal so vollendete gibt, daß sie quasi das gleiche Vergnügen bereiten wie das Bild selbst.

In Italien befinden sich vollständige Sammlungen solcher Zeichnungen, die man erwerben könnte; und vielleicht könnte man in Frankreich noch einige Über-

480 Rembrandt, eigtl. R. Harmensz van Rijn, (Leiden 1606 – Amsterdam 1669), niederländ. Maler.

481 Silvestre, Louis de (Sceaux 1675 – Paris 1760), frz. Maler. Als Hofmaler im Dienst Sachsens seit 1716.

482 Mattielli, Lorenzo (Vicenza 1687 – Dresden 1748), ital. Bildhauer. Arbeitete hauptsächlich in Wien, Melk, Klosterneuburg, Dresden (Hofkirche, Neptunbrunnen u.v.a.)

bleibsel der berühmten Kollektion von Monsieur Crozat<sup>483</sup> zusammenbringen, die nach seinem Tod zerstreut worden ist.

Würde man diese Zeichnungen in verschiedenen Büchern vereinen, indem man die aus der gleichen Schule zusammenstellte, z.B. nach der Schule der Caracci die von Domenichino, Guido (Reni), Albani<sup>484</sup>, Guercino, Massari<sup>485</sup>, Tiarini<sup>486</sup> und der anderen Schüler bringt und ebenso auch von den anderen römischen, florentinischen und venezianischen Schulen, dann hätte man die verschiedenen Malweisen, Stile und sozusagen die ganze Geschichte der Malerei vor Augen, besonders wenn man danach einen Catalogue raisonné davon machte, in dem außer der Erklärung der Sujets der Zeichnungen auch eine kurzgefaßte Vorstellung des Charakters, der Leistung und der Epoche eines jeden Malers gebracht würde.

Ich spreche nicht von den Medaillen, die auch ein kostbarer Teil eines Museums sind, da der König, soviel ich gehört habe, eine sehr schöne Sammlung davon besitzt, aber ich hatte noch nicht das Glück, sie zu sehen. Ich denke übrigens, daß der König, um das Ganze zu vervollkommen, einen Katalog seiner Medaillen demjenigen gibt, den er umherreisen läßt, um das Museum zu vollenden, damit er manche Rückseiten erwirbt, die darin vielleicht noch fehlen könnten (denn ich denke nicht, daß es an Köpfen darin fehlt), besonders wenn diese Rückseite wichtig wäre, z.B. eine, die irgendeinen historischen Bezug hätte oder aus der guten Zeit stammen würde, in der die Künste im römischen Reich blühten; denn es scheint, daß sowohl die eine als auch die andere Seite dieser Dinge beachten muß, wer sich nicht gänzlich diesem Studium hingeben will, das, wie alles andere auch, seine Maßlosigkeit besitzt.

Nach den Medaillen kommen die geschnittenen Steine und die Kameen, von denen ich nicht weiß, ob der König sie sammelt. Wenn der König zur Vervollkommung seines Museums seine Erwerbungen darauf ausdehnen würde, müßte er wie bei jeder anderen Sache mehr auf die Auswahl als auf die Zahl achten. Die kleine Kollektion von Milady Betty Germain<sup>487</sup>, die vom berühmten Grafen d'Arundel<sup>488</sup> stammte, ist berühmter wegen der Kamee der *Hochzeit von Amor und Psyche* und das Museum Strozzi wegen der *Medusa* als viele andere, die zwar Hunderte von schönen Steinen besitzen, aber nicht die Eigenschaft der Vollkommenheit haben, die die Seelen der Betrachter zuerst durchdringt und dann erhebt.

483 Pierre Crozat (1661 oder 65 – 1740), Finanzmann, dessen große Kunstsammlung von der Zarin Katharina gekauft wurde.

»Igitur cum in omnibus«

484 Albani, Francesco (Bologna 1578 – ebd. 1660), ital. Maler; Freund L. Carraccis und G. Renis.

485 Lucio Massari (Bologna 1569 – ebd. 1633), ital. Maler des Manierismus, beeinflusst von A. Carracci.

486 Tiarini, Alessandro (Bologna 1577 – ebd. 1668), ital. Maler; arbeitete in Florenz und Bologna, stand den Carraccis nahe.

487 Lady Betty Germain of Sackville.

488 Arundel, Grafschaft in Sussex (England).

Von Götterbildern, Opferschalen, Spangen, Ringen und ähnlichem besitzt der König eine Sammlung im Großen Garten, wo auch die Statuen sind, die den wichtigsten Teil des Museums bilden.

Wenn auch wie in jeder Galerie nicht alle Statuen von gleichem Wert sind, so gibt es dort doch sehr schöne. So z.B. die *Tuzia*, die das Wasser im Sieb trägt, die drei *Vestalinnen*, die dem Prinzen Eugen<sup>489</sup> gehörten und noch viel älter sind als die *Tuzia*, eine Halbfigur des *Caracalla*, einige Torsos und einige Köpfe, eine *Minerva*, eigentümlich wegen einiger Flachreliefs oder einer Art von symbolischer Stickerei, die auf ihrer Stola ist. Darüber könnte Herr Lorenzo Mattiello, der verdienstermaßen die Aufsicht darüber hat, einen gründlichen Bericht erstatten und sie mit feinstem Urteil restaurieren, wenn es I.M. beliebt. Dort sind auch noch einige Inschriften und Grab- oder Aschenurnen, etruskische Vasen, Mumien, Teile antiker Freskomalereien und antiker Mosaikarbeiten, eine besonders, die sehr schön in einen Tisch eingefügt ist. Letzteres ist unerlässlich zur Vollendung eines Museums.

Ich denke, daß jeder Teil des Museums die dazu gehörigen Bücher besitzen müßte, z.B. die Drucke: die Bücher mit Drucken, die Erklärungen enthalten, wie es die *Pitture antiche* von Bellori<sup>490</sup> wären oder das *Sepolcre* von Nasoni<sup>491</sup>, *Le Gemme* von Agostini<sup>492</sup>, das *Museo fiorentino* usw.; die Zeichnungen: die Bücher über Malerei; die Medaillen: die Bücher, die diese Materie betreffen; die Statuen: die *Galleria Giustiniana*, die *Statue delle Biblioteca di San Marco* usw., usw.; und aus diesen Büchern würde sich eine kleine Bücherei, *Bibliothek des Museums* genannt, zusammensetzen.

Ich komme nun zum schönsten Teil des Museums, der schon der vollkommenste dank der Freigebigkeit und des Geschmacks von I.M. ist, nämlich der Bildergalerie, die der König jeden Tag bereichert, indem er den großen Beispielen Cäsars, Karls V., Franz I., Leos X. nacheifert, deren kluge Politik vorschrieb, daß die Malerei die Blüte und das Glück des Staates fördert. Die Königliche Galerie in Dresden ist reichhaltig, und es werden in ihr ausgezeichnete Gemälde aufbewahrt. Gott bewahre mich davor, der Freigebigkeit des Königs und der Förderung der schönen Künste Grenzen vorzuschreiben. Aber wer von jedem bekannten Künstler Bilder haben wollte, hätte eine unendliche Aufgabe vor sich, obwohl sie der verstorbene Herzog von Orleans<sup>493</sup> unternahm und fast vollendet hätte. Was der König zweifellos will, das wäre, noch manches Werk eines her-

489 Prinz Eugen von Savoyen (Paris 1663 – Wien 1736). Feldmarschall u. Staatsmann. Von Ludwig XIV. abgewiesen, trat er 1683 in das kaiserl. Heer ein. Siegreich in zwei Türkenkriegen und im Span. Erbfolgekrieg gegen Frk.

490 Bellori, Giovanni Pietro (1613 – 1696), Antiquar, Bibliothekar, Sammler, Kunsthistoriker und -theoretiker.

491 Nasoni, Nicolau (S. Giovanni Valdarno 1691 – Porto 1771), ital. Maler, Dekorateur, Architekt. Arbeitete hpts. in Portugal.

492 Leonardo Agostini: *Le gemme antiche figurate*. 1686

493 Herzog Philipp von Orléans (1674 – 1723), Sohn Philipps, des Bruders v. Ludwig XIV., und Liselottes (Elisabeth) von der Pfalz. Seit 1715 Regent für Ludwig XV.

vorragenden Künstlers zu kaufen, das der Galerie fehlen könnte, und die bekanntesten und von den Schriftstellern gefeiertsten Gemälde der Geschichte der Malerei zu erwerben oder diejenigen, die sozusagen durch den Druck geweiht sind, wie wir sie in Italien haben und die zu verkaufen sind, wenn sich Käufer fänden. Solche sind die Juwelen der Galerien und sie wären, wie andere, die schon in der von Dresden sind, der Grüne Diamant oder der Onyx dieses Schatzes. Nach den alten Bildern kam mir der Gedanke, ob der König vielleicht daran denken möchte, eine kleine, ausgewählte Sammlung moderner Bilder zu besitzen, die auf besondere Weise zusammengestellt wäre, und welche, durch einen Kunstgriff bei ihrer Einrichtung das Mißverhältnis zwischen toten und lebenden Malern vermindern könnte.

Wer die Talente ihrer Natur gemäß in Dienst nimmt, würde sehr viel schönere Werke sehen, als man sie jetzt sieht. Denn es ist nicht so sehr der Mangel an Fähigkeiten bei Künstlern und Menschen, sondern der schlechte Gebrauch dieser Fähigkeiten, der vielleicht der Grund für die geringen Fortschritte der Kunst ist. Es ist unpassend, daß der Lahme tanzen will, daß der Ungeschickte bei einem Turnier auftritt und daß derjenige, der weder Stimme noch Ohr hat, eine Operarie singt. Man sieht, daß ein ausgezeichnete Kapellmeister, so wie Herr Hasse es oft in Italien getan hat, mit mittelmäßigem Personal eine exzellente Oper machen kann, indem er die Rollen je nach der Leistungsfähigkeit eines jeden Teilnehmers schreibt und einen, der nur die Eule nachahmen kann, nicht als Nachtigall singen läßt. So hat der Prinz Eugen so manchen glorreichen Sieg errungen, hauptsächlich weil er die Begabung eines jeden Offiziers kannte und ihn dementsprechend einsetzte. Wenn ein Maler, der kein großer Kenner der Anatomie ist und weder den Torso von Belvedere noch den Laokoon studiert hat, dagegen aber Paolo (Veronese) und Guido (Reni) und Geschick und Anmut im Malen von Gewändern und Faltenwürfen erworben hat, wenn man einem solchen, sage ich, Sujets allein mit bekleideten Personen anvertraute, wird er zweifellos erfolgreicher sein, als wenn man ihm ein Sujet mit vielen nackten Figuren gibt. Wer die Linearperspektive nicht beherrscht, beschäftige sich nicht mit Kolonnaden in Treppenaufgängen, noch weniger mit Deckengemälden und Froschperspektiven. Rembrandt, der sagte, daß die Antike, an der er sich übte, alte Lumpen und alte Rüstungen wären, hätte sehr wenig Erfolg gehabt, wenn er den Tod des Germanicus gemalt hätte, so wie Paolo Veronese mit der Schlacht des Konstantin kaum reüssiert hätte. Guido und Albani konnten sich nicht zu großen und starken Sujets aufschwingen und Annibale (Caracci) besaß nicht jene Weichheit und Grazie, die man bei zarten Gegenständen besitzen muß. Michelangelos Frauen waren zu muskulös und Parmigianinos Figuren zu schlank, auch die stärkeren und stämmigeren. Ein Maler, der aus seinem Genre in ein anderes überwechseln will, hat darin so wenig Leichtigkeit wie ein Universitätsprofessor, der Hofmann oder ein Jurist, der Stutzer werden will.

Das schönste Gemälde ist zweifellos das, welches in der besten Zeit des Malers geschaffen wurde und dessen Gegenstand seiner Natur und seinem Genie am meisten entspricht und zusagt. Auf solche Weise, denke ich, könnte jemand, der die verschiedenen Charaktere, die Stärken und Schwächen der modernen Maler prüfen und ihnen demgemäß die Sujets geben würde, von ihnen sehr viel schönere Bilder bekommen, als sie sie gewöhnlich zustandebringen. Er würde sie der Vollkommenheit näher bringen, die sie vielleicht von sich aus nicht erreichen würden. Denn jeder traut sich zu, weiter zu kommen, als er kann, und wenige, die ihre eigenen Kräfte kennen, können das Kunststück Timantes<sup>494</sup> ausführen, das zu verheimlichen, was auszudrücken sie nicht imstande sind. Diese Bilder, die gewiß original und nicht den Disputen und Streitigkeiten ausgesetzt wären, welche die Alten im malerischen Parlament ausfochten, sollten vom Format ein Fuß mal anderthalb Fuß sein, à la Poussin, wie es genannt wird, da es das Maß ist, das die Fähigkeit des Malers in der Zeichnung demonstrieren und zugleich etwas von den Ungenauigkeiten verbergen kann, die darin sein könnten, das den Ausdruck der Leidenschaften erlaubt, die die Seele der Malerei ist und in dem alles den Umfang hat, daß man es leicht mit einem Blick erfassen und genießen kann.

Derjenige, der in der Zeichnung stark wäre, aber nicht über eine gewisse Kraft des Kolorits verfügt, hätte ein Sujet, in dem nackte Figuren vorkämen, aber in solchen Umständen, daß gewisse lebhaftere Farben unnötig wären, z.B.. die Pest oder irgendein ähnliches Ereignis.

Wer ausgezeichnet anmutige Frauen malt, sollte ein Bild von ihnen machen. Und wer stark ist in gewissen Skizzen sollte Sujets für Nachtbilder bekommen usw..

Die Heilige Schrift wäre ein unerschöpflicher Schatz von Themen und wenn man profane haben wollte, könnten die Ilias, die Äneis, die Metamorphosen, die römische Geschichte Themen liefern, die, was der Maler bedenken muß, zugleich groß, leidenschaftlich bewegt und eigentümlich sein müssen.

Hier nun einige Beispiele, von denen ich glauben würde, daß sie den Fähigkeiten einiger moderner Maler entsprechen und einem königlichen Kabinett zur Zierde gereichen könnten.

Pittoni<sup>495</sup>, der einzigartig in Priestergewändern ist und der seine Gemälde gern mit Architekturen schmückt: Der Eintritt des raubgierigen Crassus in das Sanktuarium des Tempels von Jerusalem mit Priestern, die ihn zurückhalten wollen.

494 *Timantes, griech. Maler, um 400 v. Chr., Zeitgenosse von Zeuxis. Sein „Opfer der Iphigenie“ lässt sich anhand eines Wandgemäldes in Pompeji rekonstruieren. In einem Wettbewerb auf Samos gewann er gegen Parrhasios mit einem „Erzürnten Ajax“.*

495 *Pittoni, Giovanni Battista: (Venedig 1687 – ebd. 1767). Maler, Schüler seines Onkels Francesco Pittoni.*

Piazzetta<sup>496</sup>, ein großer Zeichner und guter Kolorist, aber nicht elegant in seinen Formen und Physiognomien: Der junge Cäsar, der die Korsaren von Cilicia verurteilt, die ihn entführt und einige Zeit gefangengehalten hatten.

Tiepoletto<sup>497</sup>, ein geistreicher Skizzenmaler: Belisar als Bettler zwischen den Ruinen eines Triumphbogens mit einem Soldaten, der über seinen Glückswechsel weint oder:

Der alte Priamos, der in der Nacht das Zelt des Achilles betritt und ihn um den Leichnam seines Sohnes Hektor bittet oder noch:

Der nächtliche Sieg Gideons beim Licht der Fackeln, die in Terrakottavasen versteckt waren.

Balestra<sup>498</sup> in Verona, ein graziöser Maler, wenn auch ein wenig maniert, oder auch Donato Creti<sup>499</sup> aus Bologna, der den Stil Guidos gut nacheifert oder Boucher<sup>500</sup> aus Frankreich, der manchmal Correggio sucht, ihn aber immer noch nicht gefunden hat, könnte man anmutige und leichte Sujets geben wie

Vertumnus und Pomona oder Achilles in Mädchenkleidern von Ulysses unter den Töchtern des Nikomedes entdeckt.

Einem der Vanloo, dem strengen Maler:

Zeus, der den Olymp zerschmettert, indem er Thetis zunickt und ihr verspricht, ihren Sohn Achilles zu rächen oder, sollte er seine Strenge ein wenig gemildert haben

Phryne, die sich vor dem Areopag entkleidet und so erreicht, daß sie begnadigt wird.

Ercole Lelli<sup>501</sup> aus Bologna, sehr gelehrt in der Zeichnung, aber mittelmäßiger Kolorist:

Die Pest von Athen oder von Theben, so wie Sophokles Ödipus darstellt, als er die Götter vor dem Tempel um das Ende dieses Unheils anfleht; die Leichen müssen bleifarben oder schwärzlichblau sein

oder

Perseus, der mit dem Haupt der Medusa jene versteinert, die – wenn ich mich recht erinnere – seine Hochzeit stören wollen. Ein Sujet, in dem die nackten Figuren gleichsam Statuen sein müssen.

496 *Piazzetta, Giovanni Battista (Pietrarossa/Treviso 1682 – Venedig 1754), ital. Maler. Altar- u. Genrebilder. Gr. Einfluß auf Tiepolo.*

497 *Tiepolo, Giovanni Battista (Venedig 1696 – Madrid 1770). Höhepunkt der venez. Malerei im 18. Jh. Fresken in Palazzi in Venedig und Villen von Venezien, Würzburger Schloß, Schloß in Madrid.*

498 *Balestra, Antonio (Verona 1666 – ebd. 1740), ital. Maler; Schüler Marattas in Rom. Arbeitete in Rom, Venedig, Verona. Gründete Malerschule in seiner Heimatstadt.*

499 *Creti, Donato (Cremona 1671 – Bologna 1749), ital. Maler und Radierer.*

500 *Boucher, François (Paris 1703 – ebd. 1770) frz. Rokokomaler; Schäferszenen, Akte. Illustrationen. Teppichentwürfe.*

501 *Lelli, Ercole (1702 – 1766), Maler, Radierer, Architekt, Bildhauer.*

Mancini in Rom, ebenso gelehrt in der Zeichnung wie im Ausdruck der Eigenarten der Größe antiker Gegenstände und im Aufbau und in der Komposition eines Bildes:

Die Teilung der Welt durch die Triumvirn oder: Der Tod Cäsars im Senat oder: Mark Anton zeigt die blutige Toga und den Leichnam Cäsars dem Volk von Rom, das zu einem großen Aufstand angestachelt wird.

Francischiello, erster Schüler Solimenes oder Solimene selbst, wenn sein hohes Alter ihm noch erlaubt, in der angegebenen Größe zu malen:

Pyrrhus, der mitten unter den trojanischen Frauen am Fuß der Altäre den alten Priamos umbringt, welcher in das Blut des Sohnes Polis stürzt oder

Dido, die beim Anblick der trojanischen Segelschiffe sich die Pulsadern mit dem Schwert öffnet, das ihr Äneas zurückgelassen hat.

Zuccarelli z.B. in Venedig, einem guten Landschaftsmaler und ausgezeichnet in kleinen Skizzen könnte man als Sujet die Jagd von Meleagros und Atalanta geben oder andere mit schönen Gebäuden geschmückte Landschaften, so expressiv wie die von Poussin, in denen je nach dem lachenden oder schrecklichen Anblick, den sie dem Auge bieten, ein pathetisches oder heiteres Sujet dargestellt wird, das mit der Landschaft selbst zusammenstimmt.

Pannini<sup>502</sup> in Rom, exzellent im Malen antiker Bauwerke, könnte man am Ort seine Ideallandschaften malen lassen, doch aus echten Einzelheiten zusammengesetzte, das antike Forum, so wie es in Wirklichkeit war, das Trajansforum, die von Plinius<sup>503</sup> in seinen Briefen beschriebenen Villen, das Marsfeld mit militärischen Übungen oder andere von solchen Orten des antiken Rom, die man entweder aus Medaillen oder Überresten oder noch bestehenden Gebäuden oder durch die Lektüre der Schriftsteller rekonstruieren kann.

Der berühmteste aller Maler wird sodann die malerische Palme empfangen, indem er vor den anderen den Auftrag für ein Bild erhält, auf dem der König in römischer Kleidung dargestellt ist, wie er das Museum weiht, das die Gestalt eines antiken Tempels hätte, auf dessen Stirnseite man die folgende oder eine ähnliche Inschrift lesen würde:

URBIS. ORNAMENTO.  
MINERVAE. ET. MUSAIS. OMNIBUS. DICAVIT.  
AUGUSTUS. ARTIUM. ET. SOECULI.  
RESTITUTOR.

Die Königin als Minerva, der die schöne Schar der Musen folgt und die sich herabläßt, die Gabe zu empfangen mit der sanften Miene, mit der die Göttin die Mühe der Arbeit und die Nächte, die dem Studium geweiht sind, versüßt.

502 Pannini, Giovanni Paolo (Piacenza 1691 – Rom 1765), röm. Vedutenmaler.

503 Plinius der Jüngere (Gaius Plinius Caecilius Secundus) (61/2 – 113), röm. Beamter. Neffe Plinius' d. Ä. Hinterließ Briefwechsel in 9 Büchern u.a.

Der Genius des Friedens, der Genius der Freigebigkeit und der Genius, der den guten Geschmack mit den drei Grazien repräsentiert, würden der heiligen Zeremonie beiwohnen. Niemand anders als die königliche Familie könnte angemessenere Vorstellungen liefern, um die schöne und anmutige Gottheit darzustellen. Im Vordergrund des Bildes sähe man zahlreiche Sphingen, Hermen und die Büsten berühmter Männer, mit denen die gelehrten Römer ihre Villen zu schmücken pflegten und die als Beispiel dienen werden, um die gelehrten Studien des Museums mit Figuren zu beleben und zu bereichern. Im Hintergrund könnte man eine Gruppe von Handwerkern darstellen, die mit dem Bau des Gebäudes beschäftigt sind und eine Schar von jungen Leuten, die zum neuen Tempel eilten, um sich in den Dienst der Göttin der Künste zu stellen, und in der Ferne müßte man auf einem grünen Hügel, dessen Fuß die Elbe netzt, das königliche Schloß von Meißen, aber in griechischer Gestalt, sehen.

Diese und andere Sujets gemäß dem Charakter des Malers, den I.M. nennen und beauftragen könnte, würden eine moderne Galerie zusammensetzen, die das Beste enthält, was dieses Jahrhundert erzeugen kann, besonders wenn die Maler von einer intelligenten Person angeleitet werden, was die Kleidung, die Szenerie und die Gebäude, die zu einem Sujet gehören, betrifft und schließlich das, was man Costume nennt. Dies verleiht Bildern im Auge intelligenter Betrachter so viel Wahrheit und ist ein ebenso wesentlicher wie vernachlässigter Teil der Malerei.

Ein solches Museum würde mehr denn je in den Seelen der Sachsen die Liebe zu den schönen Künsten entzünden, so wie die der Römer, als sie die kostbare Beute aus dem besiegten Griechenland nach Italien brachten, worauf sogar ein wenig das oben erwähnte symbolische Gemälde anspielt. Der gute Geschmack, der der Sohn der Kunst der Zeichnung ist, würde sich allmählich überall einfinden, und würde sich mehr als je zuvor in den schönen und zierlichen Arbeiten von Meißen zeigen. Nachdem sie so schön die japanische und chinesische Kunst nachgeahmt und in vieler Hinsicht übertroffen, nachdem sie so vollendet die reizendsten Miniaturen in Porzellan hergestellt und nachdem sie im Relief Gruppen nach Drucken von Watteau<sup>504</sup> nachgebildet haben, würde man die schönen Formen antiker Vasen oder die von Polidoros, mit geschmückten Flachreliefs oder mit Malereien im Helldunkel, die die hohlen Flachreliefs der Antike nachahmen, wiedersehen. Man könnte sogar in klein alle schönen Statuen, die den Hof des Belvedere oder die Galerie von Florenz schmücken, sehen und Medaillen, die eine Serie von berühmten Personen bilden könnten, wie die zwölf Cäsaren oder andere. Von solchen Werken haben wir zusammen Beispiele in der Daphne und im Apollo von Bernini in Porzellan gesehen und bewundert, im Hl. François von Sales von Mattielli, in einem als Flachrelief ausgeführten Kopf der

504 Watteau, Jean-Antoine (Valenciennes 1684 – Nogent-sur-Marne 1721) frz. Maler. *Malte Fêtes galantes in Naturidyllen. „Einschiffung nach Cythera“* (Berlin).

verstorbenen Kaiserin von Rußland auf dem Deckel einer Tabakdose und in einem anderen mit Alexander dem Großen, das ich vor kurzem mit großer Feinheit ausgeführt sah. Würdig sind im edlen Material von Meißen die griechischen und italienischen Künste wiedergeboren worden, dazu würde sowohl die Hilfe des unvergleichlichen Herrn Mattielli, der ihr Wiederhersteller, als das vollkommene Museum Ihrer Majestät, der ihr Erhalter ist, unendlich viel beitragen. Dies habe ich in Eile in der königlichen Residenz von Hubertusburg niedergeschrieben; ich wäre höchst befriedigt, wenn ich in irgendeiner Weise zu den edlen und generösen Vergnügungen Ihrer Majestät und zum Glanz des Reiches von August betragen könnte, das mit dem der schönen Künste und mit Minerva verbunden ist.

## Die Galerie Algarotti in Venedig

Der Galerie war nur ein kurzes Dasein beschieden. Vom Vater, dem reichen Gewürzkaufmann Rocco Algarotti, begonnen, von Francesco und Bonomo, seinem Bruder, weitergeführt und bereichert, wurde sie nach beider Tod (Francesco starb 1764, Bonomo 1776) vernachlässigt, als das Erbe an Marino Corniani, den Mann der einzigen Hinterbliebenen des Hauses Algarotti fiel. 1819 gehörte die Galerie noch der Familie Corniani, nach den Angaben von Bartolomeo Gamba in seiner *Biografia di Antonio Selva*<sup>505</sup>. Was danach mit ihr geschah, ist unbekannt. In der 1847 erschienenen *Bibliografia veneziana* von Cicogna wird die Privatgalerie Algarotti als „eine der reichsten, die existierten“, beschrieben, es sei aber „alles verstreut worden“ („Fu tutto disperso“)<sup>506</sup>. Ohne den Katalog von Antonio Selva *Catalogo die quadri, delle stampe, die libri d'arte della Galleria Algarottiana* und die deutsche *Beschreibung der Gräflich Algarottischen Gemälde- und Zeichnungs-Gallerie in Venedig*, Augspurg, 1780 (bey Albert Friedrich Bartholomäi), wußte man nicht, was in ihr enthalten war. Der Architekt Antonio Selva (1753-1819) sichtete eine Anzahl von Francesco hinterlassenen, aber ungeordneten Karteikarten, auf denen der Titel des Werks, der Autorsname und wichtige Hinweise vermerkt waren, ordnete sie alphabetisch und stellte den Katalog nach 1) Gemälden 2) Zeichnungen 3) Büchern zusammen.<sup>507</sup>

Um zu eruieren, nach welchen Kriterien Francesco Algarotti Bilder sammelte, welche Tendenzen der zeitgenössischen Kunst er unterstützte, welchen Geschmack er hatte, ordnete Siccardi<sup>508</sup> den Katalog nach den Vorstellungen Algarottis neu: nämlich historisch und nach regionalen Schulen, wie er es für die Dresdener Galerie vorgeschlagen hatte. An erster Stelle stehen, der Vorliebe des Sammlers entsprechend, die bolognesische und die venezianische Schule, es folgen die anderen regionalen italienischen Schulen, dann die ausländischen. Die z.T. unvollständigen Angaben Siccardis habe ich durch die der *Beschreibung der Gräflich Algarottischen Gemäldegalerie*, Augsburg 1780 ergänzt. Auch die ausführlicheren Beschreibungen der Gemälde und Zeichnungen sind dieser (in modernisierter Orthographie) entnommen. Die in der *Beschreibung* eingedeutschten Vornamen wurden wieder italianisiert. Falsche bzw. unvollständige Angaben (besonders bei den Geburts- und Todesdaten und -orten) wurden mit Hilfe neuerer Lexika korrigiert.

„Zu bemerken ist, daß, wo die Ausdrücke halbe Figuren oder Figuren bis auf die Kniee, Kniestücke nicht beigesetzt sind, darunter zu verstehen, daß die Figuren in Lebensgröße sind. Der Maßstab ist nach parisischen Fuß.“

(*Beschreibung der Gräflich Algarottischen Gemäldegalerie* S.2)

505 In: *Opere postume di Antonio Selva – Pubblicate da Bartolomeo Gamba, Venezia 1819.*

506 *Saggio di bibliografia veneziana. T. I, p. 683.*

507 Nach Siccardi a.a.O. S.109, Anm. 3, befindet sich ein Exemplar in der Bibliothek von S. Marco, Venedig.

508 Prof. Margherita Siccardi: *L'Algarotti. Critico e Scrittore di Belle Arti. Asti 1910, S. 108 ff*

Siccardi hat nur die von Francesco erworbenen Bilder registriert. Ich führe alle Bilder und Zeichnungen auf, die in der *Beschreibung* aufgelistet sind. Manche Maler und Objekte werden nur in einer der beiden Quellen aufgeführt; wo das der Fall ist, steht dahinter: nur Siccardi, bzw. nur *Beschreibung*.

Italienische Schulen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts

– *Bologneser Schule*

Caracci, Ludovico (Bologna 1555 – Bologna 1609):

5 Zeichnungen von Köpfen und Händen, Feder und Rötel.

Caracci, Annibale (Bologna 1560 – Rom 1609):

2 Zeichnungen, Rötel und Reißfeder.

Caracci, Agostino (Bologna 1585-1618):

1 Zeichnung mit Wasserfarbe und Feder

Bonone, Carlo (Ferrara 1569 – Ferrara 1632):

5 mit Wasserfarben, 1 Wasserfarbe mit Bleiweiß illuminiert.

Berrettini, Pietro (Cortona 1596 – Cortona 1669):

1 Wasserfarbe mit Bleiweiß illuminiert.

Tibaldi, Pellegrino (Bologna 1527 – Mailand 1592):

1 mit Bleistift, auf getränktem Papier, mit Bleiweiß illuminiert.

Domenichino (=Domenico Zampieri) (Bologna 1581 – Neapel 1641):

1 Zeichnung mit Bleistift auf getr. Papier.

Reni, Guido (Calvenzano b. Bologna 1575 – Bologna 1642):

4 mit Wasserfarb. 1 mit Rötel. 1 Halbe Figuren, mit Bleistift.

Canuti, Domenico (Bologna 1620 –Bologna 1684):

1 Zeichnung: verschiedene Köpfe, Rötel.

Cantarini, Simone (Pesaro 1612 – Verona 1648):

3 mit Rötel.

Barbieri, Giovanni Francesco genannt Guercino

(Cento 1590 – Bologna 1666):

Endymion, welcher auf einem Stein sitzt, das Haupt auf den rechten Arm stützt, und sanft schläft. Kniestück. Zeichnung und Ausdruck sind vortrefflich. Auf Leinwand, hoch 3 Fuß 9 Zoll, breit 3 Fuß.

4 mit Wasserfarb. und der Feder – 2 mit Wasserfarb. Halbe Figuren. – 3 mit der Feder. Halbe Figuren. – 25 mit der Feder: Landgegenden.

Grimaldi genannt il Bolognese, (Bologna 1606 – Rom 1686):

2 Landschaften mit der Feder.

Galli, Ferdinando genannt il Bib(b)iena (Bologna 1657 – Bologna 1743):

1 Wasserfarbe: ein Gefängnis vorstellend.

9 perspektivische Vorstellungen mit Wasserfarbe überzogen.

1 Buch von 64 Seitenblättern, auf deren jedem Teile Erfindungen und Skizzen seiner Werke, mit der Feder gezeichnet sind. (Conte Algarotti erwähnt dieses in seinen Schriften).

Bassi genannt il Cremonese (Cremona 1640):

Landschaft mit einem Eingang in ein Wäldchen.

Nebenstück, mit einer anderen Landschaft. Auf Leinwand, 1 Fuß 3 Zoll hoch, breit 1 Fuß 7 Zoll.

4 Landschaften mit Wasserfarben und der Feder. (nur *Beschreibung*)

Dal Sole, Giovanni Giuseppe (Bologna 1654 – Bologna 1719):

Der Engel, welcher verkündigt: Halb-Figur, von vortrefflicher Arbeit. Auf Silber, in eiförmiger Form, hoch 3  $\frac{1}{4}$  Zoll, breit 2, 5 Zoll. – (nur *Beschreibung*)

1 mit Wasserfarb. auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.- 1 mit Bleistift. (nur *Beschreibung*)

Pan(n)ini, Giovanni Paolo (Piacenza 1691 – Rom 1765):

1 Gemälde: Das Innere des berühmten Pantheons in Rom, welches auch Rondona genannt wird und in welchem der große Maler Raphael d'Urbino begraben liegt: der Prospekt ist von der Galerie zwischen den 6 marmornen Säulen, dem Eingange der Hauptpforte gegenüber; mit ungemein reizenden Figuren. Auf Leinwand, hoch 4 Fuß 2 Zoll, breit 3 Fuß 11 Zoll.-

1 Gemälde: Innerer Prospekt des Farnesischen Hofes, wie er sich dem Auge zeigt, so daß man auf der rechten Seite das Standbild des Herkules sieht.-

1 dazu gehöriges Stück. Eine andere Ansicht desselben Hofes, wobei man den Rückteil des Herkules sieht, welches die vornehmste Figur dabei vorstellt. Auf Leinwand, hoch 1,5 Fuß breit 1 Fuß 2 Zoll.-

1 mit Wasserfarb., Prospekt eines Architekturstücks.

Crespi, Daniele (Mailand 1592 – Mailand 1630):

1 mit der Feder.

Brizio, Filippo (Bologna 1603):

1 mit der Feder.

Brizzi, Serafino (Bologna 1684 – Bologna 1753):

1 Gemälde: Die Lage einiger Gebäude mit einem großen Wasserbehältnis, in welches Wasser fällt. Ein Nebenstück. Eine andere Lage von Gebäuden. Auf Leinwand, hoch 2 Fuß 2 Zoll, breit 1 Fuß 6 Zoll

Fratta, Domenico Maria (Bologna 1696 – Bologna 1763):

6 mit der Feder. 2 mit Wasserfarben. 1 Halbfigur, mit Wasserfarben. 4 Halbfiguren mit Bleistift

Franceschini, Marco Antonio (Bologna 1648 – Bologna 1729): 2 mit Rötel.

Lelli, Ercole (Bologna 1702 – 1766), Maler, Radierer, Architekt, Bildhauer.

1 mit Wasserfarben. - 5 mit Rötel, auf getränktem Papier, mit Kreide illuminiert.

Milani, Aureliano (Bologna 1676 – Rom 1749):

1 mit Reißkohle, auf getränktem Papier, mit Bleiweiß illuminiert.

Minozzi, Bernardo (Bologna 1699)

3 mit Wasserfarben, auf getränktem Papier, mit Bleiweiß illuminiert.

Alboresi, Giacomo (Bologna 1632 – Bologna 1677):

1 mit Wasserfarbe überzogen.

Bianconi, Carlo (Bologna 18. Jh):

2 mit Rötel. 1 mit Wasserfarben.

Zanchi, Antonio (Este 1639 – 1725):

Kopf eines Kriegers. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 2 Zoll, breit 1 Fuß 8 Zoll.

Bigari, Vittorio (Bologna 1692 – Bologna 1776):

1 mit Rötel. – 2 mit Wasserfarb.

Bossi, Benigno (Crema 18. Jh. ): 1 mit Rötel.

Colonna, Angiolo (+ Bologna 1687):

41 Architekturstücke und Zierrate mit der Feder und Wasserfarben. Diese Zeichnungen wurden von Colonna zugleich mit Augustin Metelli, seinem Mitgenossen, gefertigt.

Curti, Girolamo genannt Dentone (Bologna ):

18 Architektur-Aquarelle. (nur Siccardi)

Mitelli, Agostino (Bologna 1609 – Madrid 1660):

2 Bleistift-Zeichnungen (s. auch Colonna , Angiolo)

Lana, Luigi (Modena 1597 – Modena 1646):

1 mit Wasserfarben auf getränktem Papier mit Bleiweiß illuminiert.

1 Nebenbild, welches den hl. Sebastian vorstellt, welcher von frommen Matronen Hülfe und Beistand erhält. (Der Malerkünstler hat es zugleich in Kupfer gestochen).

Liberi, Cavaliere Pietro (Padua 1605 – Venedig 1687):

Sein eigenes Bildnis: Halbfigur. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 3 Zoll, breit 1 Fuß 8 Zoll.

Caritas mit 2 kleinen Knaben , Halbfigur. Auf Leinwand hoch 4 Fuß 2 Zoll, breit 3 Fuß 6 Zoll.

Die hl. Jungfrau mit dem Kindlein und dem hl. Joseph, in den Wolken, unten vier hl. Religiösen in anbetender Stellung. Auf Leinwand hoch 3 Fuß, breit 2 Fuß 5 Zoll.

Kampf mit den Fäusten, dergleichen ehemals in Venedig gebräuchlich war, mit sehr vielen Personen. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 3 Zoll, breit 3 Fuß.

Die hl. Jungfrau Maria mit dem Jesuskindlein auf den Wolken. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß, breit 7  $\frac{3}{4}$  Zoll.

1 mit Feder

Baschevis, Evariste (Bergamo 1607 – Bergamo 1677): (nur *Beschreibung*)

Unterschiedliche musikalische Instrumente, die auf einem Tisch liegen, der mit einem Teppich bedeckt ist.

Ein Nebenstück von nämlichem Inhalt. Auf Leinwand, hoch 7,5 Fuß, breit 2 Fuß 11 Zoll.

Pesci, Gasparo (Bologna 18. Jh.):

Foro di Trajano mit anderen Überbleibseln von antiken Gebäuden. –

Ein dazu gehöriges Stück: Urstücke des Tempels della Fortuna Prenestina. Auf Leinwand hoch 1 Fuß 9 Zoll, breit 2 Fuß 4 Zoll.

Pittoni, Giambattista (Venedig 1690 – Venedig 1767):

Crassus in dem Heiligtum des Tempels zu Jerusalem, wie er, in Gegenwart des Hohenpriesters Eleazar, durch seine Kriegsknechte die heiligen Gefäße des Tempels wegnehmen läßt. Auf Leinwand hoch 1 Fuß 8 Zoll, breit 2 Fuß 3 Zoll.

1 mit Rötel.

Tesi, Mauro genannt Maurino (Modena 1730 – Bologna 1766):

Gemälde: Das Schiff eines großen Tempels nach Korinthischer Ordnung, welches dem Serapidischen Jupiter gewidmet ist, dessen Standbild man siehet. Dieser Tempel ist mit flach erhobenem Schnitzwerk gezieret; das vorzüglichste ist ein Grabstein von Porphyr und ein Altar von Erz. Beim Eingang des Tempels sieht man eine türkische Landschaft mit Palmen und Pyramiden.-

Ein Nebenstück. Aussicht von bewohnten Bergen, mit den Straßen, die zu denselben führen; in der Mitte ist ein Strom, und vorwärts eine Pyramide, die mit Laubwerk, Standsäulen und flach erhabenem Schnitzwerk geziert ist. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 5 Zoll, breit 3 Fuß 7 Zoll. -

Eine bergige Landschaft mit einem Strom, der zwischen Felsen hinunter stürzt. Bauren schicken sich um Baden an. -

Ein dazu gehöriges Stück. Eine andere Landschaft, mit den Überbleibseln eines großen Gebäudes. Auf der Erde liegen viele Stücke von Säulen, Säulen-Zierraten und andern Sachen. Diese Gemälde sind mit vieler Stärke und Fleiß ausgearbeitet. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß 2 Zoll, breit 2 Fuß.-

Prospekt der Carthause zu Rom, oder der Diokletianischen Bäder, mit vielen anderen schönen Stücken der Baukunst bereichert: in der Ferne sieht man das Landhaus Nigroni.-

Ein dazu gehöriges Stück. Ein Platz mit einem prächtigen Museo auf einer Seite, von einer andern, mit einem sehr großen Vorderteile eines Palasts und anderen Gebäuden: in der Mitte ist eine Spitzsäule. Auf Leinwand: hoch 6 ½ Zoll, breit 8 2/3 Zoll.-

Ein Seehafen mit der Rotonda in Ravenna auf einer Seite, auf der anderen sieht man ein Standbild des Neptuns; dabei sind Barken und andere Zusätze.-

Ein dazu gehöriges Stück. Ein Taubenhaus, das in zwei Behältnisse eingeteilt ist, zu welchen man durch zween vortreffliche Korinthische Säulengänge gelangt; das Hauptstück ist ein Sarg von Porphyr. Auf Leinwand: hoch 6 ½ Zoll, breit 8 2/3 Zoll.-

Von diesem vortrefflichen Künstler befindet sich hier beinahe sein ganzes Studium, bestehend in Zeichnungen: 11 mit Feder, mit Wasserfarb. überzogen. 1 mit Tinten. 2 mit Rötel. - Prospekte von Architekturstücken: 15 mit Wasserfarb. und mit der Feder. 5 mit Tinten. - Prospekte und Tafelwerk von Architekturstücken: 19 mit der Feder und Wasserfarb. - Prospekte nach dem Wahren gezeichnet: 4 mit Tinten. 4 mit der Feder und Wasserfarben. 2 mit der Feder. - Krongesimse von Säulen und Zierraten: 14 mit der Feder und Wasserfarben. - Erfindungen von Architekturstücken: 6 mit der Feder und Wasserfarben. 4 mit der Feder. - Unterschiedliche Kopien: 3 mit Wasserfarb. 1 mit Wasserfarb. auf getr. Papier mit Bleiweiß ill. - 2 mit Feder. 2 mit Rötel, 2 mit Wasserfarb. Nach Gemälden von Claudius Ridolfi: 1 mit Wasserfarb. - Nach einem Gemälde von Guido Cagnacci. (Beschrieben von Graf Algarotti in seinen Werken T. VI, p. 141.)-

Algarotti, Francesco (Venedig 1712- Pisa 1764):

46 mit der Feder. - 20 mit Wasserfarbe überzogen,- 8 mit Bleistift. - Verschiedene Erfindungen von Köpfen Kamöen, Figuren und Vasen,- 10 mit der Feder.- 4 mit Wasserfarbe.- 43 mit der Feder und Wasserfarbe, von verschiedenen eigenen Erfindungen über die Baukunst, mit Anmerkungen.-

Von unbekanntem Malern

Simson nackt, mit dem Eselskinnbacken in der Hand, mit welchem er die Philister erschlagen, die man in der Entfernung auf der Erde ausgestreckt sieht. Auf Leinwand hoch 2 Fuß 11 Zoll, breit 2 Fuß 3 Zoll.

Die hl. Familie. Auf Leinwand, hoch 8 2/3 Zoll, breit 11 Zoll.

- Venezianische Schule

Buonconsigli, Giovanni (Vicenza, blühte 1427):

St. Benedict, St. Tecla und St. Damian, bis halben Leib, Am Fuße des Gemäldes ist der Name des Verfassers auf folgende Art angezeigt: 1427.adij 22.Decembrio.Johannes Boni Chosilij Mareschalchus. Da Vicenza.p. Auf einer Tafel, hoch 2 Fuß 7 Zoll, breit 2 Fuß 2 Zoll. (nur *Beschreibung*)

Vecellio, Tiziano (Pieve di Castello 1477 – Venedig 1576):

Kopf eines Alten im Profil. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß 4 Zoll, breit 1 Fuß 1 Zoll.

Palma, Jacopo il Vecchio (Serinalto b. Bergamo 1540 – Venedig 1588):

1 Zeichnung mit Bleistift, auf getränktem Papier, mit Kreide illuminiert.

Palma, Jacopo il Giovane (Venedig 1544 – Venedig 1628)

1 Gemälde: Christus zu Grab gebracht, mit den Marien und dem hl. Johannes. Auf Leinwand: hoch 3 Fuß 5 Zoll, breit 6 Fuß 8 Zoll.

22 Zeichnungen mit Wasserfarben überzogen, - 3 mit Wasserfarb., auf getränktem Papier, mit Bleiweiß illuminiert.- 17 mit Feder. – 4 mit Bleistift. 2 mit Rötel.

Bordone, Paris (Trevigio Ao. 1500- Venedig 1570):

Desselben eigenes Bildnis, bis halben Leib. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 3 Zoll, breit 1 Fuß 9 Zoll.

Varotari, Alessandro genannt Padoanino. (Padua 1590 – 1650):

Psyche, die mit einer Laterne in der Hand, den Amor betrachtet, der ganz entblößt auf einem Bette liegt. Ein Gemälde von bewunderswürdiger Weichlichkeit. Auf Leinwand: hoch 5 Fuß 2 Zoll, breit 6 Fuß 3 Zoll.

Venus nackt, welche mit Mars Schach spielt und ihn Schachmatt macht. Ein kleiner Liebesgott steht neben der Venus und verlacht den Mars: vorn ist ein junger Affe, und rückwärts ein Satyr, welcher trinkt. Kniestücke. Auf Leinwand: hoch 4 Fuß, breit 4 Fuß.

Der hl. Anton, welcher einem Knaben das Leben wieder gibt, damit er seinen Vater von der Treue seiner Gattin versichern möge: mit vielen nebenstehenden Personen.<sup>509</sup>

Vecchia, Pietro (Venedig 1605 – Venedig 1678):

Eine Heilige, welche stehend und ganz nackt an eine Säule gebunden ist. Auf Leinwand: hoch 5 Fuß 7 Zoll, breit 3 Fuß 4 Zoll.

Orsi, Lelio (Novellara 1516 – Novellara 1586):

2 mit Feder auf getränktem Papier, mit Bleiweiß illuminiert. 1 Kopf mit Wasserfarb. Überzogen.

Campagnola, Domenico (Cremona 1546):

<sup>509</sup> *Patina Catterina: Pitture scelte di celebri Pittori, da lei intagliate con l'esposizione di esse. Colonia (Ven.) per Pier Martelle 1691. fol.*

2 mit der Feder. 2 mit Wasserfarb. 1 mit Wasserfarb. Auf getränktem Papier mit Bleiweiß illuminiert.

Campi, Bernardo (Cremona 16. Jh.): 5 Zeichnungen

Campi, Giulio (Cremona 16. Jh. ) 2 Zeichnungen

Gambara, Lattanzio (Brescia):

1 mit Wasserfarb. Auf getr. Papie mit Bleiweiß ill.

Lotto, Lorenzo (Venedig um 1480 – Loreto 1556):

1 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß illuminiert.

Maganza, Alessandro (Vicenza 1546-Vicenz 1630):

2 Zeichnungen

Corona, Leonardo (Murano 1561 – Venedig 1605):

Kopf eines alten Mannes mit starkem Bart von vortrefflichem Kolorit. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 5 Zoll, breit 1 Fuß 1 Zoll. (nur *Beschreibung*)

Riccio genannt Brusasorzi (Verona 1494 – Verona 1567):

Judith, welche den Kopf des Holofernes in einen Sack steckt: ihre Magd hält eine angezündete Fackel in der Hand, welche dem ganzen Gemälde Licht gibt. Auf Stein: hoch 1 Fuß 3 Zoll, breit 1 Fuß.

Robusti, Jacopo genannt Tintoretto (Venedig 1512 – Venedig 1594):

Sein eigenes Bildnis bis halben Leib. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 3 Zoll, breit 1 Fuß 8 Zoll.

Der Engel, welcher der hl. Jungfrau verkündigt.

Ein Nebenbild. Die hl. Jungfrau, welche die Verkündigung anhört.

Die Samariterin am Brunnen.

Ein Nebenbild. Der Erlöser, welcher mit ihr redet. Auf Leinwand: hoch 3 Fuß 9 Zoll, breit 3 Fuß.

Ein Frauenzimmer, das reizend gekleidet ist, und auf dem Spinett spielt: bis halben Leib. Auf Leinwand: hoch 3 Fuß, breit 1 Fuß 2 Zoll.

Ein junger Mensch, welcher ein Kaninchen liebkost. Figur bis halben Leib. Auf Leinwand; hoch 3 Fuß 3 Zoll, breit 2 Fuß 3 Zoll. (nur *Beschreibung*)

3 mit der Feder, 2 mit Wasserfarb. - 3 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill. – 3 mit Reißkohle.

Schiavone, Andrea (Sebenico 1522 – Venedig 1582):

Die Geburt der hl. Jungfrau. Auf einer Tafel, hoch 11 Zoll, breit 1 Fuß 5 Zoll.

Loth, welcher seine Töchter umarmt, und in der Ferne die Stadt Sodoma, welche vom Feuer verzehrt wird: das ganze Gemälde ist mit ausnehmendem Fleiß gefertigt. Auf einer runden Tafel, die 10 Zoll im Durchschnitt hält.

Ein Nebenbild. Die Königin von Saba vor Salomo, der auf dem Thron sitzt und von seinen Ministern umringt ist. Auf einer Tafel: hoch 6,5 Zoll, breit 1 Fuß 7 Zoll.

Apollo, der in einem Gehölz mit Pfeilen schießt.

Ein Nebenbild. Ein alter Mann, welcher ein Mädchen in den Armen hält. Auf einer Tafel, hoch 6,5 Zoll, breit 6,5 Zoll.

Der Erlöser mit dem Kreuz, dem Simon von Cyrene dasselbe tragen hilft, mit einem Kriegsknecht, der hinter ihnen steht. Auf Leinwand: hoch 3 Fuß 9 Zoll, breit 3 Fuß 4 Zoll.

1 mit Wasserfarb.

Visentini, Antonio (Venedig 18. Jh. ):

Gemälde: Prospekt der Fassade der Kirche des Hl. Franciscus della Vigna in Venedig, nach der Baukunst des Andreas Palladio, mit anderen Gebäuden, welche die Lage bezeichnen.

Ein dazu gehöriges Stück: Prospekt des innern Teils von der Kirche des Erlösers in Venedig. Auf Leinwand: hoch 4,5 Fuß, breit 5 Fuß 8 Zoll.

Bertoli, Antonio (Udine):

4 mit der Reißfeder. 1 mit der Feder. 1 mit Wasserfarb.

Bellini, Giovanni (Venedig 1424 – Venedig 1514):

Der Heiland, welcher im Tempel mit den Schriftgelehrten und Pharisäern disputiert. Kniestücke. Auf einer Tafel, deren Höhe 1 Fuß 3 Zoll, die Breite 1 Fuß 9 Zoll beträgt.

Die hl. Jungfrau Maria mit dem Jesus-Kindlein. Halbe Figur: Der Name des Verfertigers ist dabei. Auf einer Tafel: 2 Fuß 8 Zoll hoch, 2 Fuß 2 Zoll breit.

1 mit Wasserfarb. Überzogen.

Carpioni, Julius (Venedig 1611- Verona 1674)

Sein eigenes Bildnis. Halbe Figur. Auf Leinwand hoch 1 Fuß 9 Zoll, breit 1 Fuß 5 Zoll.

Der blinde Wahrsager Tiresias, welcher die Hand auf den kleinen Narziß legt, der ihm von seiner Mutter, der Nymphe Latiope, vorgestellt wird: er verkündigt ihr im voraus, daß er lange leben werde, wenn er nur sich selbst nicht kennen würde. Viele Personen stehen um ihn herum und hören mit Aufmerksamkeit seine Vorherverkündigung.

Ein Nebenstück. Bacchus mit einem zahlreichen Gefolge vor der Ariadne, welche sitzt- Auf Leinwand, hoch 3 Fuß 8 Zoll, breit 5 Fuß.

Apollo, welcher dem Marsyas, der an den Füßen an einen Baum gebunden ist, die Haut abzieht. Es sind noch viele Figuren dabei, von welchen der größere Teil nackt ist, und diese Begebenheit aufmerksam betrachten. In einem Winkel befindet sich der König Midas mit seinen Eselsohren.

Ein dazu gehöriges Stück. Die nämliche Vorstellung des blinden Tiresias, wie sie oben beschrieben worden. Auf Leinwand, hoch 2,5 Fuß, breit 3 Fuß 3 Zoll. Der betrunkene Silen, welcher auf der Erde ausgestreckt liegt, mit vielen kleinen Knaben, die um ihn herum scherzen. Auf einem Felsen sieht man ein Gefolge von Bacchantinnen, welche musizieren und tanzen. Auf Leinwand, hoch 2 Fuß 1 Zoll, breit 2 Fuß 10 Zoll.

Die Grotte des Schlafes, in welcher man denselben auf dem Bette liegend und von einer Menge wunderlicher und symbolischer Figuren umgeben sieht, beim obern Eingang der Grotte ist Iris, welche mit sich selbst redet. Auf Leinwand, hoch 2 Fuß 4 Zoll, breit 1 Fuß 3 Zoll.

Caliari, Paolo genannt Veronese (Verona 1530 – Venedig 1588):

Frauenbildnis, eine Zeichnung mit Feder. – 2 mit der Feder. – 4 mit Wasserfarb.- 3 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill. – 1 Kopf mit Rötel und Reißfeder.

Caliari, Benedetto (Verona 1588 – Venedig 1598):

Kopie des Gastmahls im Hause Simons des Pharisäers, wovon das Urstück, von der Hand Pauls [=Paolo Veronese] sich im Speisezimmer der P.P. zu St. Sebastian in Venedig befindet. Auf Leinwand, hoch 4 Fuß, breit 7 Fuß.

Caliari, Carlo (Verona 1572 – Venedig 1596):

Die hl. Jungfrau kniend, welche demütig die Verkündigung des Engels anhört, welcher vor ihr steht. Auf einer Tafel: hoch 11 Zoll, breit 1 Fuß 4 Zoll.

Carpaccio, Vittore (Venedig vor 1457 – Venedig vor 1526):

Wettrennen der Wassertaucher auf dem Wasser, vermittelt der Nachen: ein gut und fleißig ausgeführtes Stück. Auf einer Tafel, hoch 2 Fuß 6,5 Zoll, breit 1 Fuß 10 Zoll.

Der Kopf eines Mannes mit freien Haaren. Auf einer Tafel, hoch 4,5 Zoll, breit 3 1/3 Zoll.

Celesti, Cav. Andrea (Venedig 1637 – Venedig 1706):

Die Töchter Israels, welche dem David mit Feierlichkeit entgegengehen, der auf der Spitze eines Speießes den Kopf des Goliaths einher trägt. Auf Leinwand: hoch 20,5 Fuß, breit 6 Fuß.

Crosati, Giovanni Battista (Venedig 1697 – Venedig 1756)

Christus, welcher tot auf einem leinenen Tuch liegt, ein kleiner Engel hält einen Saum desselben und bedeckt mit seinem Kleide die weinenden Augen, um ihn nicht anzusehen. Andere kleine Engel küssen die Wunden des Heilands. Ein Gemälde von ungemein schöner Zusammensetzung. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß 10 Zoll, breit 1,5 Fuß.

Domenichini, Apolonio (Venedig 1715):

Eine prächtige Pforte, vor welcher sich eine Brücke befindet, auf welcher man in eine Stadt gelangt, deren Mauern zum Teil eingestürzt sind: man sieht einige schöne Gebäude, welche von innen in die Höhe hervorragten, und von außen sind die Überbleibsel eines antiken Gebäudes.

Ein Nebenstück. Prospekt eines Landsitzes mit sehr ansehnlichen und prächtigen Gebäuden, von welchen ein Teil zerstört ist; auf dem Erdreich liegen viele Trümmer von Säulen-Zierraten, Vasen und dergl. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß 3 Zoll, breit 2 Fuß 2 Zoll.

Fumiani, Giovanni Antonio (Venedig 1643 – Venedig 1710):

Moses, welche die Zipora, Tochter des Raguels, und ihre Schwestern von den Hirten befreit, welche denselben übel begegneten, da sie Wasser zu holen gingen.

Ein Nebenbild. Daniel, welcher der Susanna zu Hülfe kommt, da sie zu Tode verurteilt wurde.

Lopes, Gasparo (genannt dai Fiori) (Venedig 18. Jh.):

Viele Blumen in einem Gefäß und andere auf dem Boden ausgestreut.

Ein Nebenstück, mit anderen Blumen. Auf Leinwand: hoch 6 ¼ Zoll, breit 10,5 Zoll.

Ein Gefäß mit Blumen angefüllt, die mit vielem Feuer gemalt sind: der Name des Künstlers ist dabei mit der Jahreszahl 1740.

Ein Nebenstück. Mit anderen Blumen. Auf Leinwand: hoch 8,5 Zoll., breit 6,5 Zoll.

Faustkampf. (nur Siccardi)

Die Madonna auf Wolken. (nur Siccardi)

Molinari, Antonio (Venedig 1665):

Der hl. Sebastian, welcher an seinen Wunden von frommen Matronen besorgt wird. Dieses Gemälde ist eines der schönsten dieses Künstlers. Auf Leinwand, hoch 4 Fuß 10 Zoll, breit 4 Fuß 7 Zoll.

Moretti, Giuseppe (Venedig 18. Jh.):

Ein Gemälde, das demjenigen ähnlich ist, das wir unter dem Namen Canal, Anton beschrieben haben, und das den großen Kanal mit der Brücke Rialto vorstellt. Die Lage ist ebendieselbe; anstatt der jetzigen Brücke ist das Antike der Burg St. Angelo in Rom. Zur rechten Hand sieht man einen großen Platz mit einer prächtigen Treppe über den Kanal, in deren Mitte sich das Grab des Hadrians (heutzutage das Schloß St. Angelo) erhebt, so wie es auf den alten Schaumünzen vorgestellt wird. Zur linken Hand ist ein Teil des Palasts Dolfino, mit anderen Gebäuden, Barken und Gondeln. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 8 Zoll, breit 2 Fuß 5 Zoll.

Novelli, Pietro Antonio (Venedig 18. Jh. ):

Diana, welche einen Hund in den Armen hält. Halb-Figur, vortrefflich gezeichnet und gemalt. Auf Leinwand; hoch 2 Fuß 3 Zoll, breit 1 Fuß 9 Zoll.

Rizzi (Ricci), Sebastiano (Belluno 1659 – Venedig 1734)

Sein eigenes Bildnis bis halben Leib. Auf Leinwand, hoch 2 Fuß 10 Zoll, breit 2 Fuß 4 Zoll.

Jacob, welcher voll Betrübniß das mit Blut gefärbte Kleid Josephs ansieht, welches ihm von seinen anderen Söhnen überreicht wird. Kniestücke, von starkem Ausdruck und Kolorit. Auf Leinwand, hoch 3 Fuß 11 Zoll, breit 4 Fuß 4 Zoll.

Der hl. Bruno, welcher in einer schönen Landgegend auf der Erde ausgestreckt liegt, und den Lobgesang der Engel anhört. Hinter ihm sieht man einen seiner Mitgefährten, der unter einem Baum schlafend liegt. Die Landschaft ist von Marco, seinem Neffen, gemalt. Auf Leinwand, hoch 3 Fuß, breit 4 Fuß.  
4 Federzeichnungen, 3 mit Wasserfarb.

Rizzi (Ricci), Marco (Belluno 1679 – Venedig 1729):

Vier Landschaften. Auf Leinwand, hoch 10  $\frac{2}{3}$  Zoll, breit 1 Fuß 3 Zoll.

3 Landschaften mit Überbleibseln von antiken Gebäuden.

2 Prospekte mit Architekturstücken.

54 mit der Feder: Karikaturen von allen Tonkünstlern und Tonkünstlerinnen, welche zu seiner Zeit auf den den Schaubühnen in Venedig sangen.

Amigoni, Jacopo (Venedig 1675 – Madrid 1752):

Abrocome und Antia, auf freiem weitem Felde, von welchem man die Aussicht auf Ephesus und dem Meere zu hat: sie treffen einander bei der Feier des Festes der Diana an, und verlieben sich eines in das andere. Auf Leinwand; die Höhe beträgt 1 Fuß 8 Zoll, die Breite 2 Fuß 3 Zoll. Beschrieben von F. Algarotti: *Opere*, Livorno (Coltellini) 1763/64, Bd. VI, S. 30.

Balestra, Antonio (Verona 1666- Verona 1740):

Die Liebe (Caritas), welche ein Kind säugt und ein anderes auf dem Knie hat, welches zu ihr voll reizender Fröhlichkeit aufschaut. Das vorzüglichste ist ein kleines Kind, welches schläft. Kniestücke, die mit ungemeiner Stärke und Kolorit gemalt sind. Auf Leinwand, hoch 4 Fuß, breit 4 Fuß 2 Zoll.

1 mit Wasserfarb., eiförmig, stellt die Venus vor, wie sie sich dem Aeneas, der vom Achas begleitet ist, zeigt. Diese Zeichnung ist von Graf Peter Rottari in Kupfer gestochen worden.

3 mit Wasserfarb,- 2 mit Rötel.

Belluccio, Antonio (Venedig 1654-1690):1 Aquarell

Bonaccina, Antonio (Venedig 1670):

1 mit Rötel. 1 mit Reißfeder.

Brusaferro, Girolamo (Venedig 18. Jh.): 2 mit Rötel.

Fontebasso, Francesco (Venedig 18. Jh.):

1 mit Rötel.- 1 mit Wasserfarb. auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.-

Gionima, Antonio (Venedig 1697 – Bologna 1732):

4mit Wasserfarb. auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.

1 gleiches, die Auferstehung des Erlösers vorstellend. (von Jacob Leonardis in Kupfer gestochen)

Maiotto, Domenico (Venedig 18. Jh.):

Joseph im Gefängnis , welcher dem Mundschenk und Bäcker des Pharaos ihre gehabten Träume erklärt. Halb-Figuren vom schönsten Kolorit. Auf Leinwand, hoch 3 Fuß 3 Zoll, breit 4 Fuß 4 Zoll.

1 mit Wasserfarb. – 3 Köpfe mit Bleistift. - 1 mit Bleistift: Abriß eines Gebäudes von Anton Balestra. – 1 mit Bleistift: Abriß eines Urstücks von Joh. Bapt. Piazzetta.

Maiotto, Francesco (Venedig 18. Jh.):

Bacchus vor der weinenden Ariadne, die von der Venus gekrönt wird, welche mit ihrem Wagen auf den Wolken sitzt: Amor verwundet sie mit einem Pfeil. Bacchus wird von einem großen Haufen Satyrn, Waldgöttern und Bacchantinnen begleitet, von welchen einige auf dem Boden liegen und trinken und scherzen. In der Ferne sieht man den Silen auf dem Esel, welcher seiner nicht mehr mächtig ist, und von den Satyrn und Faunen, die um ihn herum sind, gehalten wird. Ein Werk von ungemein schöner Zusammensetzung und von vortrefflicher Zeichnung und Kolorit. Auf Leinwand, hoch 2 Fuß 5 Zoll, breit 2 Fuß 9 Zoll.

Ein junger Türke mit einer Kaffee-Schale in der Hand. Sein Haupt ist mit einem schönen Turban und die Schulter mit einem Pelz bedeckt. Halb-Figur. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 2 Zoll, breit 1 Fuß 11 Zoll.

7 mit Bleistift. 1 mit Reißkohle, auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.- 4 Köpfe mit der Feder. 2 mit Wasserfarb. Abrisse von Urstücken des Franz Zuccarelli. (Joh. Volpato hat sie in Kupfer gestochen. S. Conte Algarotti Tom. VI, pag. 31)

Pellegrini, Giovanni (Venedig 1675 – Venedig 1741):

5 mit Wasserfarb.

Temanza, Tommaso (Venedig 18. Jh.):

2 Architekturstücke mit Wasserfarb.

Regillio, Giovanni (genannt Il Pordenone)

(Pordenone 1484 – Ferrara 1540):

Abbildung des Stephan Nano, dessen Kleidung eine lange Toga mit Pelz gefüttert, mit einer goldenen Kette am Hals. Halb-Figur, die sich mit einem Arm auf einen viereckigen Stein lehnt, auf welchem geschrieben steht: STEPHANUS NANI ABAURO XVII. MDXXXVIII. LYCINIUS. P. Auf Leinwand, hoch 3 Fuß, breit 2 Fuß 2 Zoll.

Da Ponte, Jacopo genannt Bassano (Bassano 1510 – Bassano 1592):

Landschaft mit vielen und unterschiedlichen Tieren und einem Hirten, welcher schläft. Auf Leinwand, hoch

1 Fuß 7 Zoll, breit 2 Fuß 2 Zoll.

4 halbe Figuren, mit Bleistift, auf getr. Papier, mit Kreide illuminiert. 1 Kopf mit Bleistift. 1 Kopf mit Bleistift und Rötel.

Da Ponte, Francesco (Bassano 1551 – Venedig 1594):

Bildnis eines Reiters mit einem Schnurrbart, auf spanische Art gekleidet: Halb-Figur. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 9 Zoll, breit 1 Fuß 5 Zoll.

Da Ponte, Leandro (Bassano 1558 – Venedig 1623):

Die Anbetung der Morgenländischen Weisen. Auf Leinwand, hoch 3 Fuß, breit 4 Fuß 1 Zoll.

Moroni, Giovanni Battista (Albino b. Bergamo 1520 – 1578):

Abbildung eines Ordensgeistlichen. Halb-Figur. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 5 Zoll, breit 1 Fuß 2 Zoll.

Lazzarini, Giovanni Andrea (Pesaro 1710 – 1801) oder Domenico ? (nach Siccardi)

Prospekt von Syrakus, durch die Römischen Waffen erobert. Archimedes steht am Vordergrund des Gemäldes und zeichnet mit Aufmerksamkeit eine geometrische Figur auf den Boden. Römische Soldaten kommen ihn anzugreifen.

Ein Nebenbild. Cincinna, in de Beschäftigung sein Feld anzubauen und römische Senatoren, welche ihm ankündigen, daß er zum Diktator erwählt worden. In der Entfernung sieht man die Stadt Rom. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 3 Zoll, breit 2 Fuß 5 Zoll.

Ferabosco, Girolamo (Padua 1630):

Der weinende hl. Petrus mit gefalteten Händen. Halb-Figur. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 5 Zoll, breit 1 Fuß 1 Zoll.

Cima, Giovanni Battista da Conegliano (Conegliano 1460 – Conegliano 1517 o.18)

Die hl. Jungfrau mit dem Kind. Halb-Figur. Der Name des Verfertigers ist dabei. Auf einer Tafel: hoch 2 Fuß 4 Zoll, breit 2 Fuß.

Bombelli, Sebastiano (Udine 1635)

Des Verfertigers eigenes Bildnis; bis halben Leib. Auf Leinwand, hoch 2 Fuß 3 Zoll, breit 1 Fuß 9 Zoll.

Diziani, Gasparo (Belluno – Venedig 1767):

1 mit Wasserfarb.

Lazzerini (Lazarini), Gregorio: (Venedig 1659 – Villabona 1740):

Die nackte Venus, welche in einer schönen Landgegend sitzt und sich mit einer Hand an einen Baumast hält; um sie stehen zwei Liebesgötter, von welchen der eine ihren Busen küssen will, der andere aber sie mit fröhlicher Miene anblickt; im Vordergrund sind zwei weiße Tauben auf einem Erdreich, das mit Rosen bestreut ist. Auf Leinwand, hoch 3 Fuß 5 Zoll, breit 2 Fuß 6 Zoll.

Judith, welche mit gefalteten Händen dem Himmel dankt, nachdem sie den Holofernes enthauptet. Auf Leinwand, hoch 3 Fuß 5 Zoll, breit 2 Fuß 6 Zoll.

Cariera, Rosalba (Venedig 1675 – Venedig 1757):

Vier Miniatur-Bildnisse, die alle in einem Kranz eingeschlossen sind. Auf Elfenbein eiförmig, hoch 3  $\frac{1}{4}$  Zoll, breit 2  $\frac{1}{4}$  Zoll.

Canal, Antonio genannt Canaletto (Venedig 1697 – Venedig 1768):

Prospekt des großen Kanals in Venedig und der Brücke Rialto, welche aber derjenigen nicht gleicht, die man heutzutage sieht, sondern nach dem Entwurf gezeichnet ist, welchen Palladius dazu gegeben. Zur rechten Hand befindet sich, anstatt des deutschen Kaufhauses, der Palast der Klerisei nach der Zeichnung eben des Palladius, und zur linken Hand gelangt man auf einen Platz, welcher mit einer Galerie umgeben und auf einer Seite sich mit dem Kanale verbindet; in der Mitte dieses Platzes erhebt sich die Hauptkirche von Vicenza, ebenfalls nach dem Entwurf des obbesagten Palladius. Das Übrige ist mit anderen geringeren Gebäuden, kleinen Schiffen und Gondeln geziert, welches das Wahre von der Lage des Orts zu erkennen gibt. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 8 Zoll, breit 2 Fuß 5 Zoll.

Prospekt von Venedig nach dessen schönster Lage gegen die öffentlichen Backöfen an dem Ufer degli Schiavoni. Von dieser Seite entdeckt man die Insel St. Georg, den Kanal della Giudecca, das See-Zollhaus mit einem Teil des großen Kanals bis zu dem Hospitals della Carità, die öffentlichen Kornhäuser, die Münze, das Haus, wo die Bibliothek aufbewahrt wird und den kleinen St. Markus-Platz, den herzoglichen Palast, die Gefängnisse und einen Teil des Ufers degli Schiavoni bis zum Hospital della Pietà, mit großen und kleinen Schiffen und Gondeln. Eines der seltensten Stücke dieses Meisters.

Ein dazu gehöriges Stück. Prospekt von den Vorderteilen der St. Markus Kirche und des herrzoglichen Palastes, mit den Schwibbögen und Glockenturm, welche den Hauptinhalt des Stücks ausmachen. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 8 Zoll, breit 3 Fuß 2 Zoll.

Innerer Prospekt der St. Markus Kirche in Venedig nach der Hauptpforte zu genommen. Auf einer Tafel, hoch 7, 5 Zoll, breit 5,5 Zoll.  
9 Prospekte mit Wasserfarb. und mit der Feder.

Tiepolo, Giovanni Battista (Venedig 1692 – Madrid 1769)

Ein Ball mit einer zahlreichen Versammlung verummter Personen. Auf einer Galerie sind noch andere Masken, welche zusehen.

Ein dazugehöriges Stück. Eine Bühne von Marktschreibern, von welchen der eine Zähne ausreißt, der andere teilt Balsam aus, und artige Frauenzimmer werden und empfangen Schnupftücher: um die Bühne steht eine Menge Leute mit wunderlichen Masken. Auf Leinwand, hoch 2 Fuß 5 Zoll, breit 3 Fuß 5 Zoll.

Der hl. Augustin, welcher auf dem Fußgestell einer Säule predigt. Unten steht der hl. Ludwig, ein hl. Bischof, welcher liest, und zwei Geistliche, welche das Buch und den Bischofstab halten, und ein anderer Heiliger.

Ein dazu gehöriges Stück. Ein heiliger Bischof stehend, und ein anderer Heiliger, welcher sitzt und als ein Held gekleidet ist. Vorn steht ein Edelknabe mit dem Palmzweig, und hinter ihm ein Geistlicher, welcher den Bischofstab und Hut hält. Die Lage ist von erhabener Baukunst, in deren Mitte eine Wolke ist, aus welcher ein kleiner Engel mit einem Palmzweig in der Hand heruntersteigt. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 9 Zoll, breit 2 Fuß.

Heinrich III., König von Frankreich, wie er von den Pisanern an dem Flusse Brenta empfangen wird: durch eine erdichtete große Öffnung in der Mauer sieht man den König, welcher auf den Staffeln einer Galerie hinaufsteigt, mit einem großen Gefolge französischer und polnischer Edelleute, Edelknaben, Zwergen etc. Die Pisaner in ihrer Toga, die ihn auf den Staffeln empfangen; im Grund des Gemäldes der Fluß Brenta mit verschiedenen Barken, Palästen und Gärten. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 2 Zoll, breit 3 Fuß 4 Zoll.

Ein sterbender Kapuziner, der auf einem Strohlager liegt, und dem seine Religiösen beistehen. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß 9 Zoll, breit 1 Fuß 4 Zoll.

Kopf eines alten Mannes, nach der Manier des Pauls Veronese.

Ein dazu gehöriges Stück. Ein anderer Kopf eines Jüngling. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß 9 Zoll, breit 1 Fuß 5 Zoll.

Die badende Diana. Das Bad ist in der Mitte von vielen großen Bäumen umringt; zur rechten Hand sieht man die Diana sitzend mit vielen Nymphen umgeben, von welchen einige sich bemühen, sie zu bedecken, und andere suchen sich im Wasser zu verbergen, in welchem sie bis halben Leib stehen. Zur linken Hand ist eine ganz entblößte Nymphe, die auf einem Kleide liegt; noch andere zeigen mit den Fingern auf den Actäon, welche in einen Hirsch verwandelt ist. Auf Leinwand. Hoch 2 Fuß 5 Zoll, breit 2 Fuß 9 Zoll.

Ein anderes Bad der Diana. Sie steht und ist von ihren Nymphen umgeben: in der Ferne ist Actäon in seiner natürlichen Gestalt, der in eine Landschaft läuft. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß 6 Zoll, breit 1 Fuß 3 Zoll.

Gastmahl im Hause des Pharisäers, mit der hl. Magdalena, welche dem Erlöser die Füße salbt. Auf Leinwand, hoch 4 Fuß 1 Zoll, breit 4 Fuß 11 Zoll.

Der Raub der Europa.

Die Familie des Darius in Gegenwart des Alexanders. Ein Modell. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß 8 Zoll, breit 1 Fuß 3 Zoll.

35 mit Wasserfarb. - 2 Nebenbilder, welche den Triumph der Flora vorstellen, und die schönen Künste, die vor derselben Thron um ihren Schutz bitten (Jacob Leonardis hat sie in Kupfer gestochen). 2 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill. Eine dieser Zeichnungen stellt die Anbetung der Hirten vor. (In der Sammlung des Peter Monaco findet man sie in Kupfer gestochen.) – 4 mit Wasserfarb: Zeichnungen von halb erhobener Arbeit. – 30 Bildsäulen mit Wasserfarb. – 12 junge Hühner, mit Wasserfarb. – 9 Vasen mit Wasserfarb. – 13 Köpfe mit Wasserfarb. – 1 Kopf mit Bleistift auf getr. Papier mit Bleiweiß ill. – 8 Abrisse von Paul Calliari mit Wasserfarb.

Tiepolo, Domenico (Venedig 18. Jh.):

8 mit Wasserfarb. 2 mit Bleistift, auf getr. Papier, mit Kreide ill. – 3 Köpfe mit Wasserfarb. - 10 Grottenwerke.

Piazzetta, Giovanni Battista (Pietrarossa b. Treviso  
1682 – Venedig 1754):

Abraham, welcher den Isaak opfern will, und von den Engeln zurückgehalten wird. Auf Leinwand: hoch 3 Fuß 3 Zoll, breit 4 Fuß 4 Zoll.

1 mit Wasserfarb. 2 mit Rötel, 19 mit Bleistift. 1 mit Bleistift auf getr. Papier mit Kreide ill.-

Bencovich, Friedrich (Venedig, ein Schüler von Carlo  
Cignani, sein Vater war aus Dalmatien)

Eine sitzende Schäferin, welche Flöhe fängt und ein junger Schäfer, der sie betrachtet. Die letzte Figur ist von Joh, Baptis. Piazzetta hinzugefügt worden. Auf Leinwand, Höhe 1 Fuß 8 Zoll, Breite 1 Fuß 4 Zoll.

Gemälde von unbekanntem Künstlern.

Die Ehebrecherin vor Christo, mit sehr vielen Figuren. Auf einer Tafel, hoch 7,5 Zoll, breit 10 2/3 Zoll.

Eine sehr schöne Kopie von der Einsetzung des hl. Abendmahls, nach dem Urstücke von Paul Veronese, welches sich in dem Speisezimmer der P.P. der S.S. Joh. Und Pauli in Venedig befindet. (Auf Leinwand: hoch 3 Fuß 5 Zoll, breit 6,5 Fuß.

Ebenfalls eine Kopie von der Einsetzung des Nachtmahls, nach dem Urstück des Paul Veronese, welches von der Republik Venedig dem König von Frankreich geschenkt worden, und sich jetzo in der Galerie zu Versailles befindet. Auf Leinwand, hoch 2 Fuß 5 Zoll, breit 4,5 Fuß.

– Florentinische Schule

Allori, Cristofano (Anfang 17. Jh.): 1 mit Röteln

Dolci, Carlo (Florenz 1616 – Florenz 1686):

Die hl. Cäcilie, welche die Orgel spielt.

Ein Nebenbild. Die Magdalena, mit dem Balsamgefäß in der Hand. Halb-Figuren von vortrefflicher Zeichnung und Kolorit, dabei die Kleidung ausnehmend schön ist. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 11, Zoll, breit 2 Fuß 5 Zoll.

Vasari, Giorgio (Arezzo 1512 – Florenz 1574):

1 Zeichnung mit Feder und Aquarell.

Bandinelli, (Florenz 1487 – Florenz 1559):

2 mit der Feder.

Della Bella, Stefanino (Florenz 1610 – Florenz 1654):

4 mit der Feder. - 3 mit Feder und Wasserfarb.

Zuccarelli, Francesco (Florenz 18. Jh.):

1 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.

Simonini, Francesco (Parma 1689):

2 mit der Feder. – 3 mit Wasserfarb.

Salimbeni, Ventura (Siena 18. Jh. ): 1 Zeichnung

– Römische Schule

Caravaggio-Michelangelo, Amerighi (nur Siccardi):

5 Zeichnungen

Hondhorst, Gherard, genannt dalle Notte (Utrecht 1592 – 1660):

Ein altes Weib, welches den Rosenkranz beim Schein einer Lampe hersagt. Halb-Figur. Auf Leinwand, hoch 2 Fuß 4 Zoll, breit 1 Fuß 11 Zoll.

1 mit Wasserfarb.

Salviani, Giovanni Battista genannt Sassoferrato

Die hl. Jungfrau mit eingeschlafenem Jesuskind.

Cortesi, Jacopo genannt Borgognone (St. Hypolite in Burgund 1621 – Rom 1676):

Angriff einer Brücke, die mit 2 starken Türmen befestigt ist und in einer schönen Landschaft liegt.

Ein Nebenbild, Scharmützel einiger Krieger. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß 3 Zoll, breit 1 Fuß 5 Zoll.

7 mit Wasserfarb. – 1 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill. – 2 mit Bleistift. 1 mit Rötel.

Cesari, Cav. Giuseppe genannt d'Arpino (Arpino 1560 – Rom 1640):

1 mit Wasserfarb. Und mit der Feder.

Miel, Johannes (Flandern 1599 – Rom 1664): (nur *Beschreibung*):

Eine Landschaft mit vielen sehr schönen Figuren.

Ein Nebenstück. Eine andere Landschaft mit Gebäuden und Figuren. Auf Leinwand. Hoch 3 Fuß, breit 4 Fuß

Poussin, Nicolas (Andelys in d. Normandie 1594 – Rom 1615):

Die Begehung eines Bacchus-Festes auf dem Lande. Auf dem Vordergrund ist ein Frauenzimmer, das entblößt auf dem Boden ausgestreckt liegt und schläft; nah bei derselben ist ein Faun, welcher ein Mädchen liebkost; beide sitzen: auf einer Seite sind zwei Tiger, welche mit einem kleinen Jungen scherzen. Im Hintergrund sieht man einen Terminus oder Grenzgott, mit einem Blumenkranz auf dem Haupt, nahe bei steht ein Bacchant, der auf dem Klappeisen schlägt, und ein Satyr, welcher ein Gefäß trägt. Ein Gemälde von ungemein guter Erfindung, vortrefflicher Zeichnung und Kolorit. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 3 Zoll, breit 1 Fuß 3 Zoll.

Maratta, Carlo (Cancerano 1625 – Mantua 1713):

1 mit Bleistift. 2 mit Rötel.

Dughet, Gaspard (genannt Poussin, weil er ein Schüler des Nicolaus Poussin, seines Veters war) (Rom 1613 – Rom 1675):

Landschaft, vor welcher ein Wasserfall: im Hintergrunde erblickt man einen Ort, der mit Gebäuden und Bäumen umgeben ist. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 2 Zoll, breit 3 Fuß.

Landschaft mit unerhört schönen Kontraposten und Helldunkel.

Ein dazugehöriges Stück. Eine andere Landschaft. Auf Leinwand; hoch 2 Fuß 3 Zoll, breit 3 Fuß 9 Zoll.

Bartoli, Pietro Santi (Perugia 1635 – Rom 1700):

1 mit Röteln nach Julius Romanus.

– Neapolitanische Schule

Giordano, Luca (Neapel 1632 – Neapel 1705):

Susanna im Bade, welche von den zwei Alten überfallen wird. Auf Leinwand: hoch 5 Fuß 5 Zoll, breit 4 Fuß 9 Zoll.

Der hl. Franciscus sitzend in einer reizenden Landgegend mit einem Kruzifix in der Hand; er gerät ganz in Entzückung, indem er einen Engel auf der Violine spielen hört. In der Ferne entdeckt man einen anderen Ordensgeistlichen, welcher neben einem Baum sitzt und liest. Auf Leinwand: hoch 3 Fuß, breit 3 Fuß 11 Zoll.

Der hl. Hieronymus, welcher ein Kreuz betrachtet und sich mit einem Stein auf die Brust schlägt. Auf Leinwand: hoch 3 Fuß 11 Zoll, breit 5 Fuß 3 Zoll.

1 mit der Feder.

Conca, Sebastiano (Gaeta 1680):

Ein Nackender, welcher sitzt und in der Akademie nach der Natur gemalt worden, stellt den hl. Hieronymus vor.

Ein dazugehöriges Stück. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 2 Zoll, breit 1 Fuß 7 Zoll.

1 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.

Ribera, Jusepe de, genannt Spagnoletto (Xativa in Königreich Valencia – Neapel 1686):

Ein Weltweiser mit Brillen auf der Nase, welcher die Hände kreuzweise über eine Weltkugel hält. Halb-Figur. Auf Leinwand: hoch 4 Fuß, breit 3 Fuß 3 Zoll.

Strozzi, D. Bernardo genannt Prete Genovese

(Genua 1581 – Venedig 1644):

Der hl. Petrus, bis halben Leib. Auf Leinwand, hoch 2 Fuß 2 Zoll, breit 1 Fuß 7 Zoll.

Bildnis eines Jüngling, bis halben Leib. Auf Leinwand; hoch 1 Fuß 5 Zoll, breit 1 Fuß 2 Zoll.

Preti, Matteo genannt Cavaliere Calabrese (Taverna 1613 – Malta 1699):

Der verlorene Sohn sitzend, wie er von seinen Eltern auf eine liebevolle Art mit einem Hemde bedeckt wird: mit vielen anderen sehr artigen Figuren. Ein Gemälde mit vieler Stärke gemalt und schönen Flecken (macchie) nach der Manier des Guercino: Kniestücke. Auf Leinwand, hoch 65, 5 Fuß, breit 9 Fuß 3 Zoll.

Christus mit dem Kreuz geht auf den Calvarienberg, und vor ihm gehen die zwei Übeltäter, von Kriegsknechten umringt; Halb-Figuren. Auf Leinwand,, hoch 6,5 Fuß, breit 8 Fuß 1 Zoll.

Christus, wie er von Pilatus auf einem Gerüst dem unten stehenden Volk gezeigt wird. Auf Leinwand, hoch 6, 5 Fuß, breit 8 Fuß 1 Zoll.

Creti, Donato (Cremona 1671 – Bologna 1749):

Ein mit vieler Feinheit verfertigtes Modell des Denkmals, welches wegen dem Streit der Ärzte und der Philosophen errichtet worden. Man sieht zugleich sein Bildnis auf einer großen Schaumünze von erdichtetem Gieß-Erz, mit zwei Frauenzimmern auf der Ebene, welche die Weisheit und die Vernunft vorstellen. Auf Leinwand; hoch 2 Fuß 8 Zoll, breit 1 Fuß 8 Zoll.<sup>510</sup>

15 mit der Feder. – 1 mit Wasserfarb. 18 halbe Figuren, mit der Feder.

– Mailändische Schule

Carpi, Girolamo (Ferrara 1501 – Ferrara 1556):

1 mit der Feder. - 1 mit Wasserfarb.

Ghisolfo, Giovanni (Mailand 1632 – Mailand 1683):

Aeneas; während er ein großes, prächtiges Haus in Carthago betrachtet, und noch andere Risse zu andern Gebäuden empfängt und annimmt, sieht er den Merkur in der Luft, welcher ihm im Namen des Jupiters den Befehl bringt, abzureisen. Auf Leinwand, hoch 4 Fuß 4 Zoll, breit 4 Fuß 1 Zoll.

Lage verschiedener prächtiger Gebäude mit David, welcher über den Riesen Goliath triumphiert. Saul begleitet ihn mit einem zahlreichen Gefolge, und die Israelitischen Jungfrauen gehen ihm frohlockend entgegen. Auf Leinwand: hoch 2 Fuß 2 Zoll, breit 3 Fuß 8 Zoll.

1 mit Wasserfarb.- 4 Prospekte von Architekturstücken mit Wasserfarb.-

Ferrari, Gaudenzio (\* Valdugia im Mailändischen, blühte um 1515)

1 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Beiweiß ill.

<sup>510</sup> Zanotti, Giampietro, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna. Ivi per Lelio dalla Volpe, 1739. 4 Vol.2*

Luini, Bernardino (wahrscheinlich Mailand um 1485 – 1532): 1 Zeichnung

Luini, Aurelio (Sohn des vorigen): 1 mit der Feder.

Figino, Ambrosio (Mailand, um 1690 berühmt):

2 mit der Feder. – 1 mit Bleistift.

Bianchi, Pietro (Mailand 1706): 1 mit Wasserfarb.

– Genuesische Schule

Cambiaso, Luca (Moneglia 1527 – Madrid 1585):

5 mit der Feder. 8 mit Wasserfarb.

Castelli, Bernardo (Albaro (Genua) 1557 – Genua 1629):

2 mit Wasserfarb. – 1 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.

Castiglione, Giovanni Benedetto (Genua 1626 –  
Mantua 1670):

Der Eingang der Tiere in die Arche. Auf Leinwand, hoch 5 Fuß 1 Zoll, breit 6 Fuß 10 Zoll. (nur *Beschreibung*)

Viele Personen, die auf eine seltsame Art gekleidet sind, und Opfer aller Art, dergleichen sind Tiere, Gefäße, Waffen, fließende Sache u. d. einem Götzenbild darbringen, welches sich an dem Eingange eines Waldes befindet. Auf Leinwand, hoch 4 Fuß 10 Zoll, breit 7 Fuß 3 Zoll. (nur *Beschreibung*)

1 mit Wasserfarb.: stellt den Chiron vor, welche dem Achilles Unterricht gibt (s. Conte Algarotti Tom. VI. p. 63) – 2 mit der Feder. - 9 mit Wasserfarb. – 13 mit Wasserfarb. Und mit der Feder.

Ausländische Schulen

– Flämische und holländische Schule

De Vos, Martin (Antwerpen 1520 – Antwerpen 1605):

(nur *Beschreibung*)

Das irdische Paradies mit einer großen Anzahl von Tieren, nebst Adam und Evas, welche von Gott den Segen empfangen.

Ein dazu gehöriges Stück. Das allgemeine Weltgericht. Auf Kupfer: hoch 1 Fuß 3 Zoll, breit 1 Fuß 7 Zoll.

van Dyck, Anthonis (Antwerpen 1599 – London 1641):

Abbildung eines Mannes im Profil; Halb-Figur. Auf Leinwand: hoch 1 Fuß 11 Zoll, breit 1 Fuß 8 Zoll.

2 mit Bleistift.

Enzerberger, Johannes (Holland 18. Jh. ):

2 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.

Jordaens, Jacob (Antwerpen 1594 – Antwerpen 1678):

Der entscheidende Ausspruch des Paris. Er sitzt am Fuß eines Baumes und hält den Apfel in der Hand; hinter ihm steht Merkur. Die drei Göttinnen sind zum Teil entblößt, und um sie herum stehen einige Liebesgötter. Zwischen den Bäumen in der Höhe sind Satyrn, welche sie heimlich betrachten; eine Furie schwebt in der Luft und hält die brennende Fackel in der Hand und in der andern Nattern. Auf einer Tafel, hoch 1 Fuß 10 Zoll, breit 2 Fuß 5 Zoll.

Calvart, Dionysius (Antwerpen – Bologna 1619):

1 mit Wasserfarb.

Le Febre, Valentin (Brüssel 1632 – Venedig):

8 Wasserfarb. – 1 Wasserfarb. auf getr. Papier mit Bleiweiß ill. -

Berghem, Nikolaus (Amsterdam 1624 – 1665):

1 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill. – Joh. Vischer hat dieses Stück in Kupfer gestochen, welches das Innere einer Hütte vorstellt, mit vielen niederländischen Bauern.

Liel, Johannes (1599-1664 Flame):

2 Landschaften (nur Siccardi)

Boel, Peter (Antwerpen 1625)

Verschiedenes Geflügel und ein Hund, welcher auf einen Frosch lauert, mit beigefügtem Namen des Meisters. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 11Zoll, breit 2 Fuß 9 Zoll.

– Von unbekanntem Malern

Scharmützel von vielen Reitern.

Ein Nebenbild. Von nämlichem Inhalt. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 2,5 Zoll, breit 1 Fuß 5 Zoll.

Bildnis eines Kriegers, der auf spanische Art gekleidet ist. Halb-Figur. Auf Leinwand; hoch 1 Fuß 9 Zoll, breit 1 Fuß 4 Zoll.

Bildnis eines edlen Kavaliers im Panzer, halbe Figur. Auf einer Tafel; hoch 3  $\frac{2}{3}$  Zoll, breit 2  $\frac{2}{3}$  Zoll.

Eine Landschaft mit einem Flusse, der mitten durch dieselbe läuft, und zwei kleine reizende Figuren. Auf einer Tafel: hoch 6,5 Zoll, breit 8,5 Zoll.

Ein Gefäß mit vielen Blumen, auf welchen Schmetterlinge sind. Auf Kupfer; hoch 6,5 Zoll, breit 4  $\frac{2}{3}$  Zoll.

Neptun, welcher am Ufer des Meeres von seinem Wagen steigt, und die Koronis mit sich nehmen will, welcher aber Minerva zu Hülfe kommt und sie in eine Krähe verwandelt. Auf einem Stein: hoch 1 Fuß 2 Zoll, breit 1 Fuß 8 Zoll.

Die hl. Jungfrau sitzend, welche beim Anblick des verkündigenden Engels erschrickt, der vor ihr steht, die Lage ist ein schönes Architektur-Stück.

– Englische und deutsche Schule

Dürer, Albrecht (Nürnberg 1470 – Nürnberg 1528):

Ein Ecce Homo, mit dem verzogenen Namen des Künstlers. Auf Holz: hoch 2 Fuß 2 Zoll, breit 1 Fuß 7 Zoll.

1 mit der Feder. – 1 mit Wasserfarb auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.

Loth, Johannes Karl (München 1632 – Venedig 1698):

David mit dem Kopf des Goliaths. Halbfigur. Auf Leinwand: hoch 3 Fuß 5 Zoll, breit 2 Fuß 6 Zoll.

1 mit Rötel.

Lys, Johannes (\* Breda 1620)

Phaeton, welcher den Wagen seines Vaters führen will und aus Mangel der Kenntnis und Geschicklichkeit auf die Erde stürzt.

Ceres und Terra werden auf den Wolken von Merkur vor den Jupiter geführt, und sie bitten diesen, daß es ihm gefallen möchte, der außerordentlichen Hitze zu steuern, welche die Menschen drücke. Unten ist ein Fluß mit einer Vase, aus welcher kein Wasser mehr läuft. Neptun mit seinen Pferden aus dem Meer

hervorkommend: auch dieser nimmt seine Zuflucht zum Jupiter und wird von vielen trauernden und klagenden Nymphen begleitet. Viele stehen nackt unter einem großen Schirmdach ganz betäubt und entkräftet von der großen Hitze. Ein Werk von wunderbarer und besonderer Erfindung, die mit außerordentlichem Feuer und Kenntnis ausgeführt ist. Auf Leinwand: hoch 3 Fuß 1 Zoll, breit 3 Fuß 9 Zoll.

Die nackte Venus, welche an dem Rande eines Berges schläft, und Adonis, welcher sie umarmen will. Cupido liegt in tiefem Schläfe, und ihn umringen viele Liebesgötter, welche ihm den Köcher und die Pfeile rauben. In der Ferne sind die drei Grazien, die bis zur Hälfte des Leibes im Wasser sind und tanzen, und von Satyrn betrachtet werden. Ausbreitung der Farben (impasto) und ganze Ausführung der Anlage zeichnen sich in diesem Werke vorzüglich aus. Auf Kupfer: hoch 1 Fuß 7 Zoll. Breit 2 Fuß 2 Zoll.

Dieterich, Christian Wilhelm Ernst (Weimar 1712):

(nur *Beschreibung*)

Ein Morgenländer mit einem seltsamen Turban auf dem Kopf. Halb-Figur. Auf Kupfer: hoch 1 Fuß 2 Zoll, breit 11 Zoll.

Ein altes Weib mit einem Tuch auf dem Kopf: Halb-Figur. Auf einer Tafel: hoch  $8 \frac{2}{3}$  Zoll, breit 6,5 Zoll.

Schmidt, Georg Friedrich (deutsch 18. Jh.):

2 Köpfe mit Wasserfarb. – 1 Nebenbild mit Bleistift. – 2 Nebenbilder mit Röteln. – 1 Nebenbild mit Bleistift und Röteln. (Vier von diesen sind von dem Malerkünstler selbst in Kupfer gestochen worden.)

Schoen, Bon Martin (\* Kolmar - + 1494):

1 mit der Feder.

– Spanische Schule

Velasquez, Diego da Silva (Sevilla 1594 – Madrid 1660):

Kopf eines ehrwürdigen Mannes. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 9 Zoll, breit 1 Fuß 5 Zoll.

Fyt, Johannes (Antwerpen Anfang 17. Jh. )

Zusammenkunft der fliegenden Tiere von jeder Art in einer schönen Landgegend, welche sich vereinigten, um einen König zu wählen: alle sind darauf erpicht, den Pfau zu verspotten, welcher aus Stolz über seine Federn der Erwählte zu sein verlangte. Ein vortreffliches Kunststück, sowohl nach seiner Zusammensetzung und Ausdruck, als auch Fleiß und Stärke, mit welchem es gemalt ist. In einer Ecke des Gemäldes ist der Name des Künstlers. Auf Leinwand, hoch 5 Fuß 5 Zoll, breit 5 Fuß 11 Zoll.

De Fos, Martin (Antwerpen 1520 – 1605): (nur Siccardi)

Das irdische Paradies

Das jüngste Gericht

– Französische Schule

Callot, Jacques (Nancy 1593 – Nancy 1635):

1 mit Wasserfarb. Und Feder

Liotard, Jean Etienne (Genf 1702 – Genf 1789):

1 mit Reißkohle. – 1 mit Röteln und Bleistift.

Fragonard, 1 Zeichnung (nur Siccardi)

L'Ange, François (Annecy 1675 – Bologna 1756):

Der hl. Paulus , halbe Figur. Auf einer eiförmigen Tafel. Hoch 3  $\frac{3}{4}$  Zoll, breit 2  $\frac{3}{4}$  Zoll.

Clerisseau, 5 Architekturstücke mit Wasserfarb.

La Fage, Raimond (Toulouse 1648 – 1690):

2 mit der Feder. (Eins von diesen Stücken hat Graf Algarotti im 2. Teil seiner Werke p. 175 beschrieben.).

Mola, Jean Baptiste (Frz. Schüler des Albani):  
1 mit Rötel.

Nicht zu diesen Schulen gehören

Leonardo da Vinci (Vinci 1452 – Amboise 1519):  
Die Jungfrau mit dem Kinde und mit Heiligen

Vannucci, Pietro genannt Perugino (Città della Pieve  
1446 – Fontignano 1524):  
2 mit der Feder auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.

Sanzio, Raffael (Urbino 1483 – 1520):  
2 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.- 1 mit Bleistift auf getr.  
Papier mit Bleiweiß ill.- 1 mit Wasserfarb. Erfindung der Fassade für die  
Kiche St. Laurentii in Florenz. (Graf Algarotti erwähnt letzern in seinen  
Werken T. VI, p. 219)

Buonarotti, Michelangelo (Caprese 1475 – Rom 1564) :  
1 mit Wasserfarb. – 1 Architekturstück mit Wasserfarb.

Andrea del Sarto (Florenz 1488 – Florenz 1538):  
Die hl. Jungfrau sitzend mit dem hl. Kind auf den Knien, welches ein Gefäß  
mit Rosen hält, und den hl. Johannes anlächelt, der auf den Knien vor ihm  
liegt. Hinter ihnen stehen der hl. Joseph und die hl. Anna. Ein Werk, das vor-  
trefflich gezeichnet und mit vielem Fleiß gemalt ist. Auf einer Tafel: hoch 4  
Fuß 4 Zoll, breit 3 Fuß 3 Zoll.

Allegri, Antonio genannt Correggio (Correggio 1489 –Correggio 1534): 1 mit  
Rötel.

Mantegna, Cav. Andrea (Padua 1431 – Mantua 1517):  
1 mit Wasserfarb.

Bramantino, Bartolomeo (Mailand 1440 berühmt):

1 mit Wasserfarb.

Caldara, Polidor genannt da Caravaggio (\*  
Caravaggio - + Messina 1543):

2 Mit Feder.- 1 mit Wasserfarb. – 1 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Blei-  
weiß ill.- 1 Gefäße, mit Wasserfarbe überzogen. (nur *Beschreibung*)

Mazzoli, Giuseppe genannt Battaruolo (\*Ferrara,  
1586 berühmt:

1 mit Wasserfarb.

Mazzuoli, Francesco genannt Parmegianino (Parma  
1504 – Casalmaggiore 1540):

10 mit Wasserfarb. Auf getr. Papier mit Bleiweiß ill. – 4 mit Wasserfarb. – 7  
mit Feder. 3 mit Rötel.

Mazzuoli, Girolamo (\*Parma - + 1540):

2 mit Wasserfarb. – 2 mit Wasserfarb. auf getr. Papier mit Bleiweiß ill.-

Keins (Schweiz 18. Jh. ): 1 mit Rötel.

Dubois, Charles Sylvain (Brüssel – Copenik 1753):

Eine Landschaft mit Figuren und Tieren. Voran sieht man den berühmten  
alten Tempel in Nimes, der auf einem Hügel liegt, an dessen Fuß ein Fluß  
vorbei läuft. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 8 Zoll, breit 2 Fuß 5 Zoll.

Prospekt der berühmten Fontäne in Nimes, zwischen zwei Hügeln. Auf der  
Ebene jenseits eines Flusses, welcher dieselbe durchströmt, ist ein Dorf.

Ein dazu gehöriges Stück. Das berühmte Amphitheater, les Arenes genannt,  
wie sich dasselbe ebenfalls in Nimes befindet, und eine Brücke, von welcher  
man zu einem Landsitze gelangt, hinter welchem sich einige kleine Hügel er-  
heben. Diesem Gemälde fügte Johann Baptist Tiepolo noch 2 römische Sol-  
daten hinzu. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 7 Zoll, breit 2 Fuß 5 Zoll.

Molyn, Pieter Beiname Tempesta oder Peter de Mulieribus (Harlem 1637 – Mai-  
land 1701):

Landschaft mit unterschiedlichen Tieren an dem Ufer eines Baches. In der  
Ferne steht Merkur und redet mit einem Schäfer. Ein Gemälde von vieler  
Vollkommenheit und vortrefflichem Kolorit. Auf Leinwand, hoch 3 Fuß, breit  
2 Fuß 2 Zoll.

Viele Tiere, welche sich drängen, um an einer Quelle zu trinken; mit zwei rei-  
zenden Figuren. Auf Leinwand, hoch 1 Fuß 9 Zoll, breit 2 Fuß 2 Zoll.

Nur in der *Beschreibung* aufgeführte Zeichner (in alphabetischer Reihenfolge)

Arrigoni, Anton (\* Ende 17.Jh.) 2 mit Rötel

Badalocchio, Sixtus (Parma 1581 – Rom 1647)

1 Wasserfarb. auf getr. Papier usw. – 9 mit Wasserfarb. von Gemälden Correggios in der Kuppel von Parma.

Bassi, Francesco genannt Cremonese (\*Cremona 1640):

4 Landsch. mit Wasserfarb. und Feder.

Beccafumi, Domenico (Siena 1484- Siena 1549):

1 mit Feder

Bella, Stefano della (Florenz 1610 – 1664):

5 mit Feder. 3 Feder + Wasserfarb.

Bellucci, Antonio (\*Venedig 1654):

1 mit Wasserfarb.

Berrettini, Pietro genannt da Cortona (Cortona 1596 – 1669): 1 Wasserfarb. auf getr. Papier usw.

Boissieu (18. Jh. ): 1 mit Wasserfarb.

Bonacina, Antonio (\*Venedig um 1670):

1 mit Rötel. 1 Reißfeder.

Bossi, Benigno (Crema 18. Jh.): 1 mit Rötel

Campi, Julius (Cremona 1546): 1 Wasserfarb.- 1 mit Wasserfarb. auf getr. Papier usw.

Cantagallina, Remigio (Carracci-Schule, + 1620):

2 Landsch. mit Feder.

Cavedon, Jacopo (Sassuolo b. Modena - + 1660):

1 Bleistift, Halbfigur.

Crosato, Giov. Battista (Venedig 1697- Venedig 1756):

18 Prospekte von Architekturstücken und Zierraten mit Wasserfarb. überzogen.

Donducci, Giov. Andrea genannt Masteletta (\*Bologna 1575):

1 Wasserfarb auf getr. Papier usw.

Farinato, Paolo (Verona 1522 – Verona 1606):

2 Wasserfarb. auf getr. Papier usw. – Eins dieser Stücke stellt den Erlöser vor, wie er von dem Kreuz herabgenommen wird; und ist von dem nämlichen Verfertiger in Kupfer gestochen worden.

Ferrari, Gaudenzio (\*Valduglia (Milano) – blühte um 1515):

1 Wasserfarb auf getr. Papier usw.

Figino, Ambrosio (Mailand, um 1690 berühmt):

2 mit Feder. 1 mit Bleistift.

Garofalo, Benvenuto genannt Tisi (Ferrara 1481 – Ferrara 1559): 1 Wasserfarb.

Da San Giovanni, Giovanni (\*S. Giovanni (Florenz)):

1 Wasserfarb. auf getr. Papier

usw. – 1 gleiches, die Auferstehung

(von Jacob Leonardis in Kupfer gestochen)

Graziani, Ercole (Bologna 1688- Bologna 1765):

1 Köpfe mit der Feder

Lazzari, Bramante (Urbino 1444-Rom 1514):

1 Architekturstück mit Wasserfarb.

Malombra, Pietro (Venedig 1556 – Venedig 1618):

1 mit Wasserfarb.- 1 mit Bleistift.

Marescolti, Bartolomeo (Bologna, Schüler Renis):

1 mit Wasserfarb.

Marinetti, Antonio (Chioggia 18. Jh.): 1 mit Bleistift

Massari, Lucio (Bologna 1569- Bologna 1633):

Mit Wasserfarb. auf getr. Papier usw.

Menascardi, Justinus (Mailand 18. Jh.): 1 Wasserfarb..

Mingozzi, Girolamo Colonna (Ferrara 1688-Venedig 1772):

2 Prospekte mit Arch. + Wasserfarb.

Monti, Francesco (Bologna 1685 – Bergamo 1768):

1 mit Bleistift auf getr. Papier mit Kreide ill.-

Morandi. Cav. Giov. Maria (Florenz 1622 – Florenz 1717): 2 mit Reißkohle auf  
getr. Papier mit Kreide ill.-

Moranzon, Cav. Pietro Francesco (\*Moranzone, blühte um  
1640): 1 Wasserfarb. auf getr. Papier usw.

Morlaiter, Michael Angelus (Venedig 18. Jh.):

2 Wasserfarb.-

De Mura, Francesco genannt Franceschiello (\*Neapel  
1699): 1 mit Wasserfarb.

De Pas, Crispin (\* im Seeländischen, blühte um 1650):

1 Wasserfarb.

Passarotti, Bartolomeo (\*Bologna – Bologna 1592):

4 mit Feder

Perroni, A. D. Giuseppe (Parma 18.Jh.)

2 Wasserfarb. auf getr. Papier usw. –

Piatti, Santo (Venedig blühte um 1730):

2 Röteln auf getr. Papier usw.

Pippi, Julius genannt Romanus (\*1492 – Mantua 1546):

1 mit Feder, 1 mit Wasserfarb.

Porta, Giuseppe gennt Salviati (\* im Grafagnesischen 1535 – Venedig 1585):

1 Wasserfarb. auf getr. Papier usw.

Ratti, Carlo Giuseppe (Venedig 18. Jh.) 1 Rötel

Roncalli, Cristoforo (\* im Toscanischen – Rom 1626):

1 mit Bleistift auf getr. Papier mit Kreide ill.

Rosa, Giuseppe (Rom 18. Jh.) 2 Landsch. auf getr. Pap. usw.

Salimeni, Cav. Ventura (Siena)

1 Wasserfarb. auf getr. Pap. usw.

Simonini, Francesco (Parma 1689)

2 mit Feder, 2 Wasserfarb.

Sirani, Elisabetta (Bologna 1638 – Bologna 1664)

1 Wasserfarb. -1 Halbfiguren mit Wasserfarb.

Tadolini, Francesco, (Bologna 18. Jh.) :

2 Prospekte von Arch. Mit Wasserfarb.

Taruffi, Emilio (Bologna 1634 – Bologna 1696)

1 Wasserfarb. auf getr. Pap. usw,

Testa, Pietro (Lucca 1611-Rom 1648):

2 Feder.- 2 Wasserfarb auf getr. Pap. usw.

Vanni, Cav. Francesco ( Siena 1563 – Siena 1609):

2 Wasserfarb. – 1 Bleistift

Vittoria, Alessandro (Trient 1525 – Venedig 1608):

1 mit Feder

Vouet, Simon (Paris 1582 – Paris 1641):

1 Feder. – 1 Bleistift

Ziliotti, D. Bernardo (Bassano 18. Jh.):

4 Landschaften mit Feder.

Zucchei, Taddeo (St. Angelo (Urbino) 1529 – Rom 1556) 1 Wasserfarb. auf getr. Papier.usw.

– Von unbekanntem Künstlern

27 Figuren, Wasserfarb und Feder

4 Landschaften, Wasserfarb. auf getr. Pap. usw.

18 Prospekte des alten Roms, mit Wasserfarb.

2 Prospekte von Florenz, mit Wasserfarb.

20 geometr. Zeichnungen von Architekturstücken

## Bücher

– Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstphilosophie

- Doni, Antonio Francesco: Ragionamento sulla pittura, scultura, architettura. Venezia 1549
- Varchi, Benedetto: Due lezioni (una sul primato della pitt. e scultura.) Firenze 1549
- Lamo, Alessandro: Discorsi intorno alla pitt. e scult. Cremona 1584
- Lomazzo, Giov. Paolo: Trattato di pitt. scult. archit. 1585
- Dürer, Albrecht: Simmetria di corpi umani. Venezia. 1591
- Monier, Pierre: Histoire des arts qui ont un rapport au dessin. 1698
- Batteux, Charles: Les beaux arts réduits à un même principe. Paris 1746
- Le Brun, Charles: Conférence sur l'expression des passions. Verona 1751
- Zanotti, G. Pietro: Orazione in lode della pit. scult. archit. 1758
- Bottari, Giovanni: Dialoghi sulle tre arti del disegno. Lucca 1754
- Du Bos, Jean Baptiste: Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. Paris 1719 2 Bde., 1755 3 Bde – Paris 1770 2 Bde., Nachdruck Genf 1967
- Montenari, Giovanni: Discorso sul Teatro Olimpico in Vicenza. Padova 1759
- Caldarari, Ottone: Discorsi intorno alla copertura da farsi al Teatro Olimpico. Padova 1762
- Temanza, Tommaso: Parere intorno al soffitto del Teatro Olimpico. Parma 1763

– Abhandlungen über die Malerei

- Alberti, Leon Battista: Trattato di pittura  
(trad. Dal Domenichini). Venezia 1574
- Dolce, Ludovico: Dialogo sui colori. Venezia 1565
- Dolce, Ludovico: Dialogo sulla pittura francese e italiana. Firenze 1735
- Borghini, Raffaello: Il riposo. 1584
- Palma, Giacomo: Regole per imparare a disegnare i corpi umani. 1636
- Gigli, Giulio Cesare: La pittura trionfante. Venezia 1615
- Gautier: La nouvelle manière de peindre sur le papier. Lagon 1687
- Moro: Anatomia ad uso die pittori. 1679
- Bosse, Abraham: Sentiments sur la distinction des diverses manières de la peinture. 1649
- Leonardo da Vinci: Trattato di pittura. 1651
- Scannelli, Francesco: Il microcosmo della pittura. Cesena 1657
- Scaramuccia, Luigi Pellegrino: Le finezze del pennelli italiani. Pavia 1674
- Dupuy de Grez: Traité sur la peinture. Toulouse 1699
- De Piles, Roger: Cours de peinture par principes. Paris 1708

Orlandi, Pellegrino: Abecedario pittorico. Bologna 1704  
Ciocchi, Giovanni Maria: La pittura in Parnasso. Firenze 1732  
Richardson, Jonathan: Traité de la peinture. Amsterdam 1728  
Coypel, Charles Antoine: Discours sur la peinture. Paris 1732  
Franchi, Antonio: La teorica della pittura. Lucca 1739  
d'Argens, Marquis: Risposta alle riflessioni critiche sulle scuole di pittura.  
Lucca 1755  
Bouchardon, Edmé: L'anatomie nécessaire pour l'usage du dessein.  
Volpati, Giovanni B.: La verità pitturesca.  
Vatelet, Charles Henri: L'Art de peindre. Poème, Paris 1760 (s. Übersetzung  
von Gozzi aus dem Jahr 1771.)  
Webb, David: An Inquiry into the Beauties of Painting, London 1760

– Abhandlungen über die Perspektive

Accolti, Pietro: L'Inganno degli occhi. 1625  
Bassi, Martino: Dispareri in materia di prospettiva e archit. Brescia 1572  
Barozzi, Jacopo: Le due regole della prospettiva pratica. Roma 1612  
Sirigatti, Lorenzo: La pratica della prospettiva. Venezia 1625  
Troili, Giulio: La Prospettiva. Bologna 1683  
Dal Pozzo, Andrea: La Prospettiva. 1702  
Amato, Paolo: La nuova pratica di prospettiva. 1736  
Jaurat, Edmé-Sébastien: Traité de perspective à l'usage des artistes. Paris 1750  
Petitot, Ennemond A.: Ragionamento sulla prospettiva. Parma 1752

– Abhandlungen über die Architektur

Vitruv: De Architectura.  
Alberti, Leon Battista: Architettura (Traduz. del Bartoli) 1550  
Serlio, Sebastiano: L'Architettura divisa in 5 libri. Venezia 1559  
Bassi, Martino: Dispareri in materia di prospettiva e architettura. Brescia 1572  
Palladio, Andrea: Architettura. Venezia 1601  
Rusconi, Antonio: I dieci libri di archit. Secondo i precetti di Vitruvio. Venezia  
1660  
Scamozzi, Vincenzo: Architettura. Venezia 1615  
Le Comte, Florent: Cabinet des singularités d'architecture, peinture etc. 1793  
Perrault, Claude: Compendio dell'Archit. di Vitruvio. Venezia 1711  
Pompei, Alessandro: I cinque ordini dell'archit. di Michele Sanmicheli ricavate  
dalle sue fabbriche. Venezia 1735  
Nelli, Giovanni Batt.: Discorsi sull'archit. Firenze 1754  
Branca, Ferdinando: Direzione ai giovani studenti d'archit. civile.

Riccati, Francesco: Lettere intorno a varie teoriche per l'archit. e vol. 1763

– Lebensbeschreibungen

Vasari, Giorgio: Vite die pittori, scultori, architetti. Firenze 1550

Ridolfi, Carlo: Vite die pittori veneti. Venezia 1648

Ridolfi, Carlo: Vita di Tintoretto. Venezia 1648

Baldinucci, Filippo: Notizie die professori del disegno dal 1260 als 1670.

Soprani, Raffaello: Vite degli artisti genovesi. Genova 1674

Malvasia, Cesare: La Felsina pittrice. 1678

Félibien, André: Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. London 1705

Pozzo, Bartolomeo: Vite die pittori, scultori ed architetti Veronesi. Verona 1708

Zanelli, Ippolito: Vita die Cignani. Bologna 1722

Bellori, Gian Pietro: Vite die pittori, scultori, architetti moderni. Roma 1728

Bellori, Gian Pietro: Vita del Maratti. Roma 1732

Dati, Carlo: Vite die pittori antichi. Napoli 1730

Lioni, Ottavio: Vite die pittori del secolo XVII. Roma 1731

Baglione, Giovanni: Vite die pitt. scult. arch. Dal 572 al 642. Napoli 1733

Pascoli, Lione: Vite die pitt. scult. archit, moderni. Roma 1736

Velasquez, Antonio: Vite die pitt. scult. archit. spagnuoli. Paris 1749

Temanza, Tommaso: Vita del Sansovino. Venezia 1752

Temanza, Tommaso: Vita del Palladio. Venezia 1762

Lepicié, Nicolas Bernard: Vies des premiers peintres du Roi depuis Le Brun jusqu'à présent. Paris 1752

Descamps, Jean Baptiste: Vies des peintres flamands, allemands, hollandois. 1753

– Lexika

Aquino, Carolus: Vocabularium artis aedificatoriae. Paris 1531

Baldinucci, Filippo: Vocabolario dell'arte del disegno. Firenze 1681

Basani, F.: Dictionnaire des graveurs anciens et modernes. Paris 1767

Dictionnaire abrégé de peinture et architecture. Paris 1746

– Beschreibungen von Städten, Bau- und Kunstwerken

Adam, Robert: Ruine del palazzo dell'imp. Diocleziano a Spalatro. 1764

Agostino und Giacinto Santagostino: Catalogo delle pitture esposte al pubblico a Milano. 1728

- Aquila, Francesco: Raccolta di vasi e targhe antiche. 1733
- Arnaldi, Enea: Idea di un teatro simile ai teatri antichi. Vicenza 1762
- Arnaldi, Enea: Delle basiliche antiche specialmente di quelle di Vicenza. 1769
- Barbault, Jean: Les plus beaux monuments de Rome ancienne. Roma 1701
- Barbault, Jean: Recueil des divers monuments anciens repandus en Italie. Rome 1770
- Rulli, Carlo: Relazione delle scoperte fatte nell'anfiteatro di Pola. Venezia 1750
- Coclin: Observations sur les antiquités d'Ercolano. Paris 1757
- Addison, Joseph: Remark on several parts of Italy. 1705
- Barri, Carlo: Viaggio pittoresco in Italia. Venezia 1761
- Boschini, Marco: Le ricche miniere della pittura veneziana. Venezia 1674
- Boschini, Marco: I gioielli pittorici di Venezia. 1676
- Valentin le Febvre: Le *Opere* scelte dipinte da Tiziano e Veronese. Venezia 1749
- Zanetti, Antonio Maria: Raccolta delle statue antiche in Venezia. 1740
- Zanetti, Antonio Maria: Origine di alcune arti presso i Veneziani. 1751
- Zampini: Le arti che vanno per via a Venezia.
- Maffei, Scipione: Verona illustrata. 1732
- Betrotti: Architettura e pittura di Vicenza. Vicenza 1761
- Palladio: Fabbriche diseguate dal Palladio. (Pubbl. Burlington)
- Ascoso Accademico Gelato (Pseudonym für Cesare Malvasia): Descrizione delle pitture di Bologna. 1732 (Erstausgabe 1686)
- Caracci, Ludovico: Il claustro di S. Michele in Bosco a Bologna. Bologna 1694
- Caracci, Annibale: Le arti di Bologna diseguate da Annibale Caracci intagliate da Simone Guilini. Roma 1760
- Mitelli, Giuseppe: Le arti che vanno per le strade di Bologna. Bologna 1660
- Zanotti, G. Pietro: Descrizione delle pitture del Tibaldi e Alberti.
- Pasquali, Alidossi: Istruzione delle cose notabili di Bologna. Bologna 1621
- Marcheselli, Carlo Francesco: Pitture di Rimini. Rimini 1754
- Temanza, Tommaso: Antichità di Rimini. Venezia 1741
- Carlieri, I.: Ristretto delle cose più notevoli di Firenze. Firenze 1689
- Ruta, Clemente: Descrizioni delle pitture di Parma. Parma 1752
- Louis François Du Bois de Saint Gelais: Descriptions des tableaux du Palais Royal. Paris 1727

Nachwort<sup>511</sup>

## Algarotti und die bildende Kunst

„Fast alle Menschen pflegen, wenn sie ein gewisses Alter erreicht haben, zu sagen, um wieviel glücklicher die Kindheit war, in der uns alles gefiel, alles fesselte. Für uns ist jetzt die schöne Zeit vorbei, und wir müssen des Kelches Hefe schlürfen. In der Kindheit ist alles neu, alles gefällt deswegen, denn alles, was sich uns präsentiert, ist wie die Blüte eines jeden Gegenstands. Wenn die Jugend vorbei ist, kommt man immer wieder auf dieselben Dinge zurück, auf den gleichen Spuren, alles wird Wiederholung und Langeweile, was das gleiche bedeutet. Wie wahr ist der Spruch des französischen Dichters:

*L'ennui naquit un jour de l'uniformité.*<sup>512</sup>

Welches Heilmittel gibt es gegen ein so schreckliches, so universales Übel? Nichts anderes als die Freude an den schönen Künsten, die dir die Dinge unter tausend verschiedenen und von den meisten Menschen nicht bemerkten Aspekten zeigen, dir das Vergnügen an der Neuheit zurückgeben und dich sozusagen jeden Augenblick wieder zum Kind werden lassen.“<sup>513</sup>

Dieser Aphorismus Algarottis zeigt in fast romantischer Weise, welche Bedeutung der Kunst im Seelenleben zukommt, zugleich aber auch, was sie für ihn persönlich bedeutete. Der sonst so reservierte Graf läßt hier für einen Moment die stoische Maske fallen und offenbart den tieferen Grund seines Enthusiasmus für die schönen Künste.

Der Kunstsinn war Familienerbe. Sein Vater und sein Onkel waren Kunstliebhaber und -sammler. Im Vaterhaus an den Fondamenta nuove befand sich eine kleine Galerie von Gemälden und Zeichnungen, die durch Francesco und seinen älteren Bruder Bonomo ergänzt und erweitert wurde.<sup>514</sup> Sein Geburtsort Venedig stellte das erste Anschauungsobjekt für Pracht und Größe von Kunst und Architektur dar. Das Studium in Bologna machte ihn mit einem weiteren Kunstzentrum, zugleich Stätte der ältesten Universität, bekannt, an der er in Eustachio Manfredi und Francesco Maria Zanotti Lehrern begegnete, die sowohl Gelehrte als auch Philosophen, Dichter und Kunstliebhaber waren und noch ganz dem

511 *Der Textteil bringt Übersetzungen der Versuche, wie sie in der Ausgabe der Opere, Venezia (Palese) 1791 und in der kritischen Ausgabe der Saggi von da Pozzo, Bari (Laterza) 1963 erscheinen.*

512 *La Motte: Fables nouvelles, IV 15.*

513 *F. Algarotti: Pensieri diversi, Aph. 244 (Übers. v. Verf.)*

514 *s. Margherita Siccardi: L'Algarotti – Critico e Scrittore di Belle arti, Asti 1910, S. 108 ff. Für die Sammlung, die leider in der ersten Hälfte des 19. Jh.s verstreut wurde, existierte ein gedruckter Katalog, der in Augsburg 1780 auch auf Deutsch erschien. Ich reproduziere im Anhang den nach Schulen geordneten Katalog, der bei Siccardi S. 113 ff zu finden ist.*

Ideal des universell gebildeten Polyhistor des 17. Jahrhunderts entsprachen. Beide erkannten früh seine Talente und förderten ihn.

Der Student wurde in das literarische und künstlerische Cenakel der beiden gelehrten Zanotti (Giampietro und Francesco Maria) aufgenommen, das zwischen Wänden tagte, die mit Fresken von Niccolino und Gemälden der Caracci und des Malers Guido Reni bedeckt waren, unmittelbares Anschauungsmaterial für philosophische und kunsttheoretische Erörterungen.<sup>515</sup> Algarotti verdankt Giampietro Zanotti die erste fundierte Einführung in die Kunst. Nachdem er in Bologna die barocke Malerei der Caracci und die von Guercino und Reni studiert hatte, machte er 1732 eine Reise durch Oberitalien, wobei er in wenigen Monaten zahllose Orte besichtigte. In Verona sah er die Gemälde Paolo Veroneses und die Bauten Sanmichelis, die er wegen ihrer Anmut und ihres souveränen antiken Geschmacks beinahe denen von Palladio vorzuziehen geneigt war, in Vicenza fand er das Haus Palladios „dieses göttlichen Mannes“ wert, der den Italienern von einem antiken Genius der Kunst oder vom Vater der Architektur Vitruv geschickt worden sei, um den Glanz und die Klarheit „dieser göttlichen Kunst“ erkennen zu lassen.<sup>516</sup> Da die Bauwerke baulich vernachlässigt waren, ließ er die Bühne des Teatro olimpico und viele private und öffentliche Gebäude abzeichnen.<sup>517</sup> In Genua wurde er Mitglied des Studio „Bo“, das einen großen Einfluß auf seine Bildung als Kunstkritiker hatte, da er dort Vorträge von Poleni, Graziani und Lazzarini hörte. Andrea Lazzarini (1710-1801), Maler, Architekt, Kunstkenner und Dichter, wurde für ihn von besonderer Bedeutung durch seine Abhandlung über die Malerei, die Algarotti schätzte und für seinen eigenen *Versuch über die Malerei* heranzog. Später kaufte er auch Bilder von ihm für seine eigene Sammlung.

1733 lernte er Florenz kennen. Nachdem er die Portale des Baptisteriums, den Perseus von Cellini und die Bilder Frau Bartolommeos bewundert hatte, blieb als größtes Kunstwerk Michelangelos Büste von Brutus in seinem Gedächtnis. Doch eine plötzliche Unzufriedenheit mit der Stadt überkam ihn, es trieb ihn nach Rom (Febr. 1734), wo ihn zuerst ein Gefühl des Unbehagens und der Verwirrung überfiel, das der Freude und dem Staunen wich.<sup>518</sup> Rom ermüdete ihn nie, er begeisterte sich mehr und mehr. Es erschien ihm wie „ein Palast Armidas, so prachtvoll und luxuriös“. Seinem Freund und Mentor Zanotti schrieb er 1734: „Die Nachrichten, die ich Ihnen geben kann, sind, daß ich umherschweife, um die Überreste der ewigen und unsterblichen Stadt aufzusuchen, welche mich zu-

515 *s. Opere a.a.O. Bd. VIII, S. 47*

516 *ebd. Bd. I, S. 281*

517 *Als er in Paris lebte und vom Abriß eines Teils des Schlosses von Fontainebleau hörte, eilte er dahin, um einen letzten Blick auf Fresken Primaticcios zu werfen, bevor sie zerstört wurden. S. Christoph Frank: Primaticcio und die Barbarei des 18. Jhs.; in: Europareisen politisch-sozialer Eliten im 18. Jh. BWV Berlin 2002 (über den Abriß der Galerie von Fontainebleau durch Ludwig XV., s. Brief Algarottis an Bartolomeo Beccari, Venedig 2. Juni 1744.*

518 *ebd. Bd. XII, 152.*

gleich mit Bewunderung und Bestürzung und mit einer gewissen heiligen Ehrfurcht für diese Epochen erfüllen, die für die schönen Künste so glücklich waren.“<sup>519</sup> Um die stolzen Überreste der Antike, die so groß und prächtig seien, daß sie die „buffonerie“ der modernen Bauwerke vergessen ließen, besser zu begreifen, studierte er römische Geschichte. Das Pantheon stellte er über die Peterskirche. Die Werke der Galerie Farnese erweckten sein besonderes Entzücken: Annibale Caracci und Domenichino übertrafen seiner Ansicht nach die spätbarocken bologneser Meister wie Monti und Torelli. Ähnlich wie für Winckelmann wurde Rom zum Geburtsort seines Klassizismus und die römische Zeit eine der aktivsten Perioden seines Lebens. Er widmete sich dem Studium der antiken Architektur und Kunst. Darüber hinaus ließ er sich von Pannini das Pantheon malen, von Prospero Pesci das Trajans-Forum und die Ruinen des Tempels der Fortuna Prenestina. Er machte selbst Skizzen, zeichnete die Dinge ab, die er „immer vor Augen haben“ wollte, und führte eine umfangreiche Korrespondenz mit bekannten italienischen und ausländischen Künstlern und Kunstkennern und -förderern. Er forderte Antonio Zanetti auf, die Fresken von Tizian, Giorgione und Tintoretto abzuzeichnen. Er kritisierte die Italiener und sein Jahrhundert<sup>520</sup>, das sich den schönen Künsten gegenüber so indifferent zeigte, lobte die Vorbildlichkeit der Ausländer, die sich um die Kunst verdient machten, wie den Engländer Topham, der nach der Entdeckung der grotesken Malereien nach Rom kam, sie kopierte und der Public School von Windsor schenkte, sowie Lord Burlington, der das antike Rom mit seinen Stichen verewigte<sup>521</sup>. Er schloß Freundschaft mit Giovanni Bottari, einem Kenner der Geschichte der Malerei und der Architektur, mit dem er eine lebenslange Korrespondenz führte. Bottari gehörte zu einer Schule von Gelehrten und Antiquaren in Rom, die aus theoretischen Gründen die zeitgenössische Kunst ablehnten und eine Generation vor Winckelmann und Mengs den Neo-Klassizismus anbahnten.<sup>522</sup>

1735 machte er seine erste Reise nach Frankreich. Von überall her „werden ihm Beteuerungen der Hochschätzung [...] nicht nur seines Scharfsinns und seiner Bildung wegen, sondern auch wegen der Offenheit seines Charakters und der Liebenswürdigkeit und Vornehmheit seiner Umgangsformen“ entgegenge-

519 *Algarotti: Opere. Venezia 1792 Bd. XII, S. 156 (Übers. v. Verf.)*

520 *Algarotti: Pensieri diversi (Vermischte Gedanken) Aph. Nr. 13: „Das Geld, das wir für Tabakdosen und Futterale ausgeben, gaben die Alten für Büsten und Statuen aus, und wo man heute für einen Sieg ein Feuerwerk anzündet, errichteten sie einen Triumphbogen.“*

521 *Richard Boyle, Dritter Earl of Burlington (1695-1753), veröffentliche Palladios Fabbriche antiche und Stiche der Thermen von Rom. Amateurarchitekt, der den Palladianismus in England förderte. S. zu dem Verhältnis Algarottis zu Burlington, William Taylor Howe, Konsul Smith, Thomas Gray, Martin Folkes, Daniel Webb, Chambers, den Brüdern Adam und anderen Vertretern des Neoklassizismus in England die vier-tausendseitige Habil.-Arbeit von Johannes Dobai: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England. Bern 1974.*

522 *s. Haskell a.a.O. S. 348. (Übers. v. Verf.)*

bracht.<sup>523</sup> Er empfing einen bewundernden Brief der gelehrten Mme. du Châtelet<sup>524</sup>, auch Voltaire nannte ihn enthusiastisch „Philosoph, Dichter, Geliebter“<sup>525</sup>; „[...] auf der ganzen Welt“ meinte er, „gibt es keinen so vielseitigen und universalen Geist“ wie ihn. Voltaire wurde ein aufrichtiger Freund Algarottis, er nahm ihn unter seine Fittiche und übte mit dem skeptischen Liberalismus und der geistigen Unabhängigkeit seiner Persönlichkeit einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf den jungen Venezianer aus.

Während Algarotti die *Dialoge über die Optik Newtons* zuende führte, widmete er seine Aufmerksamkeit auch der französischen Kunst, ein Studium, das später in seinem *Versuch über die französische Akademie in Rom* dokumentiert wird. Gleichzeitig und wohl auch von Voltaire angeregt, der gerade seine *Lettres anglaises* veröffentlicht hatte, pflegte er den Kontakt mit den Engländern, die dank ihrer Eroberungen und Handelsbeziehungen die Kunst der ganzen Welt sammelten und studierten, die dem antiken Geschmack auch in der Baukunst, der Ornamentierung und dem Gartenbau in Nachahmung der chinesischen Gärten huldigten.<sup>526</sup> Er besuchte London, wurde Mitglied der Royal Society und der Gesellschaft der Antiquare<sup>527</sup>, wurde Intimfreund von Lord Hervey und erregte die leidenschaftliche Liebe der Dichterin Lady Mary Montagu, bis er wahrscheinlich auf Veranlassung des russischen Dichters und Diplomaten Kantemir Teilnehmer an der englischen Delegation wurde, die 1738 nach Petersburg aufbrach. Nach dieser Reise traf er Friedrich von Preußen im Schloß Rheinsberg. Der Kronprinz hatte sich dort nach dem tragischen Streit mit seinem Vater seinen erträumten Musenhof errichten können, in dem sich eine auserwählte internationale Künstlerschaft traf: Knobelsdorff, der das alte Schloß umgebaut hatte, Lamoignon-Fouqué, der Pianist Chazot, der Maler Pesne, die beiden Violinisten Ehms und Benda u.v.a. Tags las und studierte man, am Abend spielte das von Friedrich eingerichtete Orchester. Algarotti war bezaubert von dieser Atmosphäre und Friedrich von der Lebenswürdigkeit, dem Wissen und der Kultur des Venezianers. Algarotti, meint De Tipaldi<sup>528</sup>, sah dort etwas verwirklicht, was es im Italien seiner Zeit nicht gab, den Wettstreit der Künstler, und Fürsten, die Philosophen und Künstler zugleich waren. Friedrich, für den es kein wahres Glück ohne Kunst, Literatur und Wissenschaften gab,<sup>529</sup> sah in Algarotti einen jungen Mann,

523 Zitat nach E. De Tipaldi, s. Siccardi a.a.O. S. 12. (Übers. v. Verf.)

524 *Opere* a.a.O. Bd. VI, S. 25.

525 *Ebd.* S. 65.

526 *ebd.* VIII, 9. S. zu diesem Thema: *Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa*, hg. Thomas Weiss, 1996.

527 Die „Society of Antiquaries“, die wichtigste Gesellschaft zur Neuorientierung der antiquarischen Forschung (s. Dobai a.a.O. I, 798) wurde 1707 gegründet. Ihr 3. Präsident war der Freimaurer und Logengründer Martin Folkes (1690-1754). Er empfahl zusammen mit Celsius und A. Mitchell die Aufnahme A.s in die Royal Society (s. Franco Arato: *Il secolo delle cose*. Genova 1991, S. 39, Anm. 100. S. auch Dobai a.a.O. I, S. 798.

528 s. Siccardi a.a.O. S. 15 f

529 Brief an Grimm, 20. Sept. 1770, zit. bei Siccardi a.a.O. S. 16

der das Wissen eines Bibliothekars mit der Lebhaftigkeit eines Schöngeistes verband, die Rückkehr eines Idealbildes aus dem augusteischen Rom. Deswegen ließ er ihn schon einen Tag nach seiner Thronbesteigung 1740 nach Potsdam kommen, wo dieser ihm bis 1742 und nach 1746 weitere sieben Jahre zeitweise auch als Diplomat, später als Kammerherr und künstlerischer Berater zur Seite stand.

1742 wechselte Algarotti aus finanziellen Gründen an den Sächsischen Hof über – Friedrichs sprichwörtliche Sparsamkeit (sprich Geiz)<sup>530</sup> war stärker als seine Sympathie für den Kaufmannssohn –, wo er den Auftrag erhielt, Bilder aus Italien für die Pinakothek in Dresden zu erwerben<sup>531</sup>, die bereits von August dem Starken reich ausgestattet worden war. Er war dank des Erfolges seiner *Dialoge über die Optik Newtons* die herausragendste Persönlichkeit in der Gesellschaft italienischer Beamter, Kunsthändler und -experten, die sich am Hof von Dresden versammelte, um mit der Vermittlung italienischer Kunst Geschäfte zu machen. Nach dem Tod Augusts des Starken hatte Graf Heinrich von Brühl die Leitung aller Kunstkabinette und die Förderung der Einkäufe übernommen. Sein Sekretär Carl Heinrich von Heinecken, einer der bedeutendsten Kunstkenner seiner Zeit, beriet ihn dabei.

Siccardi, die die Meinung der patriotischen Kritiker Algarottis in diesem Punkt teilt, wirft ihm und seinesgleichen (Rossi, Bianconi u.a.) vor, das nationale Kunsterbe geplündert zu haben. Schuld seien auch die nachlässigen Regierungen gewesen, die Geldgier und Ignoranz der Privatleute und der allgemeine Mangel an Nationalgefühl.<sup>532</sup>

Algarotti war allerdings an dem spektakulärsten Kauf, dem Erwerb von hundert Bildern der Modenenser Galerie von Francesco III. von Este im Jahr 1746, nicht beteiligt und auch nicht am Erwerb der Sixtinischen Madonna von Raffael im Jahre 1754.

In Dresden lebten damals auch zahlreiche italienische Künstler und Literaten wie der Conte Stefano Pallavicini als Hofdichter<sup>533</sup>, der Bildhauer Lorenzo Mattioli aus Vicenza, der u. a. die Statuen der von dem römischen Architekten Gaetano Chiaveri (1689-1770) gebauten katholischen Hofkirche<sup>534</sup> schuf und Gedanken des Neoklassizismus von Italien mitbrachte, und die venezianischen Maler Giovanni Battista Grone (1682-1748), der u. a. die Frauenkirche aus-

530 Die frz. Redensart „travailler pour le roi de Prusse“ (= umsonst, ohne Lohn arbeiten) zeigt, daß der König dafür berichtigt war.

531 s. Ida F. Treat: *Un cosmopolite du 18e siècle Francesco Algarotti*. Trévoux 1912, S. 136 ff

532 s. Siccardi a.a.O. S. 20 – Der bologneser Papst Benedikt XIV. ließ 1769 Edikte erlassen, die die Ausfuhr nationaler Kunstschatze regelten und einschränkten. S. G. L. Bianconi.: *Scritti tedeschi*. A cura di G. Perini. Bologna, Ravenna o.J. S. 80.

533 A. gab 1744 die Werke Pallavicinis in Venedig im Auftrag des Monarchen heraus, und schrieb auch *Ragguaglio della vita e delle Opere die S. P.* (Bericht über das Leben und die Werke von S. P.), s. Michelessi: *Memorie intorno alla Vita, ed agli Scritti del Conte F.A.*, in: F. Algarotti: *Opere*, Venezia (Palese) 1794. Bd. 1, S. XLI; s. auch Treat a.a.O., S.135 und 137.

534 gebaut 1738–55. – Pallavicini schrieb auch Libretti für die Dresdener Hofoper.

malte, und Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, (1720-80, 1747 nach Dresden berufen), der zahlreiche Ansichten von Dresden und den umliegenden Städten und Landschaften schuf. Bei Mattielli studierte Algarotti das Zeichnen. Später hatte er als Lehrer Mauro Tesi, der ihn auch in die Kunst des Kupferstichs einführte.<sup>535</sup>

Nach Algarottis Rückkehr nach Preußen im Jahre 1746 gelangte der bologneser Literat und Arzt Giovanni Ludovico Bianconi in die Stellung eines Hofrates und Leibarztes des Königs. Auf Bianconis<sup>536</sup> Betreiben wurde Winckelmann vom Sächsischen Hof gefördert und bekam 1754 ein Reisestudium nach Rom, wo er als Bibliothekar arbeitete und mit Raphael Mengs, dem Malerkönig des Neoklassizismus<sup>537</sup>, Freundschaft schloß.

Am 28. Okt. 1742 überreichte Algarotti August III. das *Projekt zur Vollendung des Königlichen Museums von Dresden*,<sup>538</sup> in dem er ihm unter anderem den Vorschlag machte, nicht nur alte Gemälde zu kaufen, sondern auch solche von lebenden Künstlern zu bestellen, damit das Ungleichgewicht zwischen alter und neuer Kunst in der Galerie beseitigt würde. Ihnen sollten Vorschläge über das Sujet und die Ausführung gemacht werden.<sup>539</sup> Der König stimmte zu, daß sechs Maler Aufträge bekamen, unter der Bedingung, daß Algarotti auch Bilder älterer italienischer Schulen erwarb.

Die italienische Malerei war von der Renaissance an tonangebend für Europa, aber im 18. Jahrhundert war es nur noch die venezianische Schule, welche diese Vorherrschaft ausübte. Mit dem Tode Tintoretts 1594 hatte die Malerei Venedigs ihre führende Stellung verloren und errang sie erst Anfang des 18. Jahrhunderts durch Sebastiano Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini, Jacopo Amigoni und Giambattista Pittoni wieder. Diese entwickelten eine Rokoko-Auffassung unabhängig vom französischen Stil, der von Paris aus die Länder Europas eroberte. Unbestrittenes Haupt der neuen venezianischen Schule war aber Giovanni Battista Tiepolo, der bedeutendste europäische Maler des 18. Jahrhunderts. Ein Maler ohne Tragik und Melancholie, ein unproblematisches Glückskind, das eine heile Welt hervorzauberte, wie Keller schreibt<sup>540</sup>, ihm seien alle Früchte der vorausgegangenen venezianischen Schulen in den Schoß gefallen, abzüglich ihrer Tiefe, ihres seelischen Umfangs und ihres individuellen Charakters. Alga-

535 s. Michelessi a.a.O. S. LXII.

536 Perini a.a.O. S. 53: Ludovico und nicht sein Bruder, der Bildhauer Carlo Bianconi, der das Grabmal für Algarotti in Pisa schuf, sei der Mitbegründer des Neoklassizismus in Italien gewesen. - Algarotti und Bianconi standen in Briefkontakt zueinander. B. versuchte über A. Mitglied der Berliner Akademie zu werden. Über Bianconi s. Vorwort zu G. L. Bianconi: *Scritti tedechi*, a cura di Giovanna Perini. Bologna 1995.

537 s. Keller a.a.O. S. 59: 1761 wurden sieben Altargemälde Tiepolos in Madrid entfernt und durch Bilder von Mengs ersetzt, *Triumph des Neoklassizismus über den Spätbarock*.

538 *Opere* a.a.O. Bd. VIII, S. 351 – 374.

539 s. dazu Gregor J. M. Weber: *Die Auftragsarbeiten Giovanni Battista Tiepolos für König August III.*, in: *Dresdener Kunstblätter*, 6, 1996, S. 181.

540 Harald Keller: *Die Kunst des 18. Jhs, Propyläen Kunstgeschichte, Berlin o.J. Bd. 10, S. 56 ff.*

rotti bewunderte die Intelligenz seiner Kompositionen, seine Gabe der Erzählung, er sei fähig, mit seiner „fruchtbaren Phantasie“ die Pracht Veroneses wiederherzustellen. Mit diesem positiven Urteil über den Maler stand Algarotti in seiner Zeit einzig da, die allgemeine Meinung der Italiener über Tiepolo zitiert Siccardi: „Sie fragten sich verduzt: Wer ist das? Ein Einzelgänger? Ein Wieder­gänger? Ein Verrückter? Die meisten nannten ihn, konfrontiert mit seiner freien Phantasie, mit dem wunderbaren Überfluß seiner Komposition, „überladen, ohne Würde, Maß und Kraft“.“<sup>541</sup> Algarotti dagegen sah in ihm „den größten Maler, den Venedig hatte, den Rivalen Veroneses.“<sup>542</sup>

Im Frühjahr 1743 traf Algarotti in seiner Heimatstadt ein und begann mit seiner Suche.<sup>543</sup> Das erste Bild, das er schon in Wien ankaufte, war *Die Hochzeit von Cana* von Andrea Pozzo.

Seit Algarottis letztem Aufenthalt in Venedig im Jahre 1737 war Tiepolo der von allen anerkannte größte Maler Venedigs geworden, ohne daß der Autor dies bei seiner Empfehlung für August III. geahnt hatte, wo er ihn nur als Maler von „macchia e spiritoso“ („geistreichen Maler von Skizzen“) erwähnte. Auf Grund des neuen Renommées sprach er sogleich bei ihm vor und bat ihn um Mithilfe bei den Verhandlungen mit den anderen Künstlern. Als Beauftragter des größten europäischen Sammlers war Algarotti trotz seiner Jugend in einer guten Ausgangsposition. Die beiden Männer verstanden sich sofort. Algarotti verschaffte dem Maler Aufträge für Fresken (Villa Cordellina in Montecchio Maggiore); ein Bild (*Das Bad der Diana*) bestellte er für die eigene Galerie, für König August *Das Bankett der Kleopatra* und für den Grafen Brühl *Das Reich der Flora* und *Maecenas stellt Augustus die Künste vor*. Zu diesen Aufträgen kam noch das im Rahmen der ursprünglichen Planung verlangte Bild *Timotheus oder die Wirkung der Musik* (das Thema wurde später in *Cäsar, dem auf einem Platz Alexandrias das Haupt des Pompejus präsentiert wird* umgeändert). Von Pittoni wurde ein Gemälde mit dem Sujet *Crassus, der den Tempel von Jerusalem plündern läßt* bestellt, von Piazzetta *Der junge Cäsar bestraft die Korsaren von Cilicia*, von Amigoni *Die Begegnung von Abrocome und Antia*, schließlich von Zucarelli zwei Landschaften *Eine Grotte mit schlafendem Silen* und *Das von Cicero erdachte Grab des Archimedes*.

541 Siccardi a.a.O. S. 84.

542 s. Christian Lenz: „così felice, e giudizioso Imitatore“ Giambattista Tiepolo als Nachahmer Paolo Veroneses, in: *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg. Bd. II Aufsätze*, hg. von Peter O. Krückmann. Mch. N.Y. 1996. Max Goering: *P. Veronese und das Settecento. Jb. der preuß. Kunstsammlgg. Bd. 61, 1940.* Philip Sohm: *The critical reception of P. Veronese in Eighteenth Century Italy: The Example of G. Tiepolo as P. Veronese redivivus*, in: Jürg Meyer zur Capellen und Bernd Roeck (Hgg.): *Paolo Veronese. Fortuna critica und künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990.*

543 Die vollständige Liste seiner Einkäufe befindet sich heute in der Biblioteca Comunale von Treviso (ms. n. 1252): *Relazione storica dei quadri acquistati dal conte A. per sa maestà il Rè di Pollonia, Ellettor di Sassonia zwischen dem 13. Juni 1743 und dem 1. Mai 1746.* Karl Heinecken, der Beauftragte des Ministers von Brühl bestätigte den Saldo.

Bei seinen Anschaffungen legte er Wert darauf, nicht irgendein Gemälde eines berühmten Malers zu erwerben, sondern das hervorragendste Werk. Er suchte deshalb vorzugsweise Bilder aus der Schaffensperiode des Meisters, die sein Können am besten manifestierte. Überdies akzeptierte er nur Gemälde, die äußerst gut erhalten waren.

Er sah sich bei den reichen Familien nach erwerbbaaren Objekten um und brachte, unterstützt von Künstlern und Kunstkennern, zweiundzwanzig Gemälde zusammen. Er suchte auch in oberitalienischen Städten wie Verona, Vicenza und Bologna nach weiteren geeigneten Bildern, blieb aber dort erfolglos. Tiepolo verhalf ihm zur *Madonna des Bürgermeisters Meyer* von Hans Holbein d. J., das im Palazzo Dolfin in Venedig hing. Das Bild wurde lange Zeit für echt gehalten und als nationaler Schatz verehrt, bis sich 1822 das Original des Gemäldes in Paris fand. Es stellt sich heraus, daß es sich bei Algarottis Erwerbung um eine (hervorragende) Kopie des Originals durch Bartholomäus Sarburgh im Auftrag von Maria de' Medici handelte.<sup>544</sup>

Aus der Casa Cornaro della Grande konnte er *Die drei Grazien* (oder *Die drei Schwestern*) von Jacopo Palma d. Ä. erwerben. Frau Negrenzi kaufte er einen *Raub der Europa* von Paolo Veronese ab<sup>545</sup>. Aber obwohl er sich von Tiepolo, Pittoni u.a. die Autorschaft Veroneses bestätigen ließ, ist es doch ein Bild aus der Werkstatt Paolos. Tiepolo kopierte es noch für die Galerie Algarottis.

Einen *Heiligen Sebastian* von Palma d. J. erwarb er samt einer *Heiligen Familie* (Salviati) vom Grafen Giovannelli. Aus der Casa Sagredo kamen zwei große Gemälde von Borgognone: *Kavallerie* und *Schlacht zweier Heere* sowie zwei Bilder von Bernardo Strozzi (gen. Il Prete genovese): *Eine Musikantin* und *David besiegt Goliath*. Die Casa Dandolo verkaufte ihm *Die Auferstehung des Lazarus* von Bassano, die Casa Rumieri zwei Jagdgemälde von Jean Weenix, die Casa Cornaro *Zeus als Kind, von den Nymphen aufgezogen* von Andrea Schiavone, die Herren Capretta zwei *Porträts* und eine *Magdalena* von Rosalba Carriera, Antonio Zanetti zwei Bilder von Sebastiano Ricci *Das Vesta-Opfer* und *Das Silen-Opfer*. Die Casa Meratti drei Gemälde von Carlo Maratta *Johannes der Täufer als Kind, Das Jesus-Kind in der Krippe* und *Die Jungfrau mit dem Kinde*.

Zu diesen gesellte Algarotti noch weitere Bilder lebender Künstler, so von Bartolo Nazari: *Ein Alter* und *Eine Alte*, sowie von Giuseppe Nogari: Zwei Halbfiguren. Am 3. Febr. 1745 erwarb er für 120 Dukaten das eben vollendete *Schokoladenmädchen* von Jean-Etienne Liotard, ein Pastellgemälde, das zu den Hauptattraktionen der Dresdener Galerie zählt. Liotard hatte er schon im August

544 S. zur Geschichte dieses Bildes: Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Fkf/M, Berlin, Wien 1981, S. 253 ff.

545 S. *Treat a.a.O.* S. 139: *Das Bild wurde schon vor A.s. Erscheinen in Venedig auf seinen Wunsch von Bonomo, seinem Bruder, gekauft.*

1741 in Berlin kennengelernt, wo der Maler ein Brustbild Algarottis in Pastell ausführte.<sup>546</sup>

Im Januar 1745 wurden die venezianischen Auftragsarbeiten von Jacopo Amigoni, Giambattista Piazzetta, Giambattista Pittoni, Giovanni Battista Tiepolo und Francesco Zuccarelli in Dresden abgeliefert.<sup>547</sup> Sie wurden aber nicht in der Dresdner Galerie ausgestellt, sondern kamen ins Schloß Hubertusburg. 1756 veräußerte man sie in Amsterdam in einer Auktion; seitdem sind sie unaufindbar.

Algarottis problematische Stellung zwischen Spätbarock und Klassizismus wird durch seine Bewunderung Tiepolos besonders deutlich. Aber wie hätte er sich auch dem Zauber seiner phantasievollen Bildwelten entziehen können, die überdies noch an der besten Tradition der venezianischen Farbkultur teilhatten? Die Freundschaft zwischen den beiden wird ein Übriges getan haben. In Algarottis Galerie befanden sich allein dreizehn Gemälde des Meisters, mit dem er auch über künstlerische Fragen diskutierte. Nach Haskell und Weber<sup>548</sup> ist die Frucht der kritischen Einwände Algarottis in der zweiten Fassung des Gemäldes *Das Bankett der Kleopatra* (für August III.) zu erkennen. Algarotti wollte dem König mit diesem Bild „une juste idée de l'École Venitienne dans le genre le plus noble et le plus majestueux“ geben.<sup>549</sup> Das Bild beschrieb er so: „Eine schöne Architektur, die Luftigkeit des Ortes, eine unsagbare Freiheit und Anmut des Pinsels machen daraus eine wirklich paoleske Angelegenheit.“<sup>550</sup> Er sorgte dafür, daß sich Tiepolo größerer Genauigkeit befleißigte, daß die gemalten Bauten, Skulpturen und Kostüme historisch exakt waren. Tiepolo sollte als wiedergeborener Veronese erscheinen, aber präziser, „gelehrter“ als dieser.<sup>551</sup> Algarottis von Newton angeregte Forschungen über Licht und Farben sollen auch dazu beigetragen haben, Tiepolos ursprünglich dunklere Palette aufzuhellen.<sup>552</sup>

Algarottis Einfluß auf Tiepolo war beträchtlich. Die Kunsthistoriker sind allgemein der Ansicht, daß die frühen vierziger Jahre der Höhepunkt der klassischen Phase des Malers waren.<sup>553</sup> Die erste wirkliche Begegnung mit einem aus-

546 s. *Ida .F. Treat a.a.O. S. 122, Brief A.s an seinen Bruder Bonomo vom 29.Aug. und vom 5. Sept. 1741. Das Pastellbild befindet sich heute im Rijksmuseum Amsterdam. Eine zweite Fassung des Porträts war seit dem Ende des 19. Jhs im Besitz des Hauses Hohenzollern und wurde 1931 als verschollen gemeldet, s. Hans Posse a.a.O. passim.*

547 s. *Weber a.a.O. S.183*

548 *Haskell a.a.O. S. 352 f– Weber a.a.O. S. 186 f*

549 *zit. bei Weber ebd. 186*

550 *Opere (Palese) Bd. VIII, S. 33*

551 s. *Weber a.a.O. S. 187; s. auch Anm. 7, S. 189: „Die Forderungen nach dem passenden Dekor, inbegriffen das Studium exakter Vorlagen der Antike, gehörten zu allen klassizistischen Kunsttheorien, vor allem seit der Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture unter Charles Le Brun“*

552 *Haskell a.a.O. 354. A. schlug vor, auf weißem Grund zu malen, statt auf dem üblichen rötlich braunen.– Massimo Gemin und Filippo Pedrocchi: Giambattista Tiepolo. Leben und Werk. Mch. 1995 bestreiten allerdings, daß A., dem sie ein ganzes Kap. widmen (S. 108-118) mit seiner Farbentheorie irgendeine wesentliche Wirkung auf T. ausgeübt habe S.116. Auf S. 236 wird diese Behauptung jedoch wieder desavouiert.*

553 *Ebd. S. 354*

übenden und dazu noch großen Künstler veränderte aber auch die theoretischen Vorstellungen Algarottis in bezug auf die Malerei. Denn trotz des Lobes der „Gelehrtheit“ Tiepolos, die ihn mit Raphael und Poussin gleichziehen ließ, war er doch auch von dem Schwung und der Phantasie des Malers hingerissen. „Tiepolo, der noch lebt, ein universaler Maler von reichster Imagination, welcher mit der Technik Paolos die von Castiglione, Salvator Rosa und den bizarrsten Malern zu vereinen wußte: jedes Ding gewürzt mit einer Lieblichkeit der Farbtöne und einer unbeschreiblichen Virtuosität des Pinsels.“<sup>554</sup> „Algarotti versuchte ständig, diese Einschätzung Tiepolos mit den Forderungen der neoklassischen Korrektheit zu versöhnen[...],“<sup>555</sup> da er wußte, wie stark die von den Gelehrten und den Fürsten geteilte Ideologie des Klassizismus international schon geworden war. Aus diesem Grunde war er bestrebt, „die entflammte poetische Phantasie“<sup>556</sup> des größten Künstlers seiner Zeit zu zügeln.<sup>557</sup>

Auch auf Piazzettas Schaffen hatte Algarottis Bestellung einen wenn auch vorübergehenden Einfluß.<sup>558</sup>

Algarotti nahm in die väterliche Privatgalerie Vorskizzen und Kopien von alten und neuen Bildern auf, die nach Dresden geschickt wurden, und auch Gemälde, die nicht würdig dafür erschienen. Von diesen eher zufällig zusammenkommenden Bildern verkaufte er zuweilen einige an geeignete Kunden.

Nach zweieinhalb Jahren Venedigaufenthalt folgte er 1747 dem erneuten Lockruf Friedrichs II. und zog wieder nach Preußen, wo er weitere sieben Jahre verbrachte, ehe ihn sein schlechter Gesundheitszustand dazu zwang, nach Italien zurückzukehren. Auch als er in Berlin lebte, blieb er in Kontakt mit den Künstlern der Heimat, da er als Berater dem König und seinen Hofleuten diente, die die preußische Hauptstadt in ein großes Kunstzentrum verwandeln wollten. Gewiß war auch Patriotismus im Spiel, wenn er italienische und insbesondere venezianische Künstler dazu bringen wollte, im Ausland zu arbeiten, wie den Bildhauer Giovanni Marchiori, der beauftragt werden sollte, Statuen für eine Kirche in Berlin zu schaffen. Er schrieb seinem Bruder Bonomo, diesen „um der Ehre Italiens willen“ dazu zu drängen, „denn hier ist die allgemeine Meinung: hors de Paris point de salut.“<sup>559</sup>

Trotz der universellen Geltung der venezianischen Malerei von Tiepolo bis Canaletto war die Kultur des 18. Jahrhunderts französisch. Die französische

554 F. Algarotti: *Saggio sopra l'Accademia in Francia*, in: *Opere a.a.O.*, Bd. III, S. 296. (Übers. v. Verf.)

555 Haskell a.a.O. S. 354 f (Übers. v. Verf.)

556 Michelessi a.a.O. S. LXII.

557 Steffi Roettgen (in: *F.A. in Preußen und Sachsen – und auch in Würzburg? Ausstellungskatalog Würzburg 1996*) nimmt an, daß Tiepolo seinen Dank an A. abgetragen habe, indem er ihn neben sich auf dem Deckengemälde im Würzburger Schloß abbildete, nach der seitenverkehrten Vorlage des Pastells von Liotard. Bisher hielt man die Figur für ein Porträt Gian Domenicos, des Sohnes und Assistenten von T.

558 Haskell a.a.O. S. 355, s. auch G. Da Pozzo: *Piazzetta e A.: il mito riformistico della luce*, in: *AA.VV.: Giambattista Piazzetta. Disegni, incisioni, libri, manoscritti. Vicenza (Pozza) 1983* S. 58 ff

559 zit. bei Haskell a.a.O. S. 356, Brief aus dem Jahr 1749.

Sprache war schlechthin die Sprache der Aufklärung; französische Architekten, Bildhauer und Maler waren überall tätig, wo man sich dieser Sprache bediente, in Petersburg ebenso wie in Berlin und München. Denn Friedrich II. war nicht der einzige deutsche Fürst, der von der französischen Geschmackskultur überwältigt war, ebenso war es z.B. seine Schwester Wilhelmine von Bayreuth und auch der bayrische Kurfürst Maximilian Emanuel, der 1715 aus dem Exil in St. Cloud mit einem Stab französischer Künstler, Musiker, Köche und Juristen heimkehrte, und sein Nachfolger Karl Albert, der den Wallonen François Cuvilliers als Baudirektor einsetzte. Friedrich d. Gr., der so von der französischen Kultur eingenommen war, daß er fast nur noch französisch dachte, sprach, schrieb, dichtete und sich von Schriftstellern wie Voltaire in die tiefsten Geheimnisse der geliebten Sprache einweihen ließ, wohnte zwischen französischen Möbeln, trug französische Kleidung, umgab sich mit französischen Gelehrten, Dichtern, Philosophen und bildenden Künstlern und sammelte, unterstützt von Rothenburg, dem preußischen Gesandten in Paris, und dem Marquis d'Argens Bilder von Watteau, Lancret, Boucher, Pater, Chardin. Antoine Pesne war sein Hofmaler. Allerdings galt seine Vorliebe ab 1755 mehr der flämischen und italienischen Malerei des großen Stils und auch in der Architektur wandte er sich von Frankreich ab und den Wienern und den dem palladianischen Baustil huldigenden Italienern zu, woran Algarotti tätigen Anteil hatte<sup>560</sup>. Er veranlaßte, daß ausländische Künstler in Italien studierten, so der französische Bildhauer Bouchardon und der deutsche Maler Rode, dem man das von Friedrich II. bestellte Gemälde des Grabmals von Algarotti verdankt.<sup>561</sup>

Algarotti war nicht so geschäftstüchtig wie Voltaire, aber als Sohn eines Kaufmanns hielt er Gewinnstreben gewiß nicht für unanständig<sup>562</sup>; so ist zu vermuten, daß er mit diesen Kontakten zum italienischen Kunstmarkt, wie schon in Dresden, Möglichkeiten erkannte, selbst zu Geld zu kommen.<sup>563</sup>

Um Friedrich zum Palladianismus Englands zu bekehren, ließ er sich vom Grafen von Burlington Pläne von dessen Haus in Chiswick und Originale von Palladio schicken. Aus Italien bestellte er Drucke der Paläste, Kirchen und Villen von Genua. Diese Vorlagen standen bei vielen Gebäuden in Berlin und Potsdam Pate.<sup>564</sup>

560 „Heute schätzt man die alten Bauten nur noch in England, und seit kurzem, in Deutschland. Der König von Preußen und die Engländer; inspirierten sich am guten Geschmack und richteten sich sozusagen den Geist ein, indem sie die guten Autoren lasen und die großen Männer der Antike nachahmten. In England und in Brandenburg rekonstruiert man wieder die Werke Palladios, man richtet wieder die alten Gebäude auf. Was man in Italien zerstört, erlebt im Norden seine Wiederauferstehung.“ Algarotti: *Opere a.a.O. t. VIII, p. 62.*

561 heute in der John-Bryson-Collection, Oxford (England).

562 Sein Versuch über den Handel, den er, in Aphorismen zerteilt, noch einmal in den *Pensieri diversi* veröffentlichte, rühmt die Bedeutung des Handels für den Wohlstand des Staates und seine politischen Möglichkeiten.

563 Unter den Kunsthistorikern gibt es keine Einigkeit über die Angemessenheit seiner Preise, einige halten sie für exorbitant, Posse und Steffi Roettgen für moderat.

564 s. Hans-Joachim Giersberg: *Friedrich als Bauherr, o.O., o. J., (Siedler), bes. S. 32 ff und S. 266 ff.*

Gemälde für Friedrich suchte er nun in Rom. Pannini sollte für ihn selbst ein Bild vom Innern des Pantheon malen.

Ende 1753 verließ Algarotti Deutschland und kam Anfang 1754 in Venedig an, wo er wieder zu den Künstlern Kontakt aufnahm, aber nicht in offizieller Funktion. Auch sammelte er wieder für die eigene Galerie. Zu den zahllosen Skizzen, Zeichnungen und Gemäldeentwürfen, die er von Tiepolo bereits besaß, (im Katalog seiner Galerie wurden allein 116 aufgezählt) erwarb er noch den Entwurf zu dessen Fresko *Der Empfang von Heinrich III. von Frankreich* in der Contarini-Villa in Mira.

Die der Familie Algarotti gehörige Villa Mirabello in Mestre (heute Villa Algarotti Berchet) ist mit Fresken von Giovanni Battista Crosato (Venedig 1697- ebd. 1756) ausgeschmückt. Die Galerie Algarotti war auch im Besitz eines Gemäldes und Aquarellen von Crosato.

In dem Landhaus existiert auch noch eine Glyptothek mit Abgüssen antiker Bildwerke<sup>565</sup>

Früher hatte er keine Geschäftsbeziehung zu Antonio Canal, gen. Canaletto (1697-1768) gehabt, da dessen Auftragsbücher auf Jahre hin voll<sup>566</sup> und seine Preise hoch waren. Algarotti bestellte bei ihm nun Idealansichten vom Canale Grande, wie sie Palladio vielleicht entworfen hätte (heute in Parma) und die „von äußerster Kälte sind“.<sup>567</sup> Solche Architekturphantasien waren nicht neu; Piranesi, Pannini und Canaletto hatten dergleichen oft gestochen und gemalt. Auf Grund seiner bald darüber veröffentlichten Briefe hielt man jedoch Algarotti für ihren Erfinder.

Gegen die neoklassizistischen Propagatoren von Palladios Stil, den er selbst so verehrte, verteidigte er aber das „Pittoreske“ von Architektur und Landschaftsmalerei. Schon 1741 ließ er sich in Berlin von einem flämischen Meister selbst-erfundene Landschaften mit römischen Ruinen, Aquädukten, Brücken usw. malen, nun widmete er sich ähnlichen Capricci, wobei er großen Wert auf die detailgetreue Darstellung klassischer antiker Bauwerke legte. Nachdem er 1756 nach Bologna übergesiedelt war, lernte er Prospero Pesci und den Maler und Architekten Mauro Tesi kennen, die seine Gedanken in Bilder übersetzten bzw. seine Skizzen auf die Leinwand übertrugen.<sup>568</sup> Wert legte er aber auch auf den

565 s. Paola Faedo: *F. A. Conservateur à Dresde avant Winckelmann. Remarques sur un parcours intellectuel*, in: *Winckelmann et le retour à l'antique. Actes du colloque. Nantes, Entretiens de la Garenne Lemot*, 9.- 12. juin 1994, Nantes 1995; Paola Ciotti Faedo: *La collezione di calchi di Francesco Algarotti e la raccolta Farsetti*, in: *Venezia, L'archeologia e l'Europa. Congresso internazionale (Venezia, 27-30 giugno 1994)*, Roma, Bretschneider, 1996, pp. 194-203

566 *Er arbeitete in London 1746-56 für den englischen Konsul Joseph Smith. Nach Dobai a.a.O. I, S. 905 verbreiteten Smith und Algarotti engl. Ideen in Venedig. Smith war dort vielseitig tätig, er veröffentlichte Schriften bei dem Drucker Pasquali, der auch für A. arbeitete, er erwarb eine eigene Galerie, war Kunsthändler und -manager, förderte den Palladianismus und schloß mit Canaletto einen Vertrag, nach dem dieser ausschließlich für S. zu arbeiten hatte.*

567 André Chastel: *Die Kunst Italiens. Darmst. 1962, Bd. II. S. 218.*

568 s. die Briefe in *Opere* Bd. VIII, 95, 100, 104, 109, 111, in denen er die Künstler berät und ermutigt.

phantasievollen, pittoresken Hintergrund, der nach dem flämischen Geschmack von Teniers und Wouwermans oder dem von Vernet und Pannini gemalt werden sollte. Parallelen sieht Haskell in Piranesis, von Algarotti sehr geschätzten, Ansichten von Rom.<sup>569</sup> Da Tesi und Pesci seiner Forderung nach dem Pittoresken nicht nachkommen konnten, beauftragte er Tiepolo, Figuren in diese Bilder einzusetzen, die den trockenen Architekturen Leben einhauchten<sup>570</sup>. Bei all seinen Bestellungen bestand Algarotti darauf, daß Rom (Zeichnung) und Venedig (Farbe), Gelehrtheit und Phantasie, Klassisches und Pittoreskes einander die Waage hielten. Nach Haskell versuchte er eine Synthese zwischen zwei Stilen zu finden, die damals begannen, sich zu bekriegen. Deswegen wollte er die Phantasie Tiepolos mit Hilfe der Architektur bändigen und die trockene Architekturmalerei von Mauro Tesi mit Hilfe der Phantasie beleben.<sup>571</sup>

Tiepolo, der sich anschickte, nach Madrid zu gehen, wo er den Königspalast ausmalen sollte, hatte aber kaum noch Zeit übrig, diese kleinen Aufgaben auszuführen, auch sein Porträt des Grafen wurde nicht vollendet. Algarotti, der immer kränker wurde, mußte sich hauptsächlich auf Mauro Tesi verlassen, der ihm auf seiner Reise durch Mittelitalien Bilder kopierte und Vignetten für seine Gesammelten Werke stach; viele Entwürfe und Skizzen dafür stammten von Algarotti selbst. In Pisa schrieb er auch den *Versuch über die französische Akademie in Rom* und die letzte Fassung des *Versuchs über die Malerei*.

Tesi, bei dem sich Algarotti mit Tuberkulose angesteckt hatte, malte auch noch das Zimmer in Pisa aus, in dem Algarotti 1764 starb. 1766 folgte ihm Tesi. Das heute noch existierende Grabmal Algarottis auf dem Campo Santo in Pisa, das der Autor selbst noch projiziert hatte, wurde von Tesi entworfen und von Carlo Bianconi im Auftrag von Friedrich II. ausgeführt<sup>572</sup>.

## Der Versuch über die Malerei

Seine Entstehung verdankt dieser Essay<sup>573</sup> einem 1739 erschienenen Abriß über die Malerei des Marquis d'Argens<sup>574</sup>, eines anderen Mitglieds der Tafelrunde

569 Haskell a.a.O. S. 358

570 Opere Bd. VIII. S. 101

571 Haskell a.a.O. S. 259 f

572 s. Franco Arato: *Il secolo delle cose. Scienza e storia in F. A. Genova 1991, S. 152.* – Es waren offenbar Zweifel darüber aufgekommen, ob der König das Grabmal auch bezahlt habe. Um diese zu zerstreuen wird dem in den Opere (Palese) Bd. XV, S. 254 f veröffentlichten Brief, in dem Friedrich II. am 12. Juni 1764 Lorenzo Guazzesi mit der Errichtung des Grabmals beauftragte, eine Anmerkung hinzugefügt, daß der König „pagò generosamente la rilevante spesa“. Diese wird von Tobias Garst: *Ein Vorstoß zur Erneuerung der Grabmalkunst.* – Das Algarotti-Monument im Camposanto zu Pisa und der Beitrag Friedrichs des Großen. (In: FBPG (2002) 12/2, S. 207 ff bestätigt.

573 Ich habe die Endfassung von 1764, wie sie in der Ausgabe von Livorno und der von Venedig erscheint, übersetzt.

574 Jean-Baptiste de Boyer, Seigneur d'Argens (1703-1771): *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture, Paris 1751* (überarbeitet und erweitert Berlin 1768). Außer A. antwortete noch Ridolfini Venuti:

von Sanssouci, in dem er den Italienern den Primat und die absolute Vorrangstellung in dieser Kunstform bestritt. Agostino Paradisi wandte sich empört an Algarotti, damit er „Italien nicht ungerächt ließ“.<sup>575</sup>

Algarottis zum ersten Mal 1756 erschienener *Discorso sopra la pittura*<sup>576</sup> (später *Saggio sopra la pittura* genannt) war sein Lieblingswerk, dem er Jahre des Studiums und des Nachdenkens opferte.<sup>577</sup> Der Erfolg war dementsprechend groß. Seine Zeitgenossen hielten es für sein bestes Buch. Metastasio, der es „avidamente“ las, gratulierte dem Autor zu seiner „solida fecondità“, Mazzuchelli wunderte sich, „wie jemand soviel beobachtet haben kann, der selbst nie Maler war“. G. P. Zanotti sagt „daß man auf diese Weise mit Veronese und Tizian über Malerei hätte sprechen können.“ Die besten französischen Zeitschriften verbreiteten seine Thesen und seinen Ruhm in Frankreich.<sup>578</sup> John Constable verbrachte dreißig Jahre nach Algarottis Tod lange Winterabende mit dem Studium seines Werkes.<sup>579</sup>

Algarotti widmete es der *Noble Society for the Promotion of Arts and Commerce* (*Englische Akademie zur Förderung der schönen Künste, der Manufaktur und des Handels*), deren Mitglied er durch die Vermittlung von William Taylor Howe und dessen Freund Thomas Hollis geworden war, nachdem der Essay im Januar 1763 den Mitgliedern der Sozietät vorgelesen worden war.<sup>580</sup>

Der *Discorso* von 1755 war um die Hälfte kürzer als der *Saggio* von 1756, ohne Anmerkungen, mit wenigen Beispielen und Urteilen, noch fehlten die Gedanken zum Studium von Landschaft und Architektur, zum Verhältnis von Licht und Schatten, zur Erziehung des jungen Künstlers und der Notwendigkeit, einen kritischen Freund zu besitzen.

Im Rahmen der systematischen Revision seiner Werke für die Gesamtausgabe von Livorno (die erst 1764-65 stattfand) wurde auch der *Saggio* erweitert und 1757 und 1763 neu gedruckt. Die endgültige Fassung 1764 hat 157 Seiten, während die erste nur 44 besaß. Die Endfassung ist die Grundlage aller späteren Drucke und Übersetzungen. (Auch der vorliegenden.)

*Risposta alle Riflessioni critiche sopra le differenti scuole di pittura del Sig. Marchese d'Argens. Lucca 1756*

575 Siccardi a.a.O. S. 50, mit Bezug auf den Brief in *Opere* Bd. XIII, S. 276

576 erschienen in: *Discorsi sopra differenti soggetti, Venezia (Pasquali) 1755, S. CXCV-CCXXIV, mit Widmung vom Mai 1746.*

577 Über die Geschichte der Entstehung des Werks und seine Ausgaben unterrichtet die *Introduzione* des Hg.s William Spaggiari zu seiner Neuedition des *Saggio sopra la pittura* von 1756 (erschienen Roma (Izzi) 2000).

578 s. *Journal encyclopédique, Mai 1756, Journal étranger März 1757, Journal des Sçavantes, Jan. 1758.* S. zur Rezeption in Frankreich auch Dietrich Scholler: *Die Rezeption der romanischen Literaturen in der Neuen Bibliothek und im Journal Etranger, dargestellt am Beispiel Algarotti, in: Sächsische Aufklärung, hg. A. Klingenberg, K. und M. Middell, L. Stockinger. Leipzig 2001.*

579 Haskell a.a.O. S. 360

580 s. *Treat* a.a.O. S. 201

Algarotti ist immer Essayist gewesen, ohne eine Theorie darüber entwickelt zu haben; er gestand allerdings, er sei nicht fähig, „den methodischen Apparat eines Buches zu konzipieren.“<sup>581</sup> D.h. er hatte schon ein (wenn auch unklares) Bewußtsein von der besonderen Konstitution seines Geistes, die er mit vielen seiner Art im Zeitalter der Aufklärung teilte.

Algarotti erweiterte den Grundplan des *Discorso*, indem er Neues an bereits Vorhandenes anschloß, ein Verfahren, das den ursprünglichen Organismus des Essays intakt ließ. Die stilistische Eleganz des Ausdrucks, die ihr Vorbild in der klassischen Simplizität der Griechen hat und zugleich am aufklärerischen Sprachideal der Klarheit und Deutlichkeit orientiert ist, sollte auch dem Saggio einen Reiz verleihen, den der wissenschaftliche Aufsatz nicht hat und nicht anstrebt. Die Verbesserungen und Ergänzungen des Autors beziehen sich nicht allein auf den Inhalt, sondern auch auf die Form; auf diese Weise erhält der Saggio den Rang eines literarischen Kunstwerks.

Die italienische Romantik mißverstand die „Wendigkeit“ bzw. „Vielseitigkeit“ (versalità) seines Geistes, die eine der herausragenden Eigenschaften eines Essayisten und Aphoristikers ist, als eine servile Abhängigkeit von den modischen Themen der Aufklärung. Gewiß ist Algarotti auch ein Enzyklopädist und Polyhistor, also jemand, der Wissen verbreiten will, doch er reicht es nicht in starren Blöcken weiter, sondern hält es diskutierend in Bewegung. Der vielberufene „Eklektizismus“ Algarottis<sup>582</sup> ist ebenfalls ein Merkmal der Essayistik. Wie alle, die diesem Genre verfallen sind, und zwar aus einer Notwendigkeit heraus, die in den geistesgeschichtlichen Spannungen und den daraus entstehenden kulturellen Strukturen des Abendlandes begründet ist, ist Algarotti ein Mensch, der viel gelesen hat, der sich schreibend<sup>583</sup> an vieles erinnert, vieles bewußt oder unbewußt zitiert und assoziiert. Ein Gedanke ist nicht isoliert, wird er angeschlagen, schwingen andere mit, das Denken ist nicht einlinig und monoton, sondern ein Konzert, bei dem viele Stimmen im Hintergrund mitwirken. Andererseits aber ist der Essayist auch ein Vertreter der neuzeitlichen Ratio, die klare Scheidungen und deutliche Ordnung verlangt. Algarotti hat nicht von ungefähr als Naturwissenschaftler und Mathematiker angefangen wie viele andere Essayisten nach ihm, z.B. Lichtenberg, Ernst Jünger, Gottfried Benn, Robert Musil, um nur Deutsche zu nennen.<sup>584</sup> Die Tendenz zu einer eher irrationalen,

581 s. F. Algarotti: *Saggio sopra la pittura*, a cura di William Spaggiari. Roma (Izzi) 2000, S. 18. Die englische Übersetzung des Versuchs wird von Dobai a.a.O. II, 974-978 behandelt. „A.s Essay ist im Vergleich mit Bardwell natürlich kein technisches Hilfswerk, sondern im wahrsten Sinne des Wortes ein ‚trattato‘.“ (Dobai a.a.O. II, S.974.)

582 s. Siccardi a.a.O. S. 52 u.ö.- Haskell a.a.O. S. 347: er sei wesentlich rezeptiv eingestellt gewesen, S. 360: er habe allen gefallen wollen.

583 Algarotti pflegte seine Werke allerdings zu diktieren. Daraus erklärt sich der trotz der nachfolgenden Bearbeitungen noch erkennbare mündliche Duktus seiner Schreibweise.

584 A. gab alle seine Schriften mit dem Emblem Zirkel und Leier heraus, klares Anzeichen für den Zwiespalt von Wissenschaft und Kunst. Friedrich II.erdachte für das Grabmal A.s die lat. Inschrift: *Ovidii aemulo Newtoni discipulo.*

poetischen, mythisch-symbolischen und synthetischen Aneignung der Welt und die Tendenz, sie real als objektiven Widerstand wahrzunehmen und rational analytisch zu durchdringen, wirken bei ihm gleichzeitig. Er ist Dichter und Wissenschaftler zugleich, aber die beiden Wesen werden nicht vereint, sondern stehen im Widerspruch zueinander.

In anderen Zeiten hat man diese innere Konstellation als Defekt wahrgenommen und entsprechend negativ bewertet, zusammen mit den Formen, in denen sich dieser Literat ausdrückte. Die oft monierte „Widersprüchlichkeit“ wurde als Ergebnis eines unausgegorenen Denkprozesses angesehen. Inzwischen hat man erkannt, daß diese befremdlichen Genres, die sich wie Magma an den Bruchstellen der Kultur hervordrängen, keineswegs einer subjektiven Willkür zu verdanken und als falsch, gewissermaßen ungesetzlich und gegen die guten Sitten verstößend anzusehen sind. Mit ihrer kritischen Grundtendenz reagieren sie individuell auf „objektive“, d.h. überindividuelle, kollektive, gesellschaftliche, und kulturelle Entwicklungen, deren Problematik sie im Gegensatz zu den führenden Autoritäten einsahen und in einer entsprechenden Form darzustellen verstanden.

So entsprachen im Falle Algarottis die propagandistisch einander gegenübergestellten Kunststile seines Jahrhunderts, der Klassizismus und der Spätbarock, gerade diesem Konflikt zwischen Wissenschaft und Kunst, Vernunft und Phantasie, Sein und Schein (Illusion, Täuschung), „Wahrheit“ und „Lüge“. Aber eigentlich war dieser Gegensatz dem sogenannten Barock bereits inhärent, denn klassizistische Formen waren in national unterschiedlicher Art und Weise mehr oder minder bereits im 17. Jahrhundert verbreitet. Der Barockstil suchte, wie man sagt, die „große Synthese“ zwischen Welt und Gott, Natur und Vernunft, Rationalität und Phantasie, Manierismus und Naturalismus, Proportion und Schmuck usw.; ob er sie je fand, ist unter den Gelehrten und Kunstliebhabern umstritten (die Gegner des Barocks waren seit dem 18. Jahrhundert in der Überzahl), aber sollte sie je bestanden haben, so ist sie jedenfalls um 1750 dabei, wieder in sich bekämpfende Gegensätze zu zerfallen.<sup>585</sup> Da diese Entwicklung sich also ständig wiederholte (und zwar bis in die Romantik und die Gegenwart hinein – s. z. B. den Gegensatz zwischen „Moderne“ und „Post-Moderne“), ist es kein Wunder, daß die Aufmerksamkeit für diese Phänomene immer schärfer, bewußter und intellektueller wurde. Gegner und Befürworter (bzw. Propagatoren) bestimmter Richtungen künstlerischer oder literarischer Art bedienten sich immer differenzierterer Mittel zu Angriff und Verteidigung, bis schließlich die Kunst nur noch zum Projekt wurde, das nicht ausgeführt wird oder ausgeführt zu werden braucht. Das Manifest ersetzt das Kunstwerk, das Wort das künstlerische Material.

585 Hans Sedlmayr sieht darin den Beginn des „Verlustes der Mitte“, s. sein Buch: *Verlust der Mitte*. Salzburg/Wien 1948.

Hegel glaubte, wenn die Eule der Minerva ihren Flug antrete, werde das Ende der Kunst gekommen sein. Er war der Meinung, daß die zum absoluten Bewußtsein kommende Philosophie die wesentlich unbewußte Kunst auflöste und ablöste, „aufhob“, wie er sich doppeldeutig ausdrückte. Die Kunst ist ursprünglich ein unbewußter Akt, der zunächst ohne rationale Kontrolle verläuft, wird er bewußt gemacht, dann können die schöpferischen Kräfte versiegen, sowohl beim Einzelnen wie innerhalb einer ganzen Kultur. Befleißigen sich die Intellektuellen dann wiederum der Kritik an diesem unbefriedigenden Zustand, dann gibt es zwei Möglichkeiten: Sie weisen den Weg zurück in die goldenen Zeiten, in denen die Kunst noch lebendig, ernsthaft, mächtig und wirksam war, weil sie in einer gewissen vom Leben selbst erzeugten Unbewußtheit lebte, oder sie weisen den Weg in eine utopische Zukunft, in der alles anders und besser sein soll als vorher, weil alle unreinen, unbewußten Elemente aus ihr ausgeschieden wurden. Beide Wege werden aber mit intellektuellen Vorstellungen belastet sein, die für die schöpferische Kunstausbübung schädlich sein können. Der *Versuch über die Malerei* geht den ersten Weg, Lodolis Theorie, die Algarotti im *Versuch über die Architektur* darstellt und kritisiert, verweist auf den zweiten.

Algarottis sämtliche Versuche, aber auch seine Briefe, haben wegen ihrer völligen Zurückstellung des Autor-Ichs immer einen sachlichen, traktathaften Zug, ganz im Gegensatz zu den Essays von Montaigne, Voltaire, Rousseau, Lessing und Herder etwa, deren Engagement auch immer zur Offenbarung ihrer inneren Zustände führt. Fast nichts davon findet man bei Algarotti, dessen Aphorismus „Ein großer Teil unseres Glücks besteht darin, von uns selbst abzusehen“<sup>586</sup> wohl eine Lebensmaxime darstellte. Der Malerei-Essay scheint mit seiner (allerdings erst später eingeführten) Kapiteleinteilung eher ein Lehrbuch zu sein als ein Versuch. Aber selbst in der Endfassung mit seinen 157 Seiten ist der Text zu kurz, um der Didaktik dienen zu können. Auch der Anfang und der Schluß widersprechen dem Eindruck.

Statt, wie es einem Lehrbuch angemessen wäre, geduldig, sachlich und schematisch die Aufgabe vorzustellen, die er sich vorgenommen hat, beginnt der Autor mit einem Satz, der wuchtig und spontan zugleich ist und dessen zweiteilige Begründung die ganze Einleitung füllt. Diese Zweiteilung, „il dialettico binomio“<sup>587</sup> von Natur und Geist, Talent und Erziehung, Neigung und Beruf garantiert sowohl die geistige Spannung als auch die stilistische Geschlossenheit der Einleitung. Dabei kommen von der jeweiligen historischen Situation unabhängige Fragen zur Sprache; heute würde man sie Begabten- oder Elitenförderung nennen. Ebenso umstandslos wird ein heikles Problem berührt: Es darf nicht sein, daß ein geistloser Vater seinem Sohn einen Beruf vorschreiben kann, der dessen natürlichen Anlagen nicht entspricht. Was dagegen zu machen wäre,

586 Aph. Nr. 35 der *Pensieri diversi* (*Vermischte Gedanken*) (Übers.v.Verf.).

587 S. da Pozzo a.a.O. S. 539.

verrät der Autor allerdings nicht. Die Anmerkung, daß eine Begabtenauslese und –förderung in Berlin von einem Weisen auf dem Thron (= Friedrich II.) bereits betrieben würde, verweist darauf, daß das Problem eventuell von oben her, staatlich, aber mit Weisheit behandelt, zu lösen wäre.<sup>588</sup> Ein anderes von Algarotti angesprochenes und noch heute aktuelles Thema betrifft die schulische Erziehung, die unterschiedlos alle Begabungen über einen Kamm schert, statt jedem Talent einen ihm angemessene Ausbildung zukommen zu lassen.

Der Schluß der Einleitung ist von römischer Prägnanz, es wird ja auch Tacitus, der Vertreter des gedrungenen, lapidaren Stils zitiert. In Kürze wird also anfangs das Wesentliche zusammengefaßt: Daß die Kunst Genie (Naturanlage, Talent) und Fleiß (Vernunft, Schulung, Handwerk, Wissen, Kenntnisse, „Gelehrtheit“) erfordert. Aber das Wissen allein genügt nicht, der Maler muß dem an sich toten Material „Leben und Geist“ einhauchen können. Und das kann nur gelingen, wenn sich der Künstler in seine Kunst als ganzer einbringt, wenn er ihr sein Leben total widmet.<sup>589</sup> Nur das, kann man schließen, sichert dem Kunstwerk die nötige Originalität.

Algarotti meint keineswegs, daß *allein* das Studium und die Beachtung der Regeln, d.h. die Anatomie, die Perspektive usw., den guten Maler ausmachen.<sup>590</sup> Was er in den Kapiteln darüber zunächst darstellt, sind Usancen, die sich bei der gesamten gegenständlichen Malerei seit Jahrhunderten bewährt hatten und in den Akademien gelehrt und praktisch angewandt wurden. So ist der Ratschlag, beim Erlernen des Zeichnens sich sogleich große Meister als Vorlage zu nehmen und nicht mit mittelmäßigen anzufangen, durchaus vernünftig und hat zunächst nichts mit der Bevorzugung eines bestimmten Stils zu tun. Im Kap. *Die Bewertung der Maler* behandelt er dann auch die Bologneser Malerschule und er-

588 *In England wurde in den 80er Jahren des 20. Jhs ein Waisenkind nach einem Intelligenztest, bei dem es „genius-rate“ erreichte, seinen Pflegeeltern weggenommen, weil diese einen zu niedrigen IQ hatten. – In „feudalistischen“ Zeiten wurde die Förderung spontan durch Vertreter der Kirche oder durch adlige Mäzene, die sich um die jungen Talente kümmerten, durchgeführt. Erst unter Ludwig XIV. nahm sich der Staat dieser Aufgabe an, s. Algarottis Versuch über die frz. Akademie in Rom.*

589 *„Alle Werke, welcher Gattung sie auch angehören mögen, verlangen den ganzen Menschen“, schreibt Algarotti in der Widmung seiner Dialoge über die Optik Newtons an Friedrich II.*

590 *Das Verhältnis von Genie und Regel behandelt der Aph. 313 der Pensieri diversi: „Damit eine Schöpfung vollkommen werde, ist das Genie nicht weniger nötig als die Regel, dazu hat gleichzeitig die Lebhaftigkeit der Phantasie und die Gesetztheit des Urteils beizutragen, eine Gnade, die der Himmel nur wenigen schenkt. Ohne diese glückliche Mischung der Gegensätze, ohne diese concordia discors, diesen Kontrapunkt der Eigenschaften, sieht man nie etwas Harmonisches und Ganzes in den schönen Künsten gelingen.“ – Siccardi ist aber der Meinung, A. halte sich nur an die Regel: S. 52 ff. Man muß ihr allerdings zugute halten, daß sie das Problem Schöpfertum contra Regel richtig akzentuiert und daß sie am Ende ihrer Kritik an A. einsieht, daß A.s Ansichten historisch einzuordnen sind, daß er in seiner Zeit gar nicht anders hätte urteilen können. Beherzigenswert sind auch die Betrachtungen von Lionello Venturi (Geschichte der Kunstkritik, Mch 1972.) S. 313: „Ästhetiker und Kunstkritiker sind im allgemeinen vertrauter mit der Kunst der Vergangenheit als mit der ihrer eigenen Zeit[...] Viel zu oft leben sie in der Überzeugung, das künstlerische Geschehen in ihrer unmittelbaren Umgebung trage die Zeichen des Niedergangs[...] Und so versperren sie sich den Zugang zur nie versiegenden Schöpferkraft des Menschen.“ – „Den Regeln selbst wohnt ein höheres Prinzip inne, ein idealisierendes Streben, das sich aus der besonderen Begabung des Künstlers nährt, aus seinem ‚génie‘.“ Ästh. Grundbegriffe a.a.O. S. 94.*

wähnt, daß „die Caracci [...] nicht verfehlten, ihre Schule mit allen Waffen der Wissenschaft zu versehen. Sie waren davon überzeugt, daß in der Kunst durch einen guten Zufall oder die wilde Phantasie nie etwas Gutes hervorgebracht würde, sondern daß sie eine mit Wissenschaft und Vernunft arbeitende Fähigkeit sei.“ Sie lehrten Anatomie, Perspektive usw., weshalb sie mehr tüchtige Maler hervorbrachten als andere.<sup>591</sup>

Siccardi und Venturi sehen Algarotti im Bann des „Eklektizismus“ der Caracci und ihres Fürsprechers Bellori, der sich „als ein Anhänger des Idealismus ebenso gegen den Naturalismus wie gegen den Manierismus, gegen Caravaggio als den Repräsentanten des Naturalismus wie gegen den Cavalier d’Arpino als Vertreter des Manierismus [wandte]; beide Irrlehren habe Annibale Caracci als ein Verfechter der Wahrheit überwunden.“<sup>592</sup> Dem Eindruck von Siccardi und Venturi widerspricht aber die klare kritische Aussage Algarottis. Er nannte die Caracci und ihre Schule zwar nicht „Eklektiker“, diesen Ausdruck erfand man erst später als Schimpfwort.<sup>593</sup> Doch für ihn waren sie „nicht so sehr Schüler der Natur (und der Griechen) als der Meister[...], die kurz zuvor der Kunst zur alten Ehre verholfen hatten.“ Die Caracci seien Nachahmer und Nutznießer von Meistern gewesen, die vor ihnen Großes geschaffen hätten, sie seien nicht original gewesen, sondern hätten alles Gute zu einem neuen „korinthischen“ Metall zusammenschmolzen, das aber weder „die Geschmeidigkeit, noch das Gewicht, noch den Glanz“ der ursprünglichen Metalle erreichte.<sup>594</sup>

Bellori und Algarotti<sup>595</sup> hatten für das, was sie am Stil des 17. Jahrhunderts wahrnahmen, noch keine Bezeichnung. Der Ausdruck „Barock“ wurde von den

591 Schon von Leonardo wird die Notwendigkeit des Wissens für die Kunst betont, s. Venturi a.a.O. S. 99 – Zu den Kunstakademien und ihrer Aufgabe und Organisation (z.B. durch Vasari in Florenz) s. Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Mch. 1969, S.411 f.

592 schreibt Venturi a.a.O. S. 124 über Gian Pietro Bellori (1615-1696). Sein Hauptwerk *Vite de' pittori scultori et architetti moderni* erschien 1672.

593 „Erst das Schlagwort vom Eklektizismus und vom Akademismus, das im 19. Jh. beim Wort genommen wurde, hat den Blick für den lebendigen Kern dieser römischen Stilbildung getrübt und Annibale als klassizistischen und unselbständigen Nachahmer verschrien.“ E. Hubala a.a.O. S. 29.

594 Algarotti zitiert in *Versuch über die französische Akademie in Rom* ein Sonett von Agostino Caracci, in dem vom guten Maler die Verbindung von Rom (Zeichnung), Venedig (Helldunkel) und der Lombardei (Kolorit) gefordert wird, er soll die Fähigkeiten von Michelangelo, Correggio, Raffael, Tibaldi, Primaticcio und Parmigianino haben, die aber alle zusammen bei Niccolino zu finden und zu studieren seien. - Erich Hubala empfindet allerdings den Ausdruck „Eklektiker“ in seiner Anwendung auf eine Gestalt wie Annibale Caracci als Mißverständnis. Der erste große Vertreter des römischen Barock sei keineswegs „ein geschickter und gebildeter Zusammensetzer“ gewesen, sondern ein Vertreter des „Stils“ im Sinne Goethes, der damit die höchste Stufe der Kunst über der Manier und der einfachen Nachahmung bezeichnete (Hubala ebd.) Nach Hubala wären folglich sowohl A. als auch Siccardi und Venturi im Irrtum gegenüber Caracci. In A.s Briefen über die Malerei und die Architektur (Bd. VIII der *Opere (Palese)*) findet sich dagegen eine differenziertere Beurteilung von Ludovico und Annibale Caracci: „Annibale war in der Tat der einzige, der die Widersprüche des Eklektizismus vereinen und Werke schaffen konnte, in denen erneut die Kunst Correggios und die Tüchtigkeit der alten Meister wiederzukehren scheint. Er war der einzige wirkliche Künstler.“ Siccardi a.a.O. S. 80 (Übers.v.Verf.). Den Widerspruch zwischen ihren Aussagen über A.s Haltung gegenüber Annibale löst Siccardi nicht auf.

595 Für Venturi ist Algarotti ein bloßer Nachfolger Belloris, s. Venturi a.a.O. S.154.

Meistern des 17. Jahrhunderts nie verwendet, er kam erst auf, als im 18. Jahrhundert ganz allgemein ein Gegenbild gegen das angestrebte klassizistische Ideal aufgebaut wurde.<sup>596</sup> Es existierte bei Künstlern, Theoretikern und Mäzenen auch noch keine Vorstellung der Aufeinanderfolge von Kunstepochen wie Renaissance, Manierismus, Barock, Klassizismus, die heute gängig ist, noch ordnete sich irgendein Künstler oder Theoretiker in eine Abfolge der Kunstgeschichte ein. Erst im 18. Jahrhundert entwickelte sich allmählich der moderne Geschichtsbegriff.<sup>597</sup> Höchstens orientierte man sich an der Stärke der Vorbilder: Vitruv, Palladio, Tizian, Raffael oder Michelangelo, wie es Agostino Caracci tat. Oder man schuf eine Art Vorform der historischen Folge, indem man wie Lodoli und Algarotti die Kunst in Schulen einteilte.

Typisch für die Art seiner Fragestellung ist folgender Aphorismus Algarottis: „Petrarca vermachte Francesco da Carrara<sup>598</sup>, dem Herrn von Padua, testamentarisch ein Madonnenbild von Giotto, *in cuius pulchritudinem, sagt er, ignorantes non intelligunt, Magistri autem artis stupent*<sup>599</sup>. Hätte man nicht großen Grund anzunehmen, daß die Schönheit dieses Gemäldes, das der große Dichter so verehrte, nur relativ war? Will sagen, daß es bewunderswert für die Meister dieser Zeit war und daß es für die Liebhaber unserer Zeit, welche die Bilder von Raffael und Tizian vor Augen haben, nicht so bewundernswürdig gewesen wäre. Das Argument dafür liefert mir die Aussage Petrarcas: *in cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt*, wenn die wahre Schönheit sich allen offenbart und die Unwissenden ihre Wirkung ebenso spüren wie die Gelehrten, obwohl diese den Grund dieser Wirkung besser erkennen können, jene aber nicht. Aber die Zartheit des Inkarnats, das Relief, der Ausdruck und ähnliches werden von allen auf die gleiche Weise verstanden. Wenn jemand einen wackeren Künstler unserer Zeit in seinem Atelier besuchte, hörte ich ihn sagen: Wie gefällt dir mein Bild? Wenn die Antwort lautete: Ich verstehe davon nichts, packte ihn der Wunsch, das Bild zu vernichten, so fleißig und so gut es auch gemalt sein mochte.“<sup>600</sup>

Zwar scheint hier der Gedanke eines historischen Fortschritts gegenüber dem Mittelalter aufzukommen, aber der Eindruck ist falsch. Es geht nicht um den Wert relativ zur Zeit, sondern relativ zu anderen „besseren“ Meistern. Und besser sind im allgemeinen solche, die sich an der Antike und damit an der durch die antiken Meister idealisierten „Natur“ orientiert haben. Bis zu Voltaire und Condorcet war man auch nicht der Meinung gewesen, die Menschen müßten „fortschreiten“, indem sie ständig Vernünftigeres, Neues und Besseres

596 Hans Tintelnot: *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, in: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*. Hg. Rudolf Stamm. Bern 1956.

597 s. Karl Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*. Stuttgart. 1953 2.A. S.105 ff im Kap. V.: Voltaire.

598 Francesco da Carrara il Vecchio, Protektor Petrarcas, war Herr von Padua von 1355-88, er starb 1393.

599 Petrarca: *Testamentum* 12. (in: *Opere latine*, Torino 1975 p.1348 ff)

600 Algarotti: *Pensieri diversi*. Aph. Nr. 222, (Übers.v.Verf.).

machten, sondern man glaubte, daß man es immer nur so gut machen könnte und brauchte wie die Alten. Durch die *Querelle des anciens et des modernes*<sup>601</sup> war diese Einstellung aber problematisiert worden. Algarotti scheint denen zuzustimmen, die der Ansicht sind, daß die Alten immer noch unübertroffen in Kunstingen und geistigen Disziplinen seien, nur in der Physik seien ihnen die Modernen überlegen.<sup>602</sup>

Übrigens wird bei ihm der Wert einem Kunstwerk nicht von den Gelehrten erteilt (wie bei Bellori<sup>603</sup>), sondern zusammen von Wissenden *und* Unwissenden, also dem Publikum, der „Menge“. Algarotti ist überhaupt der Meinung, daß das Kunsturteil des Volkes schärfer und mehr zu fürchten sei als das der Akademien, da es „von dem Vorurteil der Schulen frei“ sei.<sup>604</sup>

Der sogenannte Klassizismus des 18. Jahrhunderts ist für Algarotti eine Rückkehr zur Renaissance, aber auch der „Römische Barock“ der Caracci war (jedenfalls nach Hubala) bereits eine solche „Re-naissance der Renaissance“ nach den „Verirrungen“ des Manierismus und des Naturalismus. Algarotti hatte nichts weiter vor, als mit seinem Essay eine erneute Rückkehr zu den Begründern eines am Vorbild der Antike orientierten Stiles zu propagieren. Die Dekadenz der Rokoko-Malerei seiner Zeit (von Tiepolo und der venezianischen Schule abgesehen) legte das nahe<sup>605</sup>. Offenbar waren seine Eindrücke der Malerei Annibale Caraccis und Domenichinos im Palazzo Farnese in Rom groß gewesen und hatten die bereits in Bologna gewonnenen verstärkt. Er nahm an diesen Malern

601 Die berühmte *Querelle des anciens et des modernes* wurde 1687 von Charles Perrault mit dem Gedicht: *Le siècle de Louis le grand* eröffnet. Ihm antwortete Boileau-Despréaux. Auf der Seite der Moderne standen Desmarests de Saint-Sorlin und Fontenelle, auf der der Antike La Fontaine, La Bruyère, Racine, Fleury.

602 s. Algarotti: *Pensieri diversi*, Aph. 341: „Heiß war der Krieg, der am Ende des vergangenen Jahrhunderts unter den Literaten entbrannte, ob in den Künsten und Wissenschaften die Alten oder die Modernen vorzüglicher seien. Einige griffen die größten Schriftsteller Griechenlands und Roms mit kühnem und, fast würde ich sagen, skandalösem Eifer an, und von den genialsten Werken der Antike dachten sie etwa so, wie Frauen unmoderne Kleider und Frisuren beurteilen, sie sind zu alt, sie sind aus der Mode. Einige andere hatten Skrupel, auch nur den leisesten Zweifel an der Vollkommenheit eines Schriftstellers zu hegen, der vor zweitausend Jahren gelebt hatte, und sahen alle Dinge durch das Dazwischentreten so vieler Jahrhunderte vergrößert, so wie man den Mond am Horizont durch das Dazwischentreten der Gegenstände vergrößert sieht. Die Leute von gesundem Menschenverstand hielten sich in der Mitte zwischen diesen beiden Meinungen. Aber obwohl sie zugaben, daß in der jüngstvergangenen Zeit große Geister aufgewachsen seien und daß auch die besten Autoren von einst manche Fehler hätten, waren sie der Ansicht, daß die Alten in den Künsten der Zeichnung, der Mechanik, des Krieges, der Beredsamkeit und der Poesie den Modernen überlegen seien. Homer, Demosthenes, Xenophon, Horaz und Vergil rühmten sie als den Ursprung aller Schönheit, sowohl im Vers als auch in der Prosa. Das beweist auch der Primat, den sie in allen Schulen Europas besitzen. Von den Statuen der Griechen bemühten sich die berühmtesten Künstler, die Vorschriften der guten Zeichnung und der Regeln der Symmetrie abzuleiten, sagten sie[...].“

603 s. Venturi a.a.O. S. 125: Bellori glaubte, daß das Volk dem Naturalismus anhinge, weil es mit den gelehrten Begriffen der Idee, der Vernunft und Wahrheit nichts anfangen könnte. Es interessiere sich nur für Farben und das modisch Neue.

604 s. Algarotti: *Versuch über die Malerei: Kap.: Von der Wichtigkeit der Urteile des Publikums*. S. auch Algarotti: *Versuch über die französische Akademie in Rom*.

605 siehe den Schluß des Essays. Vor allem tadelt er, daß manche Maler nur noch um des Gewinns willen malten. Ihnen fehle die wahre Hingabe an die Kunst, oberstes Gebot der Kunstlehre A.s. - Die Argumentation ist ähnlich wie sein Eintreten für eine Renaissance der Renaissance der Oper von 1600. (s. Nachwort zum Versuch über die Oper)

nichts von dem wahr, was er an anderen Künstlern z.B. Architekten wie Borromini und Guarini oder Dichtern wie Gongora tadelte: den Schwulst, das Gewollte, das Unnatürliche und Unwahre. Vorstellungen von einem automatischen Fortschritt in der Geschichte sind bei ihm nicht zu finden, weswegen es auch für ihn keine Aversion dagegen gibt, auf das Frühere, das sich als gut erwiesen hat, zurückzugehen. Und zwar mittels der Vernunft, der Gelehrsamkeit, der Wissenschaft.<sup>606</sup> Algarotti bejaht das Wissen, den Fleiß und die Mühe, zugleich aber müsse der Maler diese Mühe verstecken. Tizian „wußte sie so gut zu verbergen, daß seine Figuren mit lebendigem Blut erfüllt zu sein scheinen. Man würde sagen, sie seien geboren und nicht geschaffen.“

Algarotti betrachtet also den „Klassizismus“ (auch *er* hat ihn nie so genannt) nicht als Gegensatz zum „Barock“, da es einen so benannten Stil damals gar nicht gab, sondern als Korrektur falscher Tendenzen in der Malerei, bzw. als Rückkehr zum idealen, auf antiken Vorbildern beruhenden Stil, dem auch die Caracci gefolgt seien.<sup>607</sup> Und seine Haltung zu Tiepolo bestätigt, daß es ihm nicht darum ging, dessen Stil zu verdammen, sondern allein im Sinne eines Gleichgewichtsideals zu korrigieren: „Gelehrtheit“ (Maß, Proportion, Symmetrie, Bildaufbau usw., die zur Domäne der Vernunft gehören, der rationalen Kontrolle zugänglich und erlernbar sind) und Phantasie (natürliche, schöpferische, unbewußte Kräfte, die man zur Erfindung braucht) sollten ausgewogen zusammenwirken. Oberstes Gebot aber war für ihn offenbar „Originalität“ d.h. Persönlichkeit, Spontaneität und Natürlichkeit.<sup>608</sup>

Zur Hochschätzung Raffaels, Tizians, der Caracci (insbesondere Annibales) und der Bologneser Schule (Domenichino, Niccolino, Reni u.a.) tritt bei Algarotti noch die von Correggio. Raffael, der sich an den Griechen schulte, habe in der Grazie nur Parmigianino und Correggio als Rivalen gehabt. Algarotti hatte damit auch teil an der Konsekrierung Correggios, die Vasari eingeleitet hatte. Er bezeichnete das Altarbild von S. Girolamo und S. Cattarina als „das schönste, das je aus Menschenhand hervorging“, das also auch Raffael noch übertraf. Das Unausprechliche, das Je-ne-sais-quoi der Kunst Correggios wird von Laurence Sterne im *Tristan Shandy* zum Begriff der „corregiescity“ umgemünzt, was seine Unvergleichlichkeit herausstellt.<sup>609</sup>

Schon Blaise Pascal hatte den Ausdruck „je ne sais quoi“ benutzt, um den Unterschied der ästhetischen und der wissenschaftlichen Rationalität herauszustellen.

606 Schon Leonardo da Vinci war dieser Meinung: s. Venturi a.a.O. S. 98 ff, s. auch Siccardi a.a.O. S. 55 f.

607 Siccardi a.a.O. S. 56 f sieht darin eine Abhängigkeit von der Theorie Raffaels und Belloris, die später noch von Milizia vertreten worden sei: „Die schönsten Teile sammeln, sie miteinander verbinden, und daraus ein vollkommenes oder schönes Ganzes formen, das nennt man schönes Ideal.“ (Übers.v.Verf.).

608 s. Kap. Von de Bewertung der Maler, wo er im Vergleich zwischen Poussin und Raffael letzterem den Vorzug gibt, wegen seiner „Natürlichkeit, Grazie, Unbefangenheit und Lebhaftigkeit“.

609 Spaggiari a.a.O. S.23 f – Alle im Geschmack des 18. Jhs. erzogenen Kunstliebhaber, wie Stendhal, stellten Correggio über die heroisierenden Maler. Er hatte einen „lieblichen und zärtlichen“ Klang und stellte die Schönheit der Anmut und der Empfindung heraus. (s. Chastel a.a.O. 74 f).

Er fragte nach dem Unsagbaren, das die Eigentümlichkeit der poetischen Schönheit ausmacht. Damit kritisierte er die Gleichstellung von Kunst und Vernunft, wie sie Boileau vornahm.<sup>610</sup>

Der Begriff des Je-ne-sais-quoi macht aber auch auf eine Problematik der Kunst- und Literaturwissenschaft aufmerksam: Wie kann überhaupt die Einmaligkeit und Besonderheit eines literarischen oder eines Werks der bildenden Kunst sprachlich vermittelt, dargestellt, charakterisiert oder beschrieben werden? Daß ein Werk unvergleichlich ist, daß man sein besonderes Wesen und seine Eigenschaften nicht in Sprache bzw. Begriffe übertragen kann, beschreibt nur den klassischen Sachverhalt: „individuum est ineffabile“, das Individuum ist unaussagbar; jedes Kunstwerk ist ein Individuum. Würde man es dabei lassen, dann wären nur Tautologien wie die oben genannte möglich. Jede Beschreibung, die darüber hinausgeht, muß sich allgemeiner Begriffe bedienen, welche die Besonderheit und Einmaligkeit des Kunstwerks in Frage stellen und es anderen gleich machen. Trotz aller Differenzierungen in der Begriffsgestaltung, wie sie in der offiziellen Kunst- und Literaturgeschichte stattgefunden haben, nachdem man sich des Dilemmas bewußt geworden war, das Individuelle mit Instrumenten zu behandeln, die es zerstören müssen, ist das Problem nicht aus der Welt zu schaffen. Denn möchte man etwas erkennen, muß man Abstrakta benutzen. Der Wille zur Erkenntnis also zwingt zur Differenzierung durch allgemeine Begriffe. Begnügte man sich mit der reinen Anschauung, dann würde das Problem gar nicht erst auftauchen.

Nicht nur in der Kunst selbst entsteht demnach durch den Gegensatz von unbeußtem Schöpfertum und lehr- und lernbarem Handwerk, also zwischen Natur und Vernunft, ein Konflikt, auch in der Haltung zum Kunstwerk entsteht ein Widerstreit zwischen in sich ruhender, nach nichts anderem begehrender, „interesseloser“ (Kant) Anschauung und dem Wissenwollen, das auch, wenn auch nicht ausschließlich, im Dienst des Beherrschen- bzw. (Nach)machenwollens steht. Auch hier scheint wieder ein Gegensatz auf: der von Willenlosigkeit und Wille (Schopenhauer) oder der von Schweigen (Sprachlosigkeit) und Sprache. Wer diesen Konflikt nicht verdrängt, einfach ignoriert und unerkannt läßt, kann ihn nur essayistisch oder aphoristisch bewältigen. Allein die im weitesten Sinn paradoxe aphoristisch-essayistische Schreibart ist imstande, beide Seiten zu berücksichtigen, ohne dabei die eine oder die andere Seite zu verraten. Das eigentliche Mittel dafür besteht in einer Art Begriff-Bild-Sprache; es ist eine, die die Mittel der Poesie (der Bildlichkeit, Sinnlichkeit) und die Sprache der Wissenschaft (der abstrakten Begriffe) in einer *concordia discors* vereinigt. Das Besondere und das Allgemeine „setzen sich dabei zusammen, um sich auseinanderzusetzen“<sup>611</sup>. Nehmen wir als Beispiel den oben zitierten Satz Algarottis: Tizian „wußte die

610 s. *Ästhetische Grundbegriffe*, (hg. K. Barck u.a.) Stg., Weimar 2001, Bd. 3, S. 91.

611 Karl Löwith machte dies Bonmot während einer Seminarsitzung in Heidelberg.

Mühe so gut zu verbergen, daß seine Figuren mit lebendigem Blut erfüllt zu sein scheinen. Man würde sagen, sie seien geboren und nicht geschaffen.“

Hier ist wieder vom Schein, der Illusion des Kunstwerks die Rede. Wahre Kunst ist keine tatsächliche Naturabbildung, sondern schafft „nur“ eine Illusion von Natur. Dem widerspricht aber die Aussage, daß Tizians Figuren mit „lebendigem Blut“ erfüllt zu sein scheinen. Schein und Wirklichkeit kommen hier in ein paradoxes Wechselverhältnis zueinander: Die Wirklichkeit wird Schein, und der Schein wird Wirklichkeit. Die Kunst wird Natur, die Natur Kunst, je nachdem von welcher Seite aus der Vorgang betrachtet wird. Es kommt zu keiner „Lösung“ dieser Spannung, der Widerstreit bleibt im Sprachvollzug erhalten und spiegelt damit die paradoxe „Wirklichkeit“ des Gemäldes von Tizian.

Das Bild hat wie die Dichtung einen poetischen Charakter. Es ist poetisch, wenn Dinge so weit wie möglich konkret, örtlich und zeitlich determiniert und individuell vorgestellt werden.<sup>612</sup> Im Bild sind Fülle und Mannigfaltigkeit, wie sie die Natur selbst hervorbringt, dargestellt. Das ist der Vorzug, den das Bild (und Metapher, Vergleich, Beispiel) gegenüber der Abstraktion des Begriffs und der Erkenntnis besitzt. Im Laufe des 18. Jahrhunderts setzte sich in der Kunsttheorie und der Ästhetik diese Liebe zum Individuellen, zum Rätselhaften, Geheimnisvollen, Wunderbaren, das im einzelnen Kunstwerk herrscht, allmählich durch<sup>613</sup>. Andererseits mußte aber auch die Forderung des Verstandes nach Einheit, Zusammenhang und Erkennbarkeit erfüllt werden. Das Wunder muß der klaren Erkenntnis zugänglich sein und das Leben dem Geist, paradoxe Vorgänge. Wenn Mannigfaltigkeit und Einheit im Kunstwerk vereint sind, wird die Vollkommenheit der Schönheit erreicht.<sup>614</sup>

Wer nun darüber schreibt, muß sich diesem Sachverhalt in seiner Sprache anpassen: er muß logisch und sinnlich, begrifflich und bildlich zugleich und doch getrennt voneinander schreiben, womit die Spannung zwischen den beiden Sphären stets bewahrt bleibt. Er kann dies nicht in einer symbolischen Form tun, denn dann wäre er Dichter, er würde keinen Erkenntnisanspruch haben, sondern Darsteller sein. Auch wäre sein Produkt keine Erläuterung von etwas anderem, er würde nicht „über“ etwas schreiben, sein Werk wäre autonom wie ein Bild. Beim Essay dagegen überwiegt, trotz des Einsatzes einer bildhaften Sprache, der Gesichtspunkt der Erkenntnis.<sup>615</sup> Algarotti ist in dieser Hinsicht ein Geistesverwandter von Voltaire, Diderot, Lessing, Herder u.v.a., ein dialogischer, d.h. die Gegensätze beachtender Schriftsteller, der auch mit diesem scheinbar das Lehrhafte streifenden „Versuch“ zum Selbstdenken anregen und gleichzeitig mit der

612 s. Baeumler a.a.O. S. 219f, nach Baumgarten.

613 *Der philosophische Initiator war Leibniz mit seiner Monadenlehre. S. zum Problem des Allgemeinen und des Individuellen bei L.: E. Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung, Hamburg 1998, S. 42f und zum Problem des Verhältnisses von Rationalismus und Irrationalismus S. 368 ff.*

614 S. Baeumler a.a.O. S. 216 zu Baumgarten.

615 S. zum Umkreis der „originellen Prosa des 18. Jhs.“ das zitierte Buch von Küntzel.

Aufforderung an den Maler, sich gründlich die Techniken der Kunst zu eigen zu machen, ebenso paradox den Enthusiasmus für sie erregen wollte. Das sympathische letzte Kapitel *Über die Glückseligkeit des Malers* zeigt Algarotti bemüht, den furchterregenden Eindruck, den seine Vorschriften auf den Adepten gemacht haben könnten, zu mildern, indem er ihm die geistigen, seelischen und materiellen Früchte zeigt, die dem winken, der sich diesen Mühen erfolgreich unterzogen hat.<sup>616</sup>

Daß alle sprachliche Beschäftigung mit der Kunst, also auch die akademische, mit der Problematik, die im Essay und Aphorismus zum Ausdruck kommen, zu tun hat, weil dies unvermeidlich ist, wurde von der „Wissenschaft“ (zumindest in Deutschland, wo man statt des konzilianteren romanischen und angelsächsischen Begriffs „Kunst- bzw. Literaturkritik“ den Ausdruck „Kunst- bzw. Literaturwissenschaft“ bevorzugte) lange nicht eingesehen.<sup>617</sup>

Parma, wo Algarotti zusammen mit Bettinelli und Frugoni auch als Dichter bekannt wurde<sup>618</sup>, war auch der Ort, von dem der Ruhm Correggios ausging und der zum Fixpunkt der grand tour aller Bildungsreisenden wurde, besonders nachdem 1774 die Fresken Correggios in der Camera di San Paolo entdeckt wurden<sup>619</sup>. Giovanni Ludovico Bianconi schrieb später, daß die Kunst Correggios nicht von der arkadischen Poesie von Sannazzaro getrennt werden könne. So findet die Renaissance-Malerei Correggios über die arkadische Schäferdichtung wieder Einlaß in die Kultur des 18. Jahrhunderts.

Algarottis theoretische Überlegungen zur Malerei fanden über seine Freunde, die französischen Enzyklopädisten, auch Eingang in die *Encyclopédie*, z.B. seine Gedanken über die unauflösliche Verbindung von schöpferischer Begeisterung und akademischem Unterricht, dem Genie des Künstlers und den von den Fürsten eingerichteten Institutionen, die Algarotti aber mit kritischen Augen betrachtete, wenn sie nicht hielten, was man sich von ihnen versprochen hatte.

## Ausgaben

1 Discorso sopra la pittura in: *Discorsi sopra differenti soggetti*, Venezia (Pascali) 1755 (mit Brief an Signor XXXX, Dresden, den 20. Mai 1746) S. 195-224.

616 Auch heute noch kann man seine Beobachtung, daß Malen jung erhält, bestätigt finden, Braque und Picasso sind gute Beispiele dafür.

617 Mit dem Ausdruck „essayistisch“ ist nicht notwendig seine Höherwertigkeit gegenüber der „wissenschaftlichen“ Schreibweise verbunden, außer man erkennt diese in einer gesteigerten Bewußtheit für das, was die Sprache der Untersuchung selbst betrifft. Andererseits ist es aber ein Mißverständnis der Eigenkonstitution der „wissenschaftlichen“ Sprache in den Kulturwissenschaften, wenn man sich von der „essayistischen“ Behandlungsweise eines Stoffes abgrenzen will, denn die Problematik, der der Essay seine Existenz verdankt, bleibt auch auf dem Feld der Kunst-„Wissenschaft“ erhalten.

618 Bettinelli gab dort 1758 *Versi sciolti* der drei genannten Dichter heraus.

619 die vorher nicht besucht werden konnten, da sie im Klausurbereich eines Nonnenklosters waren.

- 2 Saggio sopra la pittura, o. O. (=Venedig, Pasquali) 1756 (Mit Brief an Signor Marchese XXX, Venedig, den 20. Mai 1755)
- 3 Saggio sopra la pittura, in: *Opere varie del Conte Francesco Algarotti Ciambelano di S.M. il Re di Prussia e Cavaliere dell'Ordine del Merito*. Venezia (Pasquali) 1757 (mit Brief an Konsul Joseph Smith, Venedig, den 20. Mai 1755, gleicher Brief wie Nr. 2, nur Empfängername geändert.) Bd.II, S. 225-275.
- 4 Saggio sopra la Pittura. Livorno (Coltellini) 1763 (Mit Widmungsbrief an die Englische Akademie, Bologna 17. März 1762)
- 5 Saggio sopra la pittura, in: *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciambelano di S.M. il Re di Prussia*. Livorno (Coltellini) 1764, Bd. II, S. 93-250. (Brief wie Nr. 4)
- 6 Saggio sopra la pittura, in: *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciambelano di S.M. il Re di Prussia*. Cremona (Manini) 1778 Bd. III, S. 91-248.
- 7 Saggio sopra la Pittura del Co: Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciambelano di S.M. il Re di Prussia (Venezia (Stamperia Graziosi a S. Apollinare) 1784
- 8 Saggio sopra la pittura, in: *Opere del Conte Algarotti*. Edizione novissima, Venezia (Palese) 1791, Bd. III, S. 53-252.
- 9 Saggio del Conte Algarotti sull'Architettura e sulla Pittura. Milano (Società Tipografica de'Classici Italiani) o. J. (1807?). S. 35-161
- 10 Saggio sopra la pittura, in: *Opere scelte di Francesco Algarotti*. Milano (wie Nr. 9) 1823, Bd. I S.39-176.
- 11 Saggio sopra la pittura, in: *Operette critiche scelte di Francesco Algarotti*. Milano (Bettoni) 1831 S. 41-172.
- 12 Saggi sull'Architettura e sulla Pittura di Francesco Algarotti. Milano (wie Nr. 11) 1831.
- 13 Saggio sopra la pittura, in: *Francesco Algarotti: Saggi*, hg. Giovanni da Pozzo. Bari (Laterza) 1963. S. 53-144.

14 Saggio sopra la pittura, in: *Opere* di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli, Hg. E. Bonora. Milano-Napoli (Ricciardi) 1969 , S. 333-432.

15 Saggio sopra la pittura, a cura di William Spaggiari. Roma (Izzi) 2000. (Wiederabdruck der Ausgabe Venedig 1756, s. oben Nr. 2)

## **Übersetzungen**

### *Englisch*

London (Davis and Reymers) 1764

Glasgow (Urie) 1764

Dublin (Whitehouse) 1765 und 176

### *Deutsch*

Versuche über die Architectur, die Mahlerey und musicalische Opera, aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti, übersetzt von R(udolf) E(rich) Raspe. Kassel (bey Johann Friedrich Hemmerde) 1769.

### *Französisch*

Berlin (Decker) 1772 in *Oeuvres du Comte Algaroti*, Volume II.

Paris (Merlin) 1769 (Reprint: Genève, Minkoff Reprints, 1972)

## Das Projekt zur Vollendung des Königlichen Museums von Dresden

Mit dieser August III. am 28. Okt. 1742 überreichten Denkschrift erweist sich Algarotti als Initiator einer neuen Art der Kunstsammlung. Bis dahin waren die Museen gewöhnlich Spiegelbilder des individuellen Geschmacks und der persönlichen Interessen des Erbauers oder Mäzens gewesen. Den Wunder- und Kunstkammern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie der Ambraser Sammlung von Ferdinand von Tirol, der von Rudolf II. in Prag, der sächsischen Kurfürsten in Dresden und der bayrischen in München folgten im 18. Jahrhundert der Öffentlichkeit zugängliche Museen, die z. T. aus den Kunstkammern und anderen dem Staat gestifteten Sammlungen entstanden.

August III. war nicht wie sein Vater Bauherr, sondern Sammler. Er war es, der die Dresdner Kunstkabinette durch seine Erwerbungen bereicherte und ihnen zu Weltruhm verhalf. Aber ehe die Errichtung der Galerie durch Gottfried Semper (1854) den Gemälden eine endgültige Heimstatt gab, bemühten sich Pöppelmann, Zacharias Longuelune, Chiaveri und Knöffel mit immer neuen, aber unrealisierten Vorschlägen um diese Aufgabe. Algarotti war mit guten Ratschlägen dabei. „Er forderte ein neues Galeriegebäude in quadratischer Form mit Kuppeln für Oberlichtsäle in den Ecken und einer zentralen Tribuna, gleich den Uffizien in Florenz, in der die hervorragendsten Gemälde Platz finden sollten.“<sup>620</sup>

Haskell meint, daß Algarotti, der mit seinen „gelehrten“ Vorstellungen den Geist des aufgeklärten Jahrhunderts vertrat, als erster den historischen Gesichtspunkt eingeführt habe. Sein Lehrer Lodoli habe in Venedig bereits damit angefangen, auch die mittelalterlichen Vorgänger der Renaissance-Malerei, die sog. „Primitiven“, in Schulen zu sammeln.<sup>621</sup> Algarotti habe gewollt, daß die Galerie die ganze Geschichte der Malerei präsentiere und die besten Maler aller Schulen ausstelle. Algarotti sei Lodoli zwar nicht gefolgt, indem er persönlich Maler der Vor-Renaissance sammelte, aber mit seiner Initiative habe er „the first rediscovery of the primitives“ auf den Weg gebracht, die zwar den Geschmack des 18. Jahrhunderts nicht änderten, aber als Vorgänger der Renaissance galten und damit an Wert gewannen.<sup>622</sup>

Man muß allerdings berücksichtigen, daß diese Hinweise auf die Geschichte der Malerei eher beiläufig auftauchen und nicht in einer expliziten Forderung für den Aufbau des gesamten Museums formuliert werden. Erwähnt werden die Geschichte der Malerei und die Abfolge der Schulen zunächst nur in bezug auf die Sammlung der Zeichnungen:

620 Fritz Löffler: *Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten.* Leipzig. S.379

621 S. Nachwort zu *Algarottis Versuch über die Architektur.*- Siccardi a.a.O. S. 121 f (auch S. 123 im Hinblick auf Cennino Cenninis Buch über die Malerei Giotto's) weist aber zu Recht darauf hin, daß für A. die eigentliche Geschichte der Malerei erst mit der ital. Renaissance begann.

622 S. dazu Haskell a.a.O. S. 350 f.

„Würde man diese Zeichnungen in verschiedenen Büchern vereinen, indem man die aus der gleichen Schule zusammenstellte, z.B. nach der Schule der Caracci die von Domenichino, Guido (Reni), Albani, Guercino, Massari, Tiarini und der anderen Schüler bringt und ebenso auch von den anderen römischen, florentinischen und venezianischen Schulen, dann hätte man die verschiedenen Malweisen, Stile und sozusagen die ganze Geschichte der Malerei vor Augen, besonders wenn man danach einen Catalogue raisonné davon machte, in dem außer der Erklärung der Sujets der Zeichnungen auch eine kurzgefaßte Vorstellung des Charakters, der Leistung und der Epoche eines jeden Malers gebracht würde.“

Dieser Gedanke wird noch einmal im *Versuch über die Malerei* geäußert, wo von den Büchern, die ein Maler besitzen sollte, die Rede ist:

„Außer den Büchern wird es ihm sehr nützlich sein, wenn er in seinem Atelier eine Auswahl von Kupferstichen der besten Meister besitzt, an denen er die Fortschritte, die Geschichte der Kunst und die verschiedenen Stilarten, die es in ihr gab und die noch immer en vogue sind, erkennen kann.“

Algarottis Ratschläge betreffend der sinnvollen Präsentation in historischer Abfolge und in Schulen wurden bald realisiert, aber seine museumspädagogische Idee, in einem Catalogue raisonné die Biographien und die Leistung der vorgestellten Maler darzustellen, ist im vollen Umfang, soweit ich sehe, erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die Tat umgesetzt worden. So gibt es heute nicht nur umfangreiche Kataloge, die allerdings oft zu schwer sind, um ins Museum mitgenommen zu werden, sondern auch am Ort erhältliche Faltblätter, die jeweils zu einzelnen Kunstgegenständen Erläuterungen liefern.

Die Zielrichtung der geplanten Neuorganisation des Museums kommt auch in der folgenden Forderung zum Ausdruck:

„Ich denke, daß jeder Teil des Museums die dazu gehörigen Bücher besitzen müßte, z.B. die Drucke: die Bücher mit Drucken, die Erklärungen enthalten, wie es die *Pitture antiche* von Bellori wären oder das *Sepolcre* der Nasoni, *Le Gemme* von Agostini, das *Museo fiorentino* usw.; die Zeichnungen: die Bücher über Malerei; die Medaillen: die Bücher, die diese Materie betreffen; die Statuen: die *Galleria Giustiniana*, die *Statue delle Biblioteca di San Marco* usw., usw.; und aus diesen Büchern würde sich eine kleine Bücherei, *Bibliothek des Museums* genannt, zusammensetzen.“

Algarotti hatte in seiner eigenen Galerie, wie der Katalog von Antonio Selva zeigt, eine Kunstbibliothek aufgebaut, die seine Absichten deutlich demonstriert. (der Katalog ist im Anhang des vorliegenden Buches „Die Galerie Algarotti in Venedig“ mitabgedruckt.). Siccardi unterteilt diese Bücherei in Ästhetik (Lomazzo, Dürer, Zanotti, Bottari, Du Bos, Temanza u.a.), Traktate über die Malerei (Alberti, Dolce, Leonardo, Coypel, d'Argens u.a.), die Perspektive (Bassi, Dal

Pozzo u.a.) und die Architektur (Vitruv, Serlio, Palladio, Scamozzi, Perrault, Bibiena u.a.).

Daß Algarotti auf solche Gedanken kam, was die Stellung und die Aufgabe der Museen in der modernen Welt betraf, zeigt die Spannweite seiner Überlegungen. Es sind wissenschaftliche Gesichtspunkte, die auch die Rezeption durch die „Menge“ einschließen, deren entscheidende Rolle für Sprache und Kunst er zuweilen in Termini beschreibt, die dem „Volksgeist“-Begriff nahe kommen. Damit steuerte er auf eine Problematik zu, die ihm allerdings nicht ganz bewußt war, die indessen schon unausgesprochen in seiner Unterscheidung von „Gelehrten“ und „Unwissenden“ zu entdecken ist: auf den Gegensatz von „Volk“ und Bildungsschicht, den Herder und die deutschen Romantiker aufzulösen versuchten. Für die „Primitiven“ zeigt Algarotti jedoch kein großes Interesse. Sie sind nur als Vorgänger der guten Malerei wichtig, haben aber kein eigenes Gewicht. Von einer Vorstellung der Gleichwertigkeit aller Epochen der Geschichte (à la Ranke) kann bei ihm keine Rede sein. Auch in seinem Verhältnis zur Geschichte kommt ihm also eine Zwischenstellung zu.

In bezug auf die Gemäldesammlung schreibt Algarotti im *Projekt*:

„Was der König zweifellos will, das wäre, noch manches Werk eines hervorragenden Künstlers zu kaufen, das der Galerie fehlen könnte, und die bekanntesten und von den Schriftstellern gefeiertsten Gemälde der Geschichte der Malerei zu erwerben oder diejenigen, die sozusagen durch den Druck geweiht sind, wie wir sie in Italien haben und die zu verkaufen sind, wenn sich Käufer fänden.“

Hier aber fehlt jegliche Konkretisierung des Begriffs Geschichte selbst im Hinblick auf die Einrichtung der Galerie. Die These Haskells soll nicht in Frage gestellt werden, aber man muß darauf hinweisen, daß dieses Konzept bei Algarotti nur schwach entwickelt war, wie sich bei der Besprechung des *Versuchs über die Malerei* gezeigt hat. Trotz seiner Freundschaft mit Voltaire, der Lektüre Humes und obwohl er den Begriff Fortschritt im Plural „Fortschritte“ des öfteren benutzt, scheint er das Prinzip eines allgemeinen historischen Fortschritts nicht zu teilen. Als einziges Merkmal einer Art Geschichtsphilosophie könnte man aus einigen Stellen die Vorstellung eines Kreislaufs von Aufstieg, Verfall und Wiederkehr wie bei Vico herauslesen, aber auch das nur mit Mühe, da er darüber nur knappe Aussagen machte.<sup>623</sup>

623 z.B. *Pensieri diversi Aph.* 33: „Die Goten, Vandalen und die anderen barbarischen Nationen, die in Italien eindringen, ließen das Gesicht unserer Künste, unserer Schrift, unserer Sprache unveränderter, als es die Tartaren in China nach seiner Eroberung taten. Und wirklich werden Scharen von Barbaren, die eine kultivierte Nation mit Waffengewalt unterwerfen, ihrerseits durch die Gewohnheiten dieser Nation unterworfen. Wenn die Waffen schweigen, betreten die Künste des Friedens das Schlachtfeld und durch ihre Annehmlichkeit erobern sie den Sieger, der doch seinen Sieg genießen will. Was konnten Völker ohne jede Kultur, die sich aus den Wäldern des Nordens oder dem Schlamm der Meotis auf uns stürzten, nach Italien bringen? Die gotisch genannte Baukunst ist, wie uns versichert wurde, ein italienischer Stil des Mittelalters, in dem sich unsere Architekten am meisten von den schönen Formen der Griechen entfernten, und statt die antiken Gebäude nachzuahmen, gingen sie daran, die Phantasien der antiken grotesken Malereien zu nachzuahmen, die von Vitruv so getadelt wurden. Die Schriften, die man gotisch, langobardisch etc. nennt, sind

Algarotti machte sich auch keine Gedanken darüber, ob nicht dadurch, daß die Kunstwerke aus den Kirchen und Palästen, wo sie als integraler Bestandteil ursprünglich zu Hause waren, herausgenommen und in Museen verbannt wurden, die Einheit von Kultur, Gesellschaft und Kunst zerstört würde, was um so mehr galt, wenn nationale Kunst in ausländische Sammlungen gelangte. Es war für ihn auch kein Problem, ob nicht die Ästhetisierung und Isolierung der Kunst durch das Museum den religiösen, moralischen, gesellschaftlichen und pragmatischen Anteil am Kunstwerk in den Hintergrund treten ließ und ob ein Museum nicht dazu beitragen würde, die schöpferischen Kräfte durch die Wucht des Vergangenen zu lähmen. Alle diese Fragen wurden erst mehr als einhundert Jahre später aktuell, als der historisierenden Kunststile (Neoromanik, Neogotik, Neorenaissance usw.) die Krise des Schöpferischen aufzeigte. In der Mitte des 18. Jahrhunderts kündigte sich diese Verarmung erst leise mit Raphael Mengs an, dessen Neoklassizismus indessen von vielen Verfechtern für einen Fortschritt gehalten wurde. Aber Algarotti hatte noch die blühende Kunst Venedigs vor Augen, und er wirkte beim König darauf hin, daß von noch lebenden Künstlern Bilder bestellt wurden. Auf diese Weise wurde das Museum von dem Geruch des bloß Antiquarischen befreit. Seine Vorschläge zeigen, daß er keine „museale“ Vorstellung von der vergangenen Kunst hatte, sondern daß er den zeitgenössischen Künstler in lebendiger Einheit mit der Tradition sah, so wie er umgekehrt wollte, daß die Vergangenheit in die Gegenwart als Vorbild hineinwirkte. Auch bei der Begründung der Bestellungen, schreibt Haskell, war er der Kunstkritik seiner Zeit voraus. Obwohl er den Künstlern im großen und ganzen die Sujets diktierte und Wert auf die Verbindung von Literatur und Malerei legte, zeigte er, daß er mehr als andere Kunstkenner die Verschiedenheit ihrer Stile erkannte und seine Wünsche daran ausrichtete. Daß Künstler bestimmte Themen bevorzugten, hatten Kunstliebhaber schon immer gesehen: z.B. daß Claude Lorrain lieber Landschaften als Figurenbilder malte. Aber Algarottis Differenzierungen waren subtiler und beruhten auf stilistischen Überlegungen. Tiepolo, Pit-

*keine Schriftarten, die von den Völkern zu uns gebracht wurden, die selbst keine Schrift kannten, sondern sind Minuskeln, Kursiv- und stenographische Schriften der Italiener selbst, die unter verschiedenen Händen und zu verschiedenen Zeiten verschiedene Formen annahmen. Unsere Vulgärsprache entstand zum größten Teil aus der vulgären, plebejischen und der militärischen Sprache der Römer. Und in anderer Hinsicht verhält sie sich zur lateinischen Sprache so wie das literarische Griechisch sich zum vulgären Griechisch verhält. Wenn unsere Sprache jetzt regelmäßiger und grammatikalischer ist als das heutige Griechisch, so liegt das an den edlen Schriftstellern, die in Italien hauptsächlich im 14. Jahrhundert lebten. Dagegen ist das moderne Griechenland, das niemals Sitz von Fürsten war, auch niemals die Mutter von Schriftstellern gewesen. Selbst der Reim in unserer Poesie, von dem man gewöhnlich glaubt, er sei uns durch die Völker des Nordens gebracht worden, wurde von den ländlichen Römern benutzt, wenn sie die von ihnen Saturnini genannten Verse sangen, deren hauptsächlich Schönheit in erzwungenen Reimen bestand, wenn man Servius glauben kann. Das Volk benutzte den Reim oft bei Akklamationen, Schauspielen und Festen, die die Soldaten zu Ehren ihrer siegreichen Heerführer feierten. Die Goten und Vandalen machten das viel schlechter, als man glaubt. Und wir beschuldigen sie, die wirklichen Verursacher des Abstiegs unserer Künste zu sein. Dagegen glauben manche, daß sie heutzutage viel Gutes bewirken könnten. Und Gravina sagte, daß für Italien zwanzigtausend Barbaren zu wünschen wären, um Moral und Literatur zu reformieren.“*

toni und Piazzetta waren alle Maler von Historienbildern, aber Algarotti wählte sehr verschiedene Themen für sie aus, weil Piazzetta „ein großartiger Zeichner und ein guter Kolorist“ war, „aber wenig Eleganz der Form und des Ausdrucks“ zeigte und Tiepolo „ein geistreicher Skizzenmaler“ war usw. Ob diese Einschätzung, was die Sujets betraf, wirklich stimmte oder ob wir heute diese Definition ihrer Leistung teilen würden, sei nicht so wichtig. Aber die ungewöhnliche Feinfühligkeit der Herangehensweise Algarottis unterschied sich von der rücksichtsloseren der zeitgenössischen Mäzene, meint Haskell.<sup>624</sup>

Die Auswahl der Künstler zeigt auch, daß ihm daran lag, im Rahmen des „Historienbildes“ ein möglichst breites Spektrum der italienischen Malerei seiner Zeit vorzustellen, wobei Zucarelli und Pannini eingeschlossen wurden, indem er sie aufforderte, in ihre Landschafts- bzw. Städteansichten mythologische oder historische Szenen einzubauen. Er ging damit zwar weit über die Wünsche seines königlichen Auftraggebers hinaus, der von den vielen, die Algarotti ihm vorschlug, nur sechs auswählte, doch die Liste demonstriert Algarottis Unvoreingenommenheit. Haskell führt sie auf seine weiten Reisen zurück, die ihn aus dem Einflußbereich der Gelehrten und der Pedanten seines Landes hinausführten. Boucher wird zusammen mit Balestra und Donato Creti als Künstler genannt, dem man „anmutige und leichte Sujets“ geben sollte. Maler aus Bologna wie Ercole Lelli und Donato Creti, de Mura und Solimena aus Neapel, fünf Venezianer, Mancini und Pannini aus Rom kommen in der Liste vor und zeigen die Breite seiner Interessen und seines Geschmack.

(Übersetzt wurde der Text der Werk-Ausgabe, Venedig 1791, Bd. VIII, S. 351 ff.)

624 s. Haskell a.a.O. S. 350f.

Ausgabe:

Progetto per ridurre a compimento il R. Museo di Dresda, in: Francesco Algarotti: *Opere*. Venezia (Palese) 1791, Bd. VIII, S. 351-374

### **Der Versuch über die französische Akademie in Rom**

Algarotti sieht richtig, daß wohl nie seit der Antike die Künste so organisiert, gefördert und beschäftigt wurden wie unter der Herrschaft Ludwigs XIV. Höchste Ansprüche, die Politik und Kunst zu einer Einheit verschmelzen ließen, brachten eine faszinierende höfische Kultur hervor, die von den europäischen Fürsten nachgeahmt wurde, auch wenn sie es sich finanziell eigentlich nicht leisten konnten. Die Kunst stand völlig im Dienst der absolutistischen Herrschaft und sollte sie glanzvoll repräsentieren. Richelieus ausgewählter Geschmack und seine Kunsterwerbungen bereiteten unter Ludwig XIII. bereits eine Erholung der Künste nach den Religionskriegen vor. Unter Anna von Österreichs Regentschaft hatten private Sammler, wie der Bankier Crozat, der je hundert Gemälde von Tizian und Veronese, zweihundert von Rubens und mehr als hundert von van Dyck besaß, sowie Nicolas Fouquet, der Bilder, Statuen und andere Kunstgegenstände mit großer Kennerschaft zusammengerafft hatte, damit begonnen, Frankreich mit vorbildlichen Kunstwerken auszustatten. Fouquets Sammlung erbte nach dessen Sturz Ludwig XIV., der sie im Louvre und in Versailles unterbrachte. Auch der Italiener Mazarin sammelte einen Schatz von Kunstwerken und förderte Ludwigs Kunstverständnis. Diese Sammlungen gaben den Anstoß und die Vorbilder für die Kunsterziehung und -entwicklung in Frankreich.

Mazarin schuf 1648 die Académie de Peinture et de Sculpture. Sie war die erste der Akademien für die Schulung der Künstler. Sie sollte sie zum Dienst am Staate anleiten, dem sie ein glänzendes Aussehen zu verleihen hatten. Colbert führte das fort und brachte die Zentralisierung auf den Höhepunkt. Zuerst verstaatlichte er die Teppichweberei, und als Superintendent der königlichen Bauten gewann er Einfluß auf die Architektur und das Kunsthandwerk, z.B. die Möbelwerkstätten, die für ein Hauptelement der absolutistischen Kunst, die Dekoration, sorgten. Er formte die Akademie für Malerei und Bildhauerei in die Académie Royale des Beaux Arts um, deren Leiter Charles Le Brun wurde, und gründete die Académie Royale de l'Architecture. Sämtliche Sparten der Kunst und die Schulung des Nachwuchses lagen damit in der Hand des Staates, der damit auch die Ausbildungsziele bestimmte. Alle großen Kunstprojekte bekamen folgerichtig einen Zug ins Grundsätzliche, Monumentale und Souveräne. So wurde Paris zum zweiten Rom, eine Tendenz, auf die die erste Anmerkung Algarottis, ein Zitat aus Belloris *Vita di Nicoló Pussino*, hinweist.

Um die klassische Tendenz in den Künsten zu betonen und sie von flämischen Einflüssen zu reinigen, gründeten Colbert und Charles Le Brun, der unter Col-

bert zum Kunstintendanten geworden war, in Rom die Académie Royale de France 1666. Ihr Sitz ist die Villa Medici. Wer an französischen Akademien den Rom-Preis erworben hatte, konnte dort fünf Jahre auf Staatskosten weiterstudieren, indem er sich im Kopieren und Nachahmen der klassischen antiken und der Renaissance-Kunst übte. Jeden dritten Monat hatte er ein „Meisterstück“ abzuliefern. Nach seiner Rückkehr mußte er seine Dienste dem Staat weihen. Fast alle bedeutenden Künstler des 18. Jahrhunderts studierten dort: Bouchardon, Boucher, Lemoyne, Pigalle, Natoire, Fragonard, Hubert Robert, Houdon u.a.

Rom war als Studienort unentbehrlich wegen der dort befindlichen antiken Kunstdenkmäler, das ungelentete Stipendiatenwesen erschien dem Staat unökonomisch und zwielfichtig, deswegen bemächtigte er sich auch der Auswahl und des gesamten Werdegangs der Künstler. Le Brun, der 1642-46 in Rom studiert und dort auch Kontakt zu Poussin gehabt hatte, hatte als Akademiepräsident diktatorische Vollmachten, und da er in allen Kunstarten zu Hause war, war er fähig, den absolutistischen Stilwillen bis in alle Einzelheiten zu lenken und durchzusetzen. Das galt auch für die Ideen, die der Gestaltung innewohnen sollten: die Themen sollten heroisch und stoisch sein, und die römische Virtus sollte die Ikonographie bestimmen. So war Rom sozusagen der vorbestimmte Ausgangsort für die klassische französische Kunst, das Sprungbrett für die grande nation, die damit aber Rom zur Dienerin von Paris machte.

Algarotti hat sich schon in anderen Essays mit der Konkurrenz und dem Wettbewerb der Nationen untereinander beschäftigt und auch der *Versuch über die Malerei* war, wie oben gesagt, eine Schrift gegen verfehlte Ansprüche Frankreichs gewesen. Der erste Satz in der Widmung an Thomas Hollis bestätigt noch einmal diese kritische Tendenz: „Es ist eine sehr verbreitete Meinung bei den Franzosen, daß alle guten Dinge unter ihrem Himmel geboren und gediehen seien und daß sie es fast als verlorene Liebesmüh und vergeblich einschätzten, sie anderswo zu suchen.“

Anlaß für seine Schrift war ein knapp hundert Jahre nach der Gründung der römischen Akademie ausgebrochener interner französischer Streit darüber, ob diese Schule noch nötig sei. Daraus spricht ein gesteigertes künstlerisches Selbstbewußtsein, größeres Nationalgefühl und, wie Algarotti meint, auch ein aufklärerischer Protest: man müsse „die alten Idole des Vorurteils und der Autorität stürzen“, man habe „schon allzu lange mehr dem Namen als dem Wert der Fremden Ehrfurcht gezollt“. Kurz, es ist ein Streit darüber, ob Italien als Lehrmeister der Künste ausgedient habe.

Es ist schwer auszumachen, ob Algarotti mit seiner Antwort darauf den Nationalstolz seiner Landsleute stärken wollte. „Die Italiener haben die Welt mit ihren Waffen erobert, haben sie mit ihren Wissenschaften erleuchtet, geziert mit ihren schönen Künsten und haben sie mit Verstand regiert. Heute stehen sie

wahrlich nicht mehr so gut da. Aber es ist nur natürlich, daß derjenige, der viel gearbeitet hat, sich ausruht und daß jemand, der vor allen anderen zu guter Stunde aufgestanden ist, über Tag ein wenig schläft“,<sup>625</sup> schreibt er entschuldigend. Aber seine Resignation geht nicht so weit, daß er das Ideal, nämlich die alte Größe Roms und Italiens, aus den Augen verliert.

Das italienische Nationalbewußtsein war seit Jahrhunderten durch die Fremdherrschaft, die deutsche, französische und spanische Dynastien über große Teile der Halbinsel ausübten, geschwächt worden. Aber Algarotti war aus guten Gründen davon überzeugt, daß die Franzosen, was die Kunst betraf, noch immer von seinem Land lernen könnten und müßten<sup>626</sup>. Jouvenet und Le Sueur, zwei Künstler, die kein Studium in Italien absolviert hatten, dienten den französischen Patrioten als Beispiel dafür, daß man auch in Frankreich herausragende Künstler heranbilden konnte. Algarotti ist jedoch nicht der Meinung, daß ersterer dem Rang Domenichinos, mit dem man ihn verglichen habe, gleichkäme. Le Sueur sei auch erst, nachdem er sich an Reproduktionen von Bildern Raffaels geschult habe, ein achtbarer Meister geworden. Das galt um so mehr von allen, die sich in Rom selbst ausbilden ließen, wie Poussin, Mignard, Le Brun, La Fage, usw. Auch sei die Behauptung, man besäße genügend antike Statuen als Vorbilder für die Künstler und sei deshalb nicht mehr auf die italienischen angewiesen, falsch. Desgleichen, daß man schon genügend gute italienische Gemälde besitze. Hier kommt Algarotti wieder einmal auf das Thema des Wettbewerbs zurück, das für die Steigerung der Kunstfertigkeit verantwortlich ist. Nur dort, wo Künstler sich im Wettstreit mit Rivalen Ansehen zu erwerben suchten, seien ihre besten Kunstwerke zu finden. Deswegen müsse auch der Franzose sie dort aufsuchen: in Vicenza, in Venedig, Urbino usw. Auch Drucke hätten nur eine beschränkte Aussagekraft. Das gelte selbst für die Architekturpläne. Nur der fertige Bau könne eine richtige Vorstellung liefern. An dieser Stelle zählt er einige unbekanntere Architekten auf, deren Werke, da sie nirgendwo im Druck veröffentlicht seien, in der Realität zu sehen jedem Architekten von Nutzen sein müsse. Das gelte sogar für die von Borromini und Guarini, die Algarotti sonst ablehnt. Aber sie könnten „nicht genügend fruchtbare oder allzu strenge Geister aufwecken“, ihre Erfindungsgabe und Phantasie anregen. Damit wird wieder die wichtige Rolle der Phantasie, des Einfalls, der Erfindung hervorgehoben, die er auch an Tiepolo schätzte, sofern sie im ausgeglichenen Verhältnis zur Vernunft, Regel und Komposition stand.

Statt nun die französische Akademie in Rom zu schließen, sollte man sie fortführen und das Studium der italienischen Kunst auch in den anderen Kunstme-

625 *Pensieri diversi*, Aph. 114.

626 *Die italienischen Patrioten des 19. Jh.s warfen allerdings A. seine mangelnde Vaterlandsliebe vor: für sie war der „Contino“; wie sie ihn abschätzig nannten, so etwas wie ein Vaterlandsverräter wegen seiner „Fürstendienerei“; seines Kosmopolitismus, seiner vorschnellen Bereitschaft, sich ausländischen Einflüssen zu hinzugeben, s. Da Pozzo a.a.O. S. 518.*

tropolen wie Florenz, Venedig, Bologna u.a. fortsetzen, wo die französische Akademie Zweigstellen einrichten sollte. Algarotti bricht hier eine Lanze für zu Unrecht ignorierte und falsch beurteilte Künstler, Bildhauer und Architekten, die zu entdecken Gewinn verheißt, und eröffnet so auch Einblicke in die Kunstgeschichte der Regionen Italiens, die von der offiziellen Kunstkritik vernachlässigt wurden.

### Ausgaben

1 Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma. Livorno (Coltellini) 1763 (Mit Widmung vom 2. Febr. 1763 an Thomas Hollis)

2 Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma. In: : *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciamberlano di S.M. il Re di Prussia*. Livorno (Coltellini) 1764 Bd. II, S. 3-48

3 Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma. In: : *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciamberlano di S.M. il Re di Prussia*. Cremona (Manini) 1778 Bd. III, S. 3-47.

4 Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma. In: *Opere del Conte Algarotti*. Edizione novissima. Venezia(Palese) 1791 Bd. III, S. 253-307.

5 Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma. In: *Opere scelte di Francesco Algarotti*. Milano (Società tipografica de'Classici Italiani) 1823. Bd. I S. 177-216,

### Übersetzungen:

#### *Französisch:*

Essai sur l'Académie de France établie à Rome. In: *Oeuvres du Comte Algarotti*. Volume II. Berlin (Decker) 1772.

## Der Versuch über die Oper

Die Form der Oper entstand aus dem Bestreben, alle Künste zusammengefaßt in den Dienst des absolutistischen Staates zu stellen. Sie gehörte als unerläßlicher Bestandteil zum barocken Festrepertoire. Die Apotheose des Herrschers, des Repräsentanten Gottes auf Erden, bekam eine Glorie wie die kirchliche Messe, sie war aber doch eine sehr irdische Veranstaltung, in der das Vergnügen der Sinne angesprochen wurde. Als sich im Lauf des 17. Jahrhunderts mit dem Beginn der Aufklärung und der Entwicklung von Naturwissenschaft und Technik der Einfluß der Religion verringerte, schwand auch in den Künsten die Vorherrschaft der höfischen Kunstformen. Das Theater, in dem sich die Aristokratie selbst feierte und vergnügte, wurde zugkräftig auch für das bürgerliche Publikum und hatte diesem Abwechslung und Unterhaltung zu bieten. Die Oper übernahm die Rolle, die heutzutage der Film hat.

Die kreativste Nation auf diesem Feld war die italienische. Nach ihren Anfängen in Florenz und Mantua ging die Führung an Venedig über, der einzigen Stadt mit einer republikanischen Verfassung. Täglich wurden wie am Fließband produzierte Opern in zahlreichen venezianischen Theatern aufgeführt. Wien wurde eine Filiale von Venedig, Frankreich wurde durch Lulli, England durch Gentile-schi erobert. Endlich wurde Neapel zur europäischen „Weltmacht“,<sup>627</sup> der Oper durch Alessandro Scarlatti und seine Nachfolger.

„Europa anerkannte die Überlegenheit der italienischen Musik, übernahm ihre Instrumente und Formen, pries ihre Vorzüge, bejubelte ihre *castrati* und gab sich ihrer melodiösen Oper hin – bevor, trotz und nach Gluck. [...] Opern hatten den Zweck, jeder Primadonna und jedem *primo uomo* im Ensemble Gelegenheit zu Soli zu geben. Zwischen diesen erregenden Höhepunkten unterhielten sich die Zuhörer, zwischen den Akten spielten sie Karten, Schach und Glücksspiele, aßen Süßigkeiten, Früchte oder nahmen warme Imbisse zu sich [...]. Hierbei ging das Libretto regelmäßig in einer wechselnden Kaskade von Arien, Duetten, Chören und Balletten unter. Der Historiker Lodovico Muratori brandmarkte dieses Verdrängen der Dichtung (1701)<sup>628</sup>, der Librettist Apostolo Zeno stimmte ihm bei, und der Komponist Benedetto Marcello verspottete diese Tendenz im *Teatro alla moda* (1721).“<sup>629</sup>

Die Kritik an der „kulinarischen“ Form der Oper war also schon gut ein halbes Jahrhundert alt, als Algarotti eine Rückbesinnung auf die Anfänge des Musiktheaters in der Antike und um 1600 und den Vorrang des Wortes vor der Musik forderte.

627 s. *Knaurs Weltgeschichte der Musik*, hg. Kurt Honolka, Mch. Zür. 1979, Bd. 1. S. 298

628 *Sie sei von keinerlei Nutzen für die Politik und Moral einer christlichen Republik, sagt Muratori.*

629 *Will und Ariel Durant: Kulturgeschichte der Menschheit, Fkf, Bln, Wien 1982, Bd. 15, S. 257 ff.* – Der vollständige Titel von Benedetto Marcellos Satire lautet: *Teatro alla moda: metodo sicuro e facile per ben comporre od eseguire Opere italiane in musica.*

M. Siccardi zieht bei der Behandlung des *Versuchs über die Oper*<sup>630</sup> eine Linie von Algarottis Mahnung, in der Poesie des Musikdramas wieder an die Mythologie anzuknüpfen, zu Richard Wagner und Nietzsche hinüber. Die Entstehung der neuzeitlichen Oper um die Wende zum 17. Jahrhundert war von dem Willen geleitet, die alte griechische Tragödie, die ihre Stoffe der Mythologie entnahm<sup>631</sup> und die mit ihrer Verbindung von Sprache und Musik (wazu noch Architektur, Bühnenbild, Tanz usw. kamen) ein Gesamtkunstwerk zu sein schien, wieder zu neuem Leben zu erwecken. Die wirklich *erste* Oper, nach tastenden Anfängen, war die *Euridice* von Ottavio Rinuccini (Libretto) und Antonio Peri (Musik), die am 6. Okt. 1600 anlässlich der Hochzeit von Maria von Medici mit Heinrich IV. von Frankreich in Florenz aufgeführt wurde.<sup>632</sup> Die erste *bedeutende* Oper war dagegen Monteverdis *Orfeo* 1607.

Die Sage vom apollinischen Sänger Orpheus<sup>633</sup>, der den (vergeblichen) Kampf der Kunst gegen den Tod führt, der mit seinem Leierspiel die Harmonie der Welt herstellt, aber selbst ein dionysisches Schicksal erleidet – er wird von den Mänaden zerrissen, aber sein Kopf treibt singend den Hebron hinab – war sozusagen der Urmythos von Musik und Dichtung und ihrer ursprünglichen Verbindung miteinander.

Von der Voraussetzung ausgehend, „daß die Mythologie die beste Quelle aller Opernstoffe war“ und daß „es die Absicht unserer Dichter war, [...] uns Melpomene zu zeigen mit dem Gefolge der Musik, des Tanzes und der ganzen Pracht, womit sie zu des Sophokles und Euripides Zeiten aufzutreten pflegte“<sup>634</sup>, betonen sowohl Algarotti als auch Wagner<sup>635</sup> den Vorrang des Wortes vor der Musik.

Natürlich gingen Wagners Vorstellungen weit über die Algarottis hinaus, da er auf die Mythenforschung seiner Zeit, die klassisch-romantische Ästhetik und

630 s. Margherita Siccardi: *L'Algarotti – Critico e Scrittore di Belle arti*, Asti 1910, S. 30 f. Siccardis Buch stellt noch vor der Biographie von Treat (1913) eine Wiederentdeckung A.s, allerdings unter spätromantischen Prämissen dar, wie der Bezug zu Wagner zeigt. Auf S. 40 wird das besonders deutlich, wo sie „la falsità stessa del genere (die Falschheit der Gattung) (i.e der Oper) feststellt, sie sei nur eine persönliche Erfindung der Künstler; wie Rinuccini und Peri, gewesen, und nicht der „emanazione dei sentimenti del popolo“ (nicht Ausfluß der Gefühle des Volkes) und sei auch nicht einem kollektiven Bedürfnis entsprungen. Deswegen sei sie so schnell entartet.

631 mit einer Ausnahme: Äschylus: *Die Perser*.

632 Großen Anteil an der Entstehung der Oper hatte der Graf Giovanni Bardi in Florenz, in dessen „Camerata“ sich die Musiker Vincenzo Galilei (der Vater des Physikers), Strozzi, Caccini und Peri versammelten. Später löste der mehr dem Musikpraktischen zugewandte Jacopo Corsi den eher theoretisierenden Bardi in der Camerata ab. Er gewann den Dramatiker Ottavio Rinuccini, der für die Camerata seine *Favola di Dafne* schrieb, welche von Peri und Corsi, später auch von Caccini komponiert wurde.

633 s. dazu: Karl Kerényi: *Pythagoras und Orpheus*, in K. K.: *Humanistische Seelenforschung*, Wiesbaden 1966, S. 41 ff außerdem: ders. *Orpheus und Eurydike*. Mch. 1963 Einführung (zu Orpheus-Dramen und -Libretti von Rinuccini bis Kokoschka).

634 Francesco Algarotti: *Versuch über die Oper*, Kap. Vom Libretto

635 Richard Wagner: *Oper und Drama*, Leipzig 1852. Grundirrtum der bisherigen Oper ist nach Wagner „daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war.“

ihre religiös-philosophische Neubewertung der Volkstradition zurückgreifen konnte.<sup>636</sup> Außerdem war er als sein eigener Librettist in der Lage, seine künstlerischen Intentionen ohne fremde Einmischung zu verwirklichen.

Algarotti liegt zuallererst daran, aus der zu einem Unterhaltungsstück degenerierten Oper<sup>637</sup>, in der die Musik alles ist, und das Drama bzw. das Wort nur eine Nebenrolle spielen, wieder ein ernsthaftes Kunstwerk zu machen, das auch seinen aufklärerischen, sozialpolitischen Zweck erfüllt, „das Volk mit Hilfe von Theatervorstellungen zur Tugend an(zu)halten“<sup>638</sup>.

Das Verdienst Algarottis, der sowohl in der Literatur als auch in den bildenden Künsten an der Grenzscheide zwischen Barock und Klassizismus<sup>639</sup> steht, liegt darin, daß er bereits zehn Jahre vor Gluck eine Reform der Oper anmahnte. Er stand mit seiner Forderung nicht allein<sup>640</sup>, aber die vielen Neuauflagen seiner Schrift lassen vermuten, daß seine Anregungen auf fruchtbaren Boden fielen.

So ist die berühmte italienisch geschriebene Vorrede Glucks zu seiner *Alceste*<sup>641</sup> in manchen Partien fast ein Zitat aus Algarottis Versuch:

„Als ich es unternahm, die Alceste in Musik zu setzen, war es mein Vorsatz, alle jene Mißbräuche von Grund aus zu beseitigen, welche teils durch die übelberatenen Eitelkeit der Sänger, teils durch die allzu große Gefälligkeit der Tonsetzer in die italienische Oper eingeführt worden waren und dieselbe schon so lange Zeit entstellen, und aus dem feierlichsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen.“

Im gleichen Jahr 1754, in dem Algarottis Versuch erschien, wurde Gluck durch den Grafen Giacomo Durazzo in Wien als Hofkomponist angestellt. Durazzo,

636 S. Fritz Strich: *Die Mythologie in der deutschen Literatur. 1910, 2 Bde. Voraus ging die Neueinschätzung der Antike durch Winckelmann, Herder, Goethe, Schiller, Moritz u. a., denen die romantischen Mythen- und Altertumsforscher wie Creutzer, die Brüder Schlegel und Grimm, Görres, Schelling u. a. folgten.- Zu A.s Auffassung der griech. Mythologie s. seinen Versuch über die Malerei.*

637 *Zur Dekadenz der Oper in Italien des 18. Jhs s. Will und Ariel Durant: Kulturgeschichte der Menschheit, Fkf, Bln, Wien 1982, Bd. 15, S. 260, S. 387 u.ö. Auch Voltaire, Rousseau und die Enzyklopädisten hatten eine engere Verbindung von Drama und Musik verlangt.*

638 oder es doch „zur Erhaltung der öffentlichen Ruhe wenigstens zu vergnügen“. Ein machiavellistisches Argument, das der ersten Forderung nach einem Theater als einer „moralischen Anstalt“ ein realistisches Korrektiv hinzufügt. Algarotti ebd., Einleitung. - „Pier Jacopo Martelli verlieh der Oper eine soziale Funktion, als Erholung des Geistes und als Regeneration der Kräfte.“ Siccardi a.a.O. 31. (Übersetzg. v.Verf.) Auch das ist eine Einschätzung, die den realistischen Geist der Italiener verrät.

639 *Zu A.s Klassizismus s. Paola Faedo: Francesco Algarotti conservateur à Dresde avant Winckelmann. a.a.O. S. 154.*

640 Durant schreibt a.a.O. S. 387: „In der italienischen Oper ging die Bedeutung der Handlung und oft der Worte im Glanz des Gesanges verloren. Dies war schön, doch wenn die Kunst das ist, wofür wir sie gewöhnlich halten, nämlich die Ersetzung des Chaos durch Ordnung, um die Bedeutung zu enthüllen, ist die Oper in Italien hinter ihren höchsten Möglichkeiten zurückgeblieben. Einige Italiener wie Jommelli und Traetta erkannten dies und bemühten sich, Musik und Spiel in ein geeinigtes Ganzes zu verschmelzen. Doch dieses Ziel wurde in seiner reinsten Form erst durch die Opern von Gluck erreicht.“ Johann Adolph Scheibe hatte 1747 in Deutschland als „kritischer Musikus“ gegen den Verfall der Oper gewettert, s. Nettl a.a.O. 368. A. führt in einer Anmerkung Addison, Dryden und St. Evremond als Kritiker der senselessness bzw. sottise der Oper an.

641 *Alceste 1767 war das zweite Werk der Zusammenarbeit von Gluck und Calzabigi. Nach der Oper Paride ed Elena zog sich Calzabigi zurück.*

Generaldirektor der Schauspiele in Wien, der sich zehn Jahre lang der Erneuerung des Musiktheaters widmete, ist wahrscheinlich der Verfasser der anonym erschienenen Schrift *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* 1756, ein Pamphlet, das viel inhaltliche Ähnlichkeit mit Algarottis Schrift hat. Durazzo brachte Gluck mit Ranieri di Calzabigi (1714-1795) zusammen, einem jener umher-schweifenden italienischen Literaten wie Lorenzo da Ponte oder Casanova, von denen sich Algarotti, auch wenn sein Leben und Werk von ähnlicher Unruhe geprägt ist, doch durch eine grundsätzliche Solidität abhebt. Calzabigi hatte Metastasios *Poesie drammatiche* 1755 veröffentlicht und in der Vorrede einen neuen Typus der Oper skizziert. Daß Gluck mit der von Calzabigi geschriebenen Oper *Orfeo ed Euridice*, die in Wien 1762 uraufgeführt wurde, wieder an den musikalischen Urmythos, der den Beginn der Oper um 1600 markierte, anknüpfte, war symbolisch und unterstrich seine Intention, zur klassischen Einfachheit klarer Umrisse ohne barocken Zierat zurückzukehren: „Edle Einfalt, stille Größe“ mit den Worten Winckelmanns.<sup>642</sup> Wahrscheinlich waren dessen epochemachende Gedanken über die *Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst*, 1755 erschienen, dem Komponisten nicht unbekannt geblieben. An vielen Orten, in allen Künsten und vielen Geistern brach sich um die Mitte des Jahrhunderts gleichzeitig der Neoklassizismus Bahn.

Man erkennt aus der engen Verbindung der deutschen und italienischen Hofbeamten, Literaten und Musiker und aus dem entsprechenden Verhältnis der Residenzstädte Berlin, Dresden, Wien zu den italienischen Kunst- und Musikzentren Venedig, Mantua, Bologna, Mailand, Rom und Neapel, daß im Schoß der barocken dynastischen Internationalität eine Symbiose der Kulturen stattfand. Wien war nicht zufällig der Ort, an dem deutsche und italienische Musik zusammentrafen, besaß doch die habsburgische Monarchie die Herrschaft in Oberitalien und in der Toskana. Der ständige Dialog dieser kosmopolitischen Künstlerschaft miteinander brachte es mit sich, daß Fragen nach der Urheberschaft einzelner Ideen kaum zu beantworten sind. Algarotti, der nach Meinung mancher Kritiker aus dem 19. Jahrhundert sich allzu schnell fremden Einflüssen öffnete, war ganz das Kind des ancien régime, das nur dynastische, aber keine völkischen Schranken kannte. Die Intellektuellen wie Algarotti, Voltaire, Maupertuis waren so wenig national gebunden wie Hasse und Händel. Die in der Oberschicht übliche Verkehrssprache Französisch garantierte die leichtere Verständigung. Italienisch kam an zweiter Stelle, eben wegen der internationalen Hochschätzung der italienischen Kunst. Dahinter rangierten Englisch und Deutsch. Viele Residenzen hatten italienische Hofdichter<sup>643</sup>. Die klangvolle italienische Sprache ist bis heute *die* Sprache der Oper geblieben.

642 Johann Joachim Winckelmann (Stendal 1717 – Triest 1768) war zwischen 1748-54 Bibliothekar des Grafen Bünau in Nöthnitz bei Dresden.

643 Algarotti verfaßte eine kurze Vita des Dresdener Hofdichters Pallavicini, der für seine Horaz-Übersetzung bekannt war, und gab seine Schriften heraus.

Algarotti (Venedig 1712 – Pisa 1764) kam durch die Vermittlung seines Freundes Voltaire in Kontakt mit dem Kronprinzen Friedrich. Nach seiner Rußland-Reise im Jahre 1739 besuchte der Venezianer ihn in Rheinsberg. Schon im folgenden Jahr berief ihn der inzwischen zum König Avancierte an seinen Hof in Berlin.

Algarottis Jahre in Preußen (1740-53, mit Unterbrechung von 1742-46 am sächsischen Hof) waren geprägt durch die Leidenschaft seines Dienstherrn für die schönen Künste<sup>644</sup>. Der belesene Freund des Königs, der in vielen Wissensgebieten zuhause war, war als Italiener prädestiniert für die Aufgabe als Kenner, Berater und Helfer in künstlerischen Dingen, denn Italien galt in ganz Europa als *das* Land der Kunst schlechthin: italienische Maler, Architekten, Musiker, Sänger und Tänzer waren überall begehrt. Ihr Prestige war so groß, daß sie besser honoriert wurden als einheimische Künstler von vielleicht größeren Fähigkeiten.<sup>645</sup>

Friedrich hatte sich als junger Mann im Dauerkonflikt mit seinem Vater, dem amüsischen Friedrich Wilhelm I., einen Freiraum im Schloß Rheinsberg geschaffen, wo er seine hauptsächlich von Frankreich angeregten Idealvorstellungen von Kunst und Kultur verwirklichte, in Gesellschaft von befreundeten bildenden Künstlern, Architekten, Schriftstellern und Musikern vieler Nationen, mit denen er im Dichten, Komponieren und Musizieren wetteiferte, wie später als Souverän in der völlig neu geschaffenen Idylle von Sanssouci.

Den obersten Rang der Künste nahm bei Friedrich noch vor der Architektur und Malerei die Musik ein. Er war als Flötist, der von Johann Joachim Quantz unterrichtet worden war, ein anerkannter Virtuose. Seine Kompositionen waren hauptsächlich seinem Lieblingsinstrument gewidmet. Der König ließ von seinem Hofarchitekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699-1753) auf dem Forum Unter den Linden ein Opernhaus bauen<sup>646</sup>, berief Musiker dafür und

644 s. dazu Emile Michel: *Frédéric II et les arts à la cour de Prusse*. In: *Revue des deux mondes*. S.886 ff.

645 s. Harald Keller: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*. In: *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 10. Berlin o.J., S. 35.

646 Die Dedikation „Federicus rex Apollini et Musis“ an der Front des Berliner Opernhauses stammt von Algarotti und ist das einzige heute noch sichtbare Zeugnis seiner Anwesenheit in Berlin; s. P.D. Fischer: Friedrich der Große und die Italiener. In: *Deutsche Rundschau*, 1.Dez. 1888. In dem auf Französisch geschriebenen Brief vom 11. Juli 1742, den Algarotti dem preußischen König von Dresden aus schickte, heißt es: „Ich beginne mit Ihrer Majestät die Sprache der Musen zu sprechen, die Sie, für den die Spree zur Hippocrene und Rheinsberg zum Parnaß wird, derartig pflegen und lieben. Was die Musen betrifft, denen Ihre Majestät so prächtige Behausungen in Berlin errichten, erlaube ich mir, Ihnen drei Inschriften zuzusenden, die ich mir für die drei Gebäude ausgedacht habe, welche man von seinem Architekten Apollodorus bauen lassen wird: Für das Theater: Federicus Borussorum Rex, compositis armis, Apollini et Musis donum dedit. [...] Die erste, Sire, die das Geschenk des Theaters an Apoll und die Musen ausdrückt, nachdem der Blitz aus der Hand gelegt wurde, ist der Inschrift eines Obeliskens entlehnt, den Augustus von Ägypten nach Rom überführte und auf dem Marsfeld der Sonne weihte, nachdem er Ägypten zu einer Provinz Roms gemacht hatte. Sire, ich glaube nicht, daß man in Berlin anderswo Vorbilder suchen darf als im triumphierenden Rom.“ (Übersetzung v. Verf.) Erläuterung: Friedrichs Baumeister Knobelsdorff, der für das Berliner Forum zwischen 1741-43 das Opernhaus baute und von Algarotti mit Apollodorus (aus Damaskus), dem Architekten des Trajansforums in Rom, verglichen wird, hat die Dedikation wahrscheinlich um der besseren visu-

ließ Opern komponieren, für die er auch Libretti schrieb<sup>647</sup>. Algarotti erwähnt in einer Anmerkung seines Essays die von Friedrich verfaßte Oper *Montezuma*,<sup>648</sup> die von seinem Kapellmeister Karl H. Graun (1704-59) vertont und 1755 aufgeführt wurde.<sup>649</sup> Algarotti wurde von Friedrich u. a. damit beauftragt, die Herstellung der Libretti und die Inszenierung der Opern von Graun (z. B. *Coriolano* 1749, *Fetonte* 1750, *Il giudizio di Paride* 1752) zu überwachen. Algarotti hatte in seiner Dresdener Zeit (1742-46) auch für Johann Adolf Hasse (1699-1783) gearbeitet<sup>650</sup>, der dort dreißig Jahre lang die Leitung der Hofoper innehatte, mit der italienischen Primadonna Faustina Bordoni verheiratet und als Opernkomponist auch in Italien geschätzt war. Der sächsische Hofdichter Stefano Benedetto Pallavicini, dessen Werke Algarotti im Auftrag Augusts III. 1744 in Venedig herausgab, schrieb einen *Discorso sulla musica*, in dem er „den barocken Aufwand und die ‚städtische‘ Künstelei verwarf und für den naiven Wohllaut ‚natürlicher‘ Instinktivität plädierte“.<sup>651</sup> Die Schrift war durch die Oper *Cleofide* von Hasse (1731) und die darauf folgende Reaktion eines „gewissen Herrn D. Ludwig“ an-

ellen Wirkung willen auf fünf Wörter verkürzt. Der Krieg, auf den Algarotti anspielt, ist der Erste Schlesische Krieg, der am 28. Juli 1742 im Frieden von Berlin beendet wurde. Maria Theresia mußte damals Schlesien an Preußen abtreten. – Sicherlich war das Herrscherlob in dieser Art kanonisch. Man darf aber den Vergleich von Friedrich mit Augustus nicht völlig als barocke Schmeichelei abtun, weil für A. der König, der seine Unternehmen zuweilen selbst mit denen von Cäsar gleichsetzte, tatsächlich ähnlich verehrungswürdig war wie ein „guter“ römischer Kaiser z.B. Marc Aurel.

647 z.B. für die Oper *Coriolan*, die Graun 1749 vertonte, s. *Brief des Königs an A., Potsdam, 6. Sept. 1749 in: A.: Opere a.a.O. tomo XV, p.120 ff und A.s Antwort darauf.*

648 Als Verfasser wurde auf dem Theaterzettel Tagliacuzzo, der italienische Hofdichter Friedrichs angegeben, der Text stammte aber tatsächlich vom König selbst.- Insgesamt hat A. an 6 Opern mitgewirkt:

1. *Coriolano*, tragedia per musica 3 Akte  
Leopoldo di Villati/Friedrich II./Francesco Algarotti 1749 Berlin
2. *Fetonte*, tragedia per musica 3 Akte  
Leopoldo di Villati/Friedrich II./Francesco Algarotti, nach Philippe Quinault, *Phaëton* 1750 Berlin
3. *Il giudizio di Paride*, pastorale per musica 1 Akt  
Giampietro Tagliacuzzi/Friedrich II./Francesco Algarotti 1752  
Charlottenburg
4. *Silla*, dramma per musica 3 Akte  
Giampietro Tagliacuzzi/Friedrich II./Francesco Algarotti, in Anlehnung an Corneille, *Cinna*, 27. März 1753 Berlin, Königliche Oper
5. *Semiramide*, dramma per musica 3 Akte  
Giampietro Tagliacuzzi/Friedrich II./Francesco Algarotti, nach François-Marie Voltaire, *Sémiramide* 1754 Berlin
6. *Montezuma*, tragedia per musica 3 Akte  
Giampietro Tagliacuzzi/Friedrich II./Francesco Algarotti 6. Jan. 1755 Berlin, Hofoper.  
Zur Oper *Coriolan* s. Algarotti: *Opere a.a.O. tomo XV, p. 120 ff.*

649 s. dazu: Georg Quander: *Montezuma als Gegenbild des großen Friedrich oder: Die Empfindungen dreier Zeitgenossen beim Anblick der Oper Montezuma von Friedrich dem Großen und Karl Heinrich Graun. In: Preußen, dein Spree-Athen. Ausstellungskatalog „Preußen - Versuch einer Bilanz“, Berlin 1981, Bd. 4, S. 121 ff.*

650 z.B. bei der Aufführung der *Dido abbandonata* 1742.

651 Zitat aus dem Artikel „Rausch in der Endlosschleife. Wie man Glanz in eine Metropole bringt: Dresden und die Italiener“ über das Colloquium „Institutionalität und Geschichtlichkeit“ der TU Dresden. *Frankfurter Allg. Zeitung* 8. 6. 1997, S. N 5.

geregt worden, der 1740 die Daseinsberechtigung der Oper an sich angezweifelt hatte.

Übrigens war Algarotti befreundet mit Pietro Trapassi, genannt Metastasio (Rom 1698 – Wien 1782).<sup>652</sup> Von Kaiser Karl VI. wurde dieser 1729 als Nachfolger von Apostolo Zeno als Hofdichter nach Wien berufen. Er schrieb Oratorien, Kantaten und Opernlibretti, die noch von Gluck und Mozart vertont wurden. Sie wurden als wirkliche Dichtungen angesehen, nicht nur als Schemata für die Komponisten. Algarotti und Metastasio korrespondierten bis in die 50er Jahre hinein häufig miteinander. Beide vertraten die Ansicht, daß die Musik wieder die Dienerin der Poesie sein sollte. Metastasio wiederum war als Librettist auch mit Hasse liiert. Für keinen anderen Komponisten lieferte er mehr Libretti.<sup>653</sup>

Zu diesen durch Freundschaft und gleiche Interessen verbundenen Dichtern und Musikern ist auch noch Marco Coltellini (1719-1777) zu zählen, der Livorneser Verleger der *Opere* von Algarotti. Der Opern-Essay gehörte bezeichnenderweise zu den ersten Schriften, die Coltellini veröffentlichte. Er war ein hochgebildeter Schriftsteller und Autor zahlreicher Libretti für Traetta (*Ifigenia*), Mozart (*La finta semplice*) und Gluck (*Telemaco*). 1764-72 löste er Metastasio als Hofdichter in Wien ab und begab sich später nach Petersburg als Librettist für die kaiserlichen Theater. Diese Aufgaben hinderten ihn nicht, seiner Arbeit als Verleger und Herausgeber zahlreicher Werke der italienischen Aufklärer wie Verri und Beccaria sowie der französischen Enzyklopädisten nachzukommen.<sup>654</sup>

Friedrich beauftragte Algarotti u. a. damit, Schauspieler, Sänger und Tänzer(innen) für die Berliner Kunstszenen anzuwerben. Man kann also sagen, daß Algarotti nicht nur theoretische Kenntnisse auf dem Gebiet der Musik, des Theaters und der Oper besaß.<sup>655</sup>

Nach dem durch seinen schlechten Gesundheitszustand erzwungenen Abschied aus dem Dienst Friedrichs hatte er in Italien Gelegenheit, die Reform der Oper, die er in seinem Essay gefordert hatte, in der Praxis durchzuführen. Du Tillot<sup>656</sup>

652 „Mögen gewisse überweise Wortkrämer auf dem Parnaß das sagen, was sie denken, Metastasio wird dennoch in unserer Poesie zu den Besseren zählen, obwohl er in unseren Tagen nicht wie Petrarca schreibt und sich nicht von den Seufzern Petrarcas nährt. Die Lieder in seinen Dramen, von anderen ganz zu schweigen, sind Beispiele, die man nicht genug loben kann., Algarotti: *Pensieri diversi*, Aph. 151. Im Anschluß daran druckt A. ein Dutzend Lieder Metastasios ab.

653 Im Sept. 1742 wurde A. von August III. gebeten, im Jagdschloß Hubertusburg der Königin Maria Antonia zu helfen, den Text der *Dido* von Metastasio für eine Oper zu bearbeiten, die Hasse für den Geburtstag des Königs komponieren sollte, s. *Treat a.a.O.* S. 136, s. auch den Brief A.s an Metastasio, in: A.: *Opere*, tomo IX, p. 31. A.s Korrekturen erhielten Beifall, der König bedankte sich bei ihm mit einer diamantenbesetzten Tabatiere und beauftragte ihn, in Italien Gemälde für die Dresdner Galerie zu kaufen.

654 S. A. Bini a.a.O. S. XX

655 Dafür spricht auch seine Korrespondenz mit Tartini, s. L. Petrobelli: *Tartini, A. e la corte di Dresda*. In: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* 2, 1965 S.72–84.

656 Guillaume-Léon Du Tillot (1711-74) war der allmächtige Minister des Infanten Don Philippe, der seit dem Aachener Frieden über das kleine Herzogtum Parma, Piacenza und Gualferra herrschte. Er wollte als aufgeklärter Staatsmann auf allen wirtschaftlichen und kulturellen Gebieten Reformen durchführen. Eine seine ersten betraf die Oper: die Vereinigung italienischer Musik mit der reichen Ausstattung der frz. Bühne, ihren häufigen Szenenwechseln und prunkvollen Balletten sollte die vollendete Form der Oper schaffen. Du

lud ihn nach Parma ein, wo er mit dem zu seiner Zeit berühmten Dichter Carlo Frugoni (1692-1768) und dem Komponisten Tommaso Traetta (1727-1779) zusammenarbeitete. Das erste Experiment *Ippolito e Aricia* 1759 muß man, wie Annalisa Bini schreibt,<sup>657</sup> im Grunde für gescheitert ansehen, aber es stellte eine interessante Etappe auf dem Weg zur Gluckschen Reform der Oper dar.

Die zweite Ausgabe des *Versuchs über die Oper* ist übrigens „Baron Svertz“<sup>658</sup>, dem Theaterdirektor von Berlin, gewidmet. Der Autor unterwirft seinen Essay dessen maßgeblicher Kritik und erkennt an, daß „ein großer Teil von dem, was ich verlange, eben das ist, was man im Theater von Berlin macht.“ Dies kann als Zeugnis dafür gelten, daß die Erfahrungen, die Algarotti in Berlin, dem Treffpunkt der deutschen, französischen und italienischen Kultur, sammelte, für die Entstehung des Versuchs verantwortlich sind.<sup>659</sup>

Die Ursache der Dekadenz der zeitgenössischen italienischen Oper ist nach Algarotti die unvollkommene Interaktion und die mangelnde Integration der verschiedenen Elemente der Oper: Musik, Tanz, Bühnenbild, Interpreten. Nur die vereinende Kraft der Poesie sei geeignet, die disparaten Teile zusammenzuhalten. Fundament der Oper ist demnach das Libretto und das Wichtigste an diesem das Sujet. Zwar seien mythologische Themen für das Melodram von Natur aus am geeignetsten, weil sie sich am besten mit dem Tanz vertrügen. Doch seien gerade diese für das moderne Impresario-Theater am kostspieligsten, weil sie einen großen Aufwand an Maschinen voraussetzten<sup>660</sup>. Historische Sujets hingegen würden durch den Einsatz von Chören und Balletten unwahrscheinlich. Da letztere für ein gutes Musiktheater nötig sind, empfiehlt sich folglich ein historisches Sujet, dessen Aktion bekannt und groß ist und in sich etwas Wunderbares enthält, das man durch Chöre, Tänze und Szenenwechsel instrumentieren kann.

Das alles steht bei Algarotti unter dem erwähnten Diktat der Wahrscheinlichkeit, der auch die Musik zu folgen hat. Die Basis für die Kritik Algarottis an den barocken Auswüchsen der Oper ist die durch Boileaus Poetik der Naturnachahmung<sup>661</sup> kanonisch gewordene Gleichsetzung von Natur und *raison*. Dies spie-

*Tillot kannte A.s Opern-Essay. A. hoffte darauf, daß seine Libretti berücksichtigt wurden. Aber als er in Parma seinen Wunsch äußerte, war Ippolito e Aricia bereits zur Hälfte vollendet. S. dazu Gertrud Schmitt: F. A. und Frankreich. (Diss.masch.) Hdbg. 1945, S. 62.*

657 S. IX

658 Freiherr von Sweerts (1710-1757), Kammerherr Friedrichs d. Gr. und erster Direktor des Schauspiels.

659 s. Bini a.a.O. S. XXV. Über die Theaterreform in Berlin s. L. Schneider: *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852. E. E. Helm: *Music at the court of Frederick the Great*, Norman 1960. Ingeborg Allihn: *Algarotti, die Musik am Berliner Hof und in den preußischen Residenzstädten Berlin und Potsdam*, in: *Francesco Algarotti – Ein philosophischer Hofmann im Zeitalter der Aufklärung*. Hgg. Hans Schumacher/Brunhilde Wehinger. Hannover (Wehrhahn) 2009, S. 201 – 211.

660 Diese Kosten konnte sich nur ein Hoftheater leisten, das vom jeweiligen Souverän finanziert wurde, nicht das Impresario-Theater, welches von Eintrittsgeldern leben mußte, und das, wie A. bemerkt, mit den ständig steigenden Gagen der Künstler zu kämpfen hatte.

661 Nicolas Boileau-Despréaux: *L'Art poétique*, Paris 1674.

gelt sich auch in Algarottis Zwiespalt bei der ästhetischen Bewertung des Musikdramas, das in vielen Zügen „unnatürlich“ ist<sup>662</sup>.

Mit einer eigentümlichen Argumentation versucht er nun, aus dem Unnatürlichen etwas Natürliches und Wahrscheinliches im Sinne Boileaus zu machen. Die Operndichter und –komponisten wollten die griechische Tragödie mit aller Pracht (Tanz, Musik etc.) wieder auf die Bühne bringen. „Und damit diese Pracht der Tragödie *natürlich* wäre, nahmen sie den Stoff für ihre Werke aus der ältesten Heldenzeit und aus der Mythologie. Sie bringt nach dem Belieben des Dichters alle Gottheiten des Heidentums auf die Bühne [...]. Durch die Eingriffe dieser Götter macht er die außerordentlichsten, wunderbaren Begebenheiten *wahrscheinlich*, und da er gewissermaßen alles über die menschliche Natur erhebt, erreicht er, daß der Gesang in der Oper die *natürliche* Sprache der Akteure zu sein scheint.“ Mit kostbaren Maschinen wurde das Wunderbare zur anschaulichen Wirklichkeit gebracht, dies alles ergab sich „*natürlicherweise* aus der Beschaffenheit des Stoffes.“ (Kursiv vom Verf.)

Der Begriff des Natürlichem, auf das Wunderbare der Mythologie angewandt, wechselt hier seine ursprüngliche Bedeutung. Natürlich ist, was dem Irrationalen der alten Sagen adäquat ist, zu ihm paßt: Die eigentliche, „natürliche“ Sprache des mythologisch Wunderbaren ist also der Gesang und die Poesie.<sup>663</sup> Mit dieser Volte scheint Algarotti die Vorstellungen Vicos, Herders und Hamanns vorwegzunehmen, für die die „Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“ war.<sup>664</sup> Algarotti kommt aber nur in ihre Nähe. Er stellt zwar an anderer Stelle ähnlich wie Vico heraus, daß die Poesie in der Entwicklung der Menschheit der Prosa voranging, aber das lag seiner Ansicht daran, daß die Poesie leichter als die Prosa ist.<sup>665</sup> Für letztere ist sachliches Wissen erforderlich, das die Menschen erst durch Erfahrung nach und nach erwerben konnten. Die poetische Sprache aber besitzt man sozusagen von Natur aus.<sup>666</sup>

Die Beschwörung des Prinzips der Naturnachahmung in der kritischen Bestandsaufnahme der Oper entspringt ebenfalls dem rationalistischen Credo: Den

662 „In dieser Hinsicht wurde sie (die Oper, A.d.Ü.) im 18. Jahrhundert die eigentliche Kunstform der Aufklärung. Dies erscheint ein Paradox, insofern die Oper im Grunde ein irrationales Gebilde ist. Die agierenden Personen singen und tanzen, bewegen und drücken sich also unnatürlich aus. In der Tat hat dieses Bewußtsein in Frankreich und besonders in England deutliche Spuren hinterlassen., Paul Nettel in: *Knaurs Weltgeschichte der Musik*, hg. von Kurt Honolka, Bd. I, Mch/Zür. 1979, S. 246.

663 *Siccardi sieht auch hier eine Parallele zu Wagners Konzeption der Musik, die zum Ausdruck der kleinen, kontingenten, einzelnen Dinge ungeeignet sei, sondern sich allein für das Grenzenlose, Generelle, Abstrakte anböte. Siccardi a.a.O. S. 32*

664 s. *Lionello Venturi: Geschichte der Kunstkritik. Mch. 1972, S. 168f.*

665 s. *Aph. 372, Pensieri diversi. – Natürlich entsprechen die Ideen der Vorromantiker und der Romantiker nicht der tatsächlichen Entwicklungsgeschichte von Sprache und Kunst, die wir wegen ihres Alters gar nicht kennen, sondern der Idealisierung des Ursprünglichen, die bereits in der Antike in den Mythen über das Goldene Zeitalter zu finden ist und in den orphischen Mysterien zu einer Geheimlehre wurde, die die Person von Orpheus zum Mittelpunkt hatte. Vom Orpheus-Mythus aus führt eine Linie über Novalis und E.T.A. Hoffmann zu Wagner, den französischen Symbolisten, George, Rilke usw.*

666 s. dazu den *Aph. 289 Pensieri diversi.*

zeitgenössischen Künstlern sei es ganz gleichgültig „ob der Gesang und der Vortrag natürlich wirkt, ob der Tanz mit der Handlung zusammenhängt, ob das Bühnenbild stimmt.“ „Wegen der Disharmonie zwischen den einzelnen Teilen bleibt von der Naturnachahmung nur noch ein Schatten übrig. Die Illusion, welche allein durch den vollkommenen Zusammenklang aller Glieder hervorgebracht werden kann, verschwindet völlig.“ Daß die vollendete Illusion durch die Harmonie der einzelnen Teile des Artefakts erzeugt wird, ist jedoch ein Schritt hin auf eine neue, nichtrationalistische Konzeption des Wesens der Kunst. Algarotti geht aber nicht weiter darauf ein, weil ihm noch das begriffliche Instrumentarium fehlt, mit dem man das Problem lösen konnte.<sup>667</sup>

Daß „Naturnachahmung“ eigentlich Illusionierung darstellt<sup>668</sup>, ist auch ein Schritt über das Prinzip der *imitatio naturae* hinaus. Folglich ist etwas natürlich, wenn wir von der Illusion, das Geschaute sei natürlich, überwältigt werden. So wäre die Stimmigkeit, die vorliegen muß, wenn die Illusion gelingen soll, wichtiger als der Naturalismus in der Darstellung. Algarotti hält hier inne, er hätte von da aus leicht auf die grundsätzliche Autonomie des Kunstwerks gegenüber der Wirklichkeit kommen können, d.h. zum Begriff der Vollendung des Kunstwerks in sich selbst.

Allerdings, schreibt er weiter, liege der Fehler der vorliegenden Form der Oper nicht nur darin, daß kein geeignetes Libretto zugrundegelegt werde, sondern an der mangelnden Organisation und der Disziplinlosigkeit des Ensembles, besonders der Gesangsvirtuosen, die sich dem Diktat des Musikdirektors nicht unterwerfen wollten und nur darauf aus seien, ihre eigene Leistung herauszustellen. Algarotti fordert deshalb, die Autorität des Dichters und des Regisseurs gegenüber dem Ensemble wiederherzustellen. Er sieht die Ursache für diese Unordnung in den *Impresarios*, „die auf nichts anderes aus sind, als aus der Neugier und Muße weniger Bürger Gewinn zu schlagen.“<sup>669</sup>

667 z. B. mit dem Begriff des Spiels oder mit dem des Organismus, in dem Teil und Ganzes sowie Mittel und Zweck nicht voneinander zu trennen sind (Kant). - A. geht aber in einigen wichtigen Aphorismen der *Pensieri diversi* auf das Problem der *concordia discors*, der Harmonie der Gegensätze im Kunstwerk ein und setzt es zur Gegensatzstruktur der Welt in Beziehung. Es geht dabei nicht um das Was der Naturnachahmung, sondern um das Wie. Der Künstler bzw. das Genie arbeitet wie die Natur; weil er selbst ein in sich harmonisches Ganzes ist. Das wäre die Folgerung aus A.s Prämissen, die allerdings nicht wörtlich so gezogen wird, aber implizit in seinen Gedanken enthalten ist. (s. das entsprechende Kap. Von der Nachahmung im Versuch über die Malerei.) Beherzigenswert sind in diesem Zusammenhang die Worte von Richard Newald S.43 in: *Geschichte der dt. Lit. 6. Bd. T. 1 Von Klopstock bis Goethes Tod. München 1957*, wo er herausstellt, daß es im 18. Jh. in der Kunstkritik und Ästhetik keine Lagerbildung gegeben habe. Sog. Konservative konnten „fortschrittliche“ Gedanken haben, so wie umgekehrt „Progressive“ sich auf konservative Vorstellungen berufen konnten.

668 *Die Oper*, sagt er im dritten Satz seines Versuchs, unterhält die Sinne, bezaubert das Herz und bringt „eine angenehme Täuschung“ hervor.

669 A. zeigt sich in einigen Essays und Aphorismen als Vorbereiter der Literatursoziologie, z.B. in dem scharfsichtigen Aph. 278 (*Pensieri diversi*), wo er die Dichtkunst der Zeit von Augustus mit der von Ludwig XIV. vergleicht.

Hier wie in anderen Schriften des Grafen findet man die Beschwörung der idealen Ordnung des alten Roms. Zugrunde liegt bei ihm wie bei anderen Zeitgenossen das Bewußtsein einer allgemeinen krisenhaften Umwälzung von Wissenschaft, Kunst, Kultur, Politik, die durch die aufklärerische Kritik hervorgerufen wird.<sup>670</sup> Die dadurch entstehende moralische Unsicherheit glaubt er durch eine Rückschau auf die Gesinnung und Staatsordnung der alten Römer beheben zu können.<sup>671</sup> Auch in dieser Hinsicht greift er der Entwicklung vor.

Während man sich in Deutschland dank Winckelmann und mangels einer direkten Verbindung mit der alten Welt an das imaginierte Ideal Griechenlands hielt (am deutlichsten im *Hyperion* von Hölderlin), lag es für den Italiener Algarotti näher, auf das Rom seiner Vorfahren zurückzugehen, das er mit dem politischen Pragmatismus Machiavellis betrachtete, während man in Deutschland wenig realistisch auf das Ideal der „ästhetischen Erziehung“ (Schiller) baute.

„Früher stand dem Theater ein Choragus oder Aedilis vor und alles blieb darin in der gehörigen Ordnung, so lange die antiken Republiken das Volk mit Hilfe von Theatervorstellungen zur Tugend anhalten oder es doch zur Erhaltung der öffentlichen Ruhe wenigstens vergnügen wollten.“ Eine Änderung der Situation sei heute wegen der herrschenden ökonomischen Bedingungen für das Theater nicht zu erwarten. Offenbar mit Blick auf Friedrichs II. Berliner Bühnen heißt es: „Möglich ist nur, daß am Hof eines Fürsten, den die Musen lieben, ein tüchtiger Direktor dem Theater vorsteht, bei dem der gute Wille mit dem Durchsetzungsvermögen vereint ist.“ Nur dann wäre die Wiederkehr der Verhältnisse, wie sie unter Perikles oder den alten Kaisern bestanden, möglich.

670 S. die Widmung des Versuchs über die Architektur. A. ist als Teilnehmer an diesem Prozeß trotzdem eher optimistisch und nicht pessimistisch wie der Vorromantiker Rousseau, auch wenn er zuweilen Zweifel am Fortschritt der Intellektualisierung hegt. S. *Pensieri diversi Aph.* 33, 154 u. ö. Zur Außerordentlichkeit seines Jh.s s. *Aph.* 352.

671 S. dazu A.s wichtigen Versuch über das Heidentum, der in manchem auf die in der französischen Revolution idealisierte Römertugend vorausweist.

Die wahre Kunst muß nach Algarotti offenbar eine autoritative Grundlage<sup>672</sup> haben, damit sie nicht dem Gewinnstreben der Kunstvermittler und der Vergnügungssucht und Modeabhängigkeit der „Menge“ verfällt und so ihr Niveau verliert. Der eigentliche Freund des Künstlers wäre demnach der uneigennützig-e fürstliche Mäzen.<sup>673</sup> Nur an einem Hoftheater wie Berlin oder Wien könne sich die Oper zu ihrem alten, in der griechischen Tragödie verwirklichten Glanz, zu ihrer ursprünglichen Feierlichkeit und Würde erheben.<sup>674</sup> Damit verneigt der Conte sich nicht nur vor Maria Theresia und Friedrich II., die durch die Organisation ihrer Theater unter Direktoren wie Durazzo und Svertz (= Sweerts) die echte Kunstform der Oper gerettet hätten, unausgesprochen zeigt sich darin auch die Einsicht, daß Kunstwerke zu schaffen immer ein „aristokratisches“ bzw. „monarchisches“ Unternehmen ist, weil alle Mannigfaltigkeit auf ein Zentrum und eine Einheit<sup>675</sup> der Form hin gezwungen werden muß. Dies kann nur ein einzelner leisten, nämlich der Direktor bzw. Regisseur, ein kleiner König, der für das harmonische Zusammenwirken aller künstlerischen Mitarbeiter verantwortlich ist.

Wie schon gesagt, passen historische Sujets nach Algarotti weniger zur Musik, da diese dann „unnatürlich“ wirkt. Arien klingen besser aus dem Mund von Apoll und Venus als aus dem von Cäsar und Cato, Tänze passen wenig zu römischen Soldaten. Die auf historische Sujets bezogenen Opern von Caprese, Noris, Stampiglia, Pariati und Zeno hatten die Bühne schon von vielen derartigen Unwahrscheinlichkeiten befreit und den Handlungselementen mehr Einheit und Geschlossenheit gegeben. Aber Algarotti hat diese letzten Früchte der langsamen Veränderung noch nicht berücksichtigen können. Er hatte allein die historischen

672 *Der Kaufmannssohn A. aus dem republikanischen Venedig hatte wohl lebenslang mit dem Zwiespalt zwischen seinen republikanischen und seinen aristokratischen Neigungen zu kämpfen. Dieser wurde durch seine Verehrung des Freundes und Dienstherrn Friedrich, dessen aufgeklärter Absolutismus eine contradictio in adiectu war, noch verstärkt. Zeugnis dafür ist A.s Friedrich gewidmeter Versuch über Horaz, in dem unter der Maske des Verhältnisses von Augustus und Horaz das von König Friedrich II. und A. behandelt wird; s. dazu Cristina Bracchi: Francesco Algarotti ritrattista di Orazio. In: Filologia critica, XXIV, fascicolo II, maggio-agosto 1999, pp. 237-65. Der Konflikt kommt auch in der Schrift A.s Saggio critico del triumvirato bei der Einschätzung der Person Cäsars zum Ausdruck. „Die allgemeine Interpretation des Triumvirato schwankt offensichtlich zwischen dem antikaiserlichen (und anticäsarischen) Republikanismus und der Bewunderung der politischen Größe Cäsars.“ (Franco Arato a.a.O. S. 86. Übersetzung vom Verf.) Vielleicht wurde der Saggio aus diesem Grunde nie vollendet. S. dazu noch vom Verf.: Kommunikationsformen bei Francesco Algarotti, in: Offene Formen. Beiträge zur Literatur, Philosophie und Wissenschaft im 18. Jh., hg. von B.Bräutigam u. B.Damerau. Ffm 1997. In einigen Aphorismen der Pensieri diversi satirisiert der „république des lettres“ verpflichtete Graf aber auch die Bemühungen mancher unfähiger Herrscher und Päpste um Kunst und Wissenschaft. S. zu diesem Problem: G. Da Pozzo (Hg.): F. Algarotti: Saggi. Bari 1961 S. 536 f.- Andererseits sind Konflikte und Widersprüche doch auch Inzitant des Denkens, sie tragen zur Belebung des Geistes bei: A. weist darauf hin, daß gerade krisenhafte Epochen große Kunst hervorbringen.*

673 *Für Graun war Friedrich II., für Wagner Ludwig II. der ideale Partner. Und wie Algarotti machte auch Wagner Abstriche an seiner ursprünglich demokratisch-republikanischen Gesinnung, als er von einem König gefördert wurde.*

674 *s. den „Schluß“ des Versuchs über die Oper.*

675 *Einheit in der Mannigfaltigkeit ist nach A. das Wesen der Schönheit, s. Aph. 383 Pensieri diversi.*

Sujets vor Augen, die mehr dem Wunderbaren des spanischen Theaters als dem Wahrscheinlichen des griechischen nahestanden.<sup>676</sup> Ihn störte, daß keinerlei Regel respektiert, daß die historische Wahrheit ständig verletzt wurde, indem man Namen änderte und Personen und Tatsachen um eines erwünschten Effekts willen erfand. Die Komponisten bemerkten weder die Inkohärenz eines solchen Vorgehens, noch daß zusammen mit der Vernunft in der Kunst auch das moralische Gefühl verletzt wurde.

Als Heilmittel schlägt Algarotti vor, die Fabel mit großer Umsicht auszuwählen, sie in unbekannte Zeiten und an unbekannte Orte zu verlegen und damit eine Atmosphäre des Wunderbaren<sup>677</sup> zu schaffen, durch die erreicht wird, daß die Musik nicht unwahrscheinlich wirkt. In diesem Zusammenhang wird als gutes Beispiel dafür Grauns und Friedrich II. Oper *Montezuma* erwähnt.<sup>678</sup>

Im zweiten Kapitel untersucht Algarotti kritisch die Lage der Musik. Sie habe ihre alte Würde verloren und sich aus Liebe zur Neuheit zu „allen Arten von Kapriolen, Torheiten und Unsinn“ hinreißen lassen.<sup>679</sup> Die Leidenschaft, Neues zu schaffen, sei zwar der Motor jeglicher Vervollkommnung in der Kunst, aber auch die Ursache ihres Verfalls. Als Beispiel verweist er auf die Geschichte der Musik, die in Italien begann, sich über Europa ausbreitete, wieder nach Italien zurückkehrte und sich dort in den beiden letzten Jahrhunderten so entwickelte, daß „die Ausländer in unsere Schulen kommen“<sup>680</sup>. Sie geriet dann aber unter den Einfluß der Mode, die um jeden Preis Abwechslung fordert.

Eine weitere Ursache des Niedergangs sei, daß sich der Komponist wie ein Despot gegenüber der Dichtkunst betrage. „Er will nur für sich arbeiten, nur als Musiker gefallen“, obwohl die Musik eigentlich Dienerin und Gehilfin der Dichtkunst zu sein hat. Ihre Aufgabe bestünde darin, „das Gemüt auf die Aufnahme der Verse einzustimmen und im Ganzen die Affekte zu erregen zu suchen, die mit den besonderen Ideen, die der Dichter erwecken will, in Einklang stehen.“ Die Musik sollte der Sprachen der Musen mehr „Energie und Kraft“ geben. Ursprünglich sei die Vokalmusik „ein stärkerer, lebhafterer, wärmerer Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften“ gewesen.

Das Vorbild für diese Forderung war die griechische Musik (und die sich daran orientierende florentinische Renaissance-Oper), in der sie nur zur Begleitung der Singstimme da war und die Aufgabe hatte, die „Affekte zu reinigen“<sup>681</sup>, wobei

676 Siccardi a.a.O. S.33.

677 S. zu dem Konzept des Wunderbaren in der Poetik der Aufklärung vom Verf.: *Narziss an der Quelle*. Wiesbaden 1977, Kap. 1 (ital. Übersetzg.: *Narciso alla fonte, a cura di M. Versari, Bologna 1996*).

678 A. hat ihre Aufführung 1755 nicht mehr selbst erlebt. Er verließ Berlin 1754.

679 Als Beispiele führt Metastasio in einem Brief (Wien 21.1.1753, an Bernacchi (zit. bei Siccardi a.a.O. S. 34) an: „sie ist nicht mehr dazu da, die Leidenschaften und die Sprache der Menschen nachzuahmen, sondern das Posthorn, das Gackern eines Huhnes, das ein Ei gelegt hat, die Schauer des Quartanfiebers und das scheußliche Kreischen einer rostigen Türangel.“ (Übers. v. Verf.)

680 Man denke z.B. an Schütz, Hasse, Händel, Gluck, Mozart.

681 Aristoteles' These von der Katharsis der Affekte durch die Tragödie hat eine Flut von Interpretationen hervorgerufen. Strittig war, ob es um eine Reinigung der Affekte im Sinne einer Befreiung von ihnen oder im

die Griechen wohl von der Beobachtung ausgingen, daß bei orgiastischen Kulturen von der Musik eine heilende und reinigende Wirkung ausging.<sup>682</sup> Die pythagoreische Gleichsetzung der Zahlenharmonie des Kosmos mit dem Tonsystem und den von Tönen angeregten Seelenzuständen wurde dann in der Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts von Descartes über Kircher, Mattheson und Michaelis und darüber hinaus in die Romantik weitergeführt.

Algarotti geht nicht weiter darauf ein, denn dies war zu seiner Zeit *opinio communis*, aber indem er Musik und Wort wieder organischer verbinden möchte, wollte er darauf hinaus, daß ein natürlicher, d.h. erlebter, dem Leben alias „Natur“ naher und nicht nur ein schematischer, von der Affektenlehre beeinflusster Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften entsteht, da die Verse von einem wirklichen, also denkenden und empfindenden Dichter und nicht von einem bloßen Libretto-Techniker stammen, der konventionalisierte, stereotype, bzw. allein modische Elemente in das Textbuch einbringt. Insofern denkt Algarotti mit seinem Natürlichkeitsideal nicht nur im Sinne der alten rationalistischen Poetik, sondern er wird zum Vorläufer des Strebens nach der Wahrheit unverfälschten Gefühlsausdrucks.<sup>683</sup> Soziologisch gesehen, ist dieses Verlangen ein Element im Kampf des bürgerlichen Bewußtseins<sup>684</sup> gegen die aristokratische Hofkultur, deren Normen und Umgangsformen als gefühlloser Formalismus oder als Lüge und Heuchelei erscheinen, auch in der Kunst. Solche Vorstellungen sind im Ansatz bei dem *Grafen* Algarotti bereits vorhanden.

Außerdem kritisiert er die herkömmliche Art der Ouvertüre, die nichts mit dem Drama zu tun hat, ein Stück, mit dem man „die Ohren der Zuhörer einnehmen und betäuben muß“, ein Exordium wie in der Rhetorik, das zu jedem Sujet paßt. Die Ouvertüre müßte aber „ein Kompendium der ganzen Oper“ sein; das ist eine weitere Forderung des *Versuchs*. Sie sollte die Aufgabe haben, die Handlung anzukündigen und den Zuhörer „auf den Eindruck des Affekts vorzubereiten, den das ganze Drama hervorrufen soll.“

Siccardi führt Esteban Arteaga: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, erschienen 1783, an, in dem der Autor Algarotti für diese Ansicht kritisiert. Höchstens könnte die Forderung für die erste Szene gelten, denn die Synopsis des ganzen Stücks sei unmöglich wegen der Schwierigkeit, die unterschiedlichen und vielleicht gegensätzlichen Gefühle der ganzen Oper wiederzugeben. Aber die Praxis gab später eher Algarotti als Arteaga recht. Man denke an die Ouvertüren zu den Opern Mozarts oder zu Beethovens *Fidelio*.

*Sinne ihrer Sublimierung, inneren Bewältigung und Integrierung im Gemütshaushalt geht.*

682 s. *Knaurs Weltgeschichte d. M., a.a.O. S.80.*

683 *In den Schriften von A. trifft man sehr häufig auf den Begriff „Ausdruck“ (espressione). So hält er die ital. Sprache für ausdrucksmächtiger als die durch die Regeln der Académie eingeschränkte französische. Das Gleiche gilt für die ital. Musik gegenüber der französischen.*

684 *Dieses Bewußtsein war bei Vertretern aller Stände verbreitet, wenn auch in unterschiedlicher Dichte, es war nicht nur Eigentum des Bürgers, wie es der Marxismus behauptet.*

Auch für das Rezitativ ist nach Algarotti eine Reform angesagt, denn die zeitgenössischen Komponisten seien der Ansicht, es sei nicht wert, sich dafür Mühe zu geben, da es kein Vergnügen auslöse. Algarotti empfiehlt deswegen, auf die Gedanken Jacopo Peris (1561-1633), des Erfinders des Rezitativs<sup>685</sup> um 1600, zurückzugehen. Dieser kam zu dem Schluß, dem Rezitativ als einer Naturnachahmung der Affekte müßte eine Harmonie zugrunde liegen, ein Mittelding zwischen der gewöhnlichen Redeweise und der Melodie. Das Rezitativ wurde also mannigfaltig wie die Worte, auf die es sich bezog. Wäre das Rezitativ in der zeitgenössischen Oper ausgearbeiteter, indem es mehr Melodie-Elemente aufnähme, dann würde es nicht nur mehr Vergnügen bereiten, es wäre auch rührender und der Übergang von ihm zur Arie würde nicht mehr so abrupt und störend sein. Andererseits müßte man die zeitgenössische Mode, die Arie zu sehr zu orchestrieren, auf die Form zurückbringen, die sie früher z.B. beim älteren Scarlatti hatte, wo sie „einfach, klar, maßvoll, offen und im großen Stil“ war, um eine bessere Übereinstimmung der Opernteile zustandezubringen. Statt die Quantität der Violinen z.B. zu erhöhen, wodurch die Arie übertönt wird, sollte man Instrumente einsetzen, die zum Charakter der Worte und der auszudrückenden Leidenschaften passen.

Der Hauptfehler aber stecke in der Erfindung und Ausführung des Themas der Arie selbst. Weder sei der Gang der Melodie natürlich, noch ihre Übereinstimmung mit dem Gefühl, das die Worte vermitteln, noch gebe es bei allen Variationen ein einheitliches Zentrum.

„Dem Ohr auf jede Art und Weise zu schmeicheln, es zu vergnügen und zu überraschen ist der erste Gedanke heutiger Komponisten und nicht, das Herz des Zuhörers zu bewegen oder seine Phantasie anzuregen.“ Unnatürlich sei es, den Ton zu steigern, wo es nicht nötig ist, unnatürlich und langweilig, Worte nur um der Musik willen schon zu wiederholen, ehe die Arie zuende gekommen ist. Die neue Erfindung der da-capo-Arie „widerspricht dem natürlichen Fluß der Rede und der Leidenschaft, die nie in sich selbst zurückkehren.“ Falsch sei es, einzelne Worte, statt das, was sie zusammengenommen enthalten, musikalisch zu betonen. Nur wohlklingende Wörter ohne Zusammenhang und Ordnung des Diskurses aneinanderzureihen, ist in einer Rede nichtssagend und wertlos. Gleiches gilt in der Musik, wenn sie nicht ein Bild beschreibt oder eine Empfindung ausdrückt. Arien ohne Bedeutung vergißt man bald, „redende“ dagegen nicht. Nach A. Bini<sup>686</sup> ist Algarottis Einschätzung des Wesens der Musik im *Versuch über die Oper* mit seinen rationalistischen Prämissen abhängig von d'Alemberts *Discours préliminaire* zur *Encyclopédie*. Der französische und der italienische

685 Der Sprechgesang der feierlichen Deklamation war in der Kirche aus Jahrtausende alter Tradition bekannt, ehe er in die Oper um 1600 einzog, die nach antikem Vorbild aus Rezitativen und Chören bestand. Theoretisch orientierte man sich an der Monodie des griech. Dramas, einem Sologesang mit Kithara-Begleitung.

686 S. Bini a.a.O. S. XXXf.

Aufklärer glaubten, daß die Musik unfähig sei, die Phantasie und die Sinne anzusprechen, deswegen müsse sie den anderen nachahmenden Künsten untergeordnet werden, vor allem der Poesie. Allerdings sei Algarotti der Meinung, daß dieser Defekt historisch bedingte Ursachen habe, er sei nämlich dem Impresario-Theater zuzuschreiben. Während die französischen Aufklärer meinten, daß „toute musique qui ne peint rien n'est que du bruit“ (d'Alembert im *Discours*), daß also reine Musik ohne Vokalstimme bedeutungslos sei, ist es für Algarotti nur die Vokalmusik, die sinnentleert ist, wenn die Musik nicht die expressive Erweiterung des Textes darstellt.

Grundsätzlich gilt für Algarotti: „Die schöne Einfalt, die allein die Natur nachahmen kann, wird immer den gewähltesten Zierformen der Kunst vorgezogen.“ Ein historischer Exkurs über die gegensätzliche Rolle von Poesie und Musik im 17. Jahrhundert schließt sich an. Während sich die Poesie in barocken Exzessen der Affektiertheit, Weitschweifigkeit und des Wortschmucks erging, sei die Musik einfach, leidenschaftlich und zum Herzen sprechend geblieben.<sup>687</sup> Im 18. Jahrhundert sei die Lage umgekehrt, die anmutigen, natürlichen Dichtungen Metastasios würden häufig von Musikern im Geschmack des 17. komponiert.<sup>688</sup>

Von der Opera buffa aus, die wegen ihrer beschränkten musikalischen Mittel von Natur aus einfacher bleiben müsse als die Opera seria, sei ein erfolgreicher Weg zur Simplizität und Natürlichkeit eingeschlagen worden, z. B. mit Pergolesis *La serva padrona*, die in Frankreich das schlechte Ansehen der italienischen Oper überwunden habe<sup>689</sup>. „Dank der Wahrheit, die sich in ihr birgt, wurde sie populär.“ Aber auch die ernste Oper wie die von Galuppi, Jomelli, Hasse, Vinci habe sich auf diesen Weg begeben, indem sie z. B. den Kontrapunkt mit mehr Diskretion behandelte. Seiner Natur nach tendiere der Kontrapunkt zu Würde und Feierlichkeit, sei aber nicht geeignet, die Leidenschaft zu erwecken. Dazu sei allein die Melodie imstande, die zu erfinden zwar nicht so viel Wissen

687 Die Widersprüchlichkeit des 17. Jhs in Italien spricht A. auch in dem Aph. 276 (*Pensieri diversi*) an. Redi und Chiabrera z. B. stünden mit ihrer Poesie, die am klassischen Stil orientiert gewesen sei, im Gegensatz zum manieristischen Schwulst und der concettistischen Spitzfindigkeit des Marinismus und Gongorismus. In der Musik etablierte sich ein ähnlicher Gegensatz. A. ergreift in dem Konflikt ästhetisch die Partei des Attizismus gegen den Alexandrinismus und philosophisch die des Empirismus gegen die deduktiven Systeme. – Auch in der bildenden Kunst und in der Architektur mischen sich „barocke“ und „klassizistische“ Elemente besonders in Frk., Holland und England bereits im 17. Jh.

688 S. Siccardi a.a.O. S.39: „Und M., der ein singender Dichter; ein musikalischer Poet, der wirklich das Ideal des melodramatischen Dichters war, war schmerzlich berührt davon, seine Dramen, ‚durch ebenso ignorante wie dünkelfhafte Gesangsheroen und –heroinen‘ entstellt zu sehen [...].“ (Brief an Calzabigi, 20. Dez. 1752). M.s Briefwechsel in den letzten Lebensjahren zeigt, daß in von überall her Abhandlungen, Traktate und Untersuchungen über die Gesetze des Theaters zugesandt wurden. Ein Anzeichen dafür, daß die Oper in Gefahr war und daß man M. als Anwalt für ihre Reform ansah.

689 An die Aufführung dieser Oper 1752 in Paris knüpft sich der sog. Buffonistenstreit (*querelle des bouffons*). Das aristokratische, traditionalistische Lager der Freunde Rameaus wehrte sich gegen dieses „plebejische“ Genre. Das bürgerliche, fortschrittliche Lager um Rousseau, Grimm, Diderot feierte sie und förderte so die Entstehung der *Opéra comique*. Rousseau folgte Pergolesi mit seinem musikalischen Intermezzo *Le Devin du village* (1752) und seinem Melodram *Pygmalion* (1770) im Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit.

wie der Kontrapunkt, aber den feinen Geschmack und das ausgewogene Urteil erfordere, wie ihn z. B. Benedetto Marcello besessen habe.

Sei einmal das richtige Gleichgewicht zwischen Wort und Musik erreicht, dann müsse man auch drei andere Komponenten berücksichtigen, um den Erfolg der Oper zu gewährleisten: die Rolle der Interpreten muß neu überdacht werden, sowie die der Tänze und die der Regie.

Von ersteren verlangt Algarotti eine deutliche Aussprache, damit der Zuhörer auch den Text versteht, statt ihn im Textbuch mühsam nachlesen zu müssen. Was den Gesang der Interpreten betrifft, so ist ihnen alles vorgeschrieben, doch Haltung, Gang, Gebärden stehen in ihrem künstlerischen Belieben. Algarottis Forderung ist, sich „so auszudrücken, wie die Natur es vorschreibt“, sie sollten nicht übertreiben und sich zur Karikatur machen, indem „sie zu sehr gefallen wollen.“

Weitere Mahnungen betreffen die Behandlung von Rezitativ und Arie.

Alle Vorschläge Algarottis sind praktisch und durchaus durchführbar, sie erfordern jedoch ein Umdenken aller, die am Produktionsprozeß teilnehmen im Hinblick auf die Vervollkommung der Gesamtform. Die wichtigsten Maximen dafür sind Harmonie und Integration der Teile, wodurch die Schönheit garantiert werde, überdies Natürlichkeit und Einfachheit. Aller überflüssiger Schmuck des Virtuositums, das gerade durch Außerordentlichkeit und Schwierigkeit hervorstechen will und damit sowohl das Gleichgewicht der Teile als auch den Ernst der Musik zerstört, muß aus der Oper verschwinden, weil diese sonst Würde und Wahrheit verliert. Nur wenige Interpreten besitzen „Wissen und Geschmack, vereinen Eleganz mit Natürlichkeit“ und können ihrer Phantasie durch ihre eigene Urteilskraft Zügel anlegen. Allen anderen müsse der Dirigent Vorschriften machen, sie leiten und lenken.

Würden diese Regeln beachtet, dann würde das Publikum mit größerer Aufmerksamkeit zuhören und ein „gebieterisches Schweigen“ herrschen, während man heute, „wenn man ins Theater eintritt, einen Wald rauschen oder ein vom Sturm aufgepeitschtes Meer zu hören glaubt“.

Algarottis Kritik am herkömmlichen Ballett ist, daß es unintegriert mit der jeweiligen Handlung eingesetzt wird. Weder der Anlaß dafür, noch der Ort, noch die Stimmung paßten zusammen. Die Kontinuität, „das unverbrüchliche Gesetz der Natur“ würde durch sie durchbrochen. Weit entfernt sei dieses Herumhüpfen von der feierlichen Tragik des Tanzes der Eumeniden in Athen oder der Mitleid und Schrecken erregenden Tanzkunst des Pylades in Rom. „Der Tanz muß eine Nachahmung der Eigenschaften und der Affekte der Seele mittels der musikalischen Bewegungen des Körpers sein.“ „Auch das Ballett muß seine Exposition, seinen Knoten und seine Lösung haben. Es muß eine blutvolle Zusammenfassung der Handlung sein.“ Algarotti rühmt insbesondere die Kunst der französi-

schen Choreographie in diesem Genre. Davon könne Italien lernen, das Frankreich seinerseits die Oper gebracht habe.

Die Kostüme sollten so weit wie möglich, aber ohne Pedanterie, zu den Sitten der dargestellten Zeiten und Nationen passen. Zum Bühnenbild, welches die Darstellung verschönert und wahrscheinlich macht, würde ebensoviel Sachkenntnis wie Phantasie des Malers und Bühnenbildners erfordert. Vor allem aber müsse dabei der Dichter das Wort haben, der das Ganze im Geiste konzipiert hat. Nach Genga und Serlio<sup>690</sup> sei Ferdinando Bibiena<sup>691</sup> derjenige, der die Kunst des Bühnenbildes, was „Pracht und ein gewisses Wunderbares“ betrifft, am weitesten gebracht habe, doch seine Schüler richteten sie zugrunde, indem sie das Bizarre kultivierten und das Wahrscheinliche beiseite ließen. Sie schufen architektonische Labyrinth ohne Statik, wie Fieberträume.<sup>692</sup>

Vorbild für die Architektur müsse die der Antike sein, auch die Ägyptens und Chinas, dessen Gartenbaukunst Algarotti mit der der Engländer vergleicht. Hier wird der Autor zum Propagator von Kent, Chambers<sup>693</sup> und Browne. „Aus den englischen Landhäusern ist die französische Symmetrie verbannt worden, ihre schönsten Gegenden scheinen noch immer natürlich zu sein, das Kultivierte wird mit dem Verwilderten gemischt, und die darin herrschende Unordnung ist der Effekt der geregeltsten Kunst.“ Diese Gedanken Algarottis sind überaus modern und tragen vorromantische Motive aus England in das noch vom Spätbarock geprägte Italien.

Vorbilder für das Bühnenbild sollten in Italien reichlich zu finden sein, sowohl in alten Bauwerken, Ruinen, Landschaften, aber auch bei den Malern wie Veronese, Lorrain, Poussin, Ricci usw.

Ein wichtiges Ausdrucksmittel wäre auch die Beleuchtung der Szene. Normalerweise würde diese überall neutral erhellt, dabei ließen sich wirkungsvolle Hell-

690 *Sebastiano Serlio (1475-1554) Architekt, seit 1541 im Dienst Franz I. von Frk. Schrieb 1545 Architettura (Übers. Basel 1609) in deren 2. Buch er sich mit Geometrie, Perspektive, Theaterarchitektur und Inszenierungsformen beschäftigt. – A. erwähnt nicht das von Palladio entworfene Teatro olimpico in Vicenza, 1580, das von P.s Sohn Silla und Vincenzo Scamozzi (1552–1616) bis 1584 vollendet wurde. In P.s Renaissance-Bühnenwand wurden drei illusionistische Perspektiven von Straßenzügen eingefügt. Algarotti hatte sich in einem Streit um die Bedachung des bis ins 18. Jh. unbedeckten und deshalb witterungsbeschädigten Baus gegen Montenari, Caldarari und Temanza durchgesetzt, indem er darauf hinwies, daß Palladio bei einem anderen Theaterbau ein Dach vorgesehen hatte.*

691 *Ferdinando Bibiena (1657–1743) aus der berühmten Architektenfamilie Galli-Bibiena aus Bologna, die sich hauptsächlich dem Theaterbau und der Bühnendekoration widmete, baute das Theater in Mantua, schuf Theater- und Festszenarien u.a. in Parma, Piacenza, Barcelona, Bayreuth, Wien. Er starb in Bologna.*

692 *A. kritisiert insbesondere „Padre Pozzo“ (Andrea Pozzo 1642 – 1709); sein Buch über die Perspektivmalerei (1700) war sehr einflußreich, s. Edmund Stadler: Raumgestaltung im barocken Theater. In: Die Kunstformen des Barockzeitalters. Bern 1956 S. 220 f und Bretter die die Welt bedeuten, Entwürfe zum Theaterdekor usw. hg. E. Berckenhagen und G. Wagner. Katalog zur Ausstellung der Kunstbibliothek Berlin. Berlin 1978, S. 122.*

693 *William Kent (1684-1748), Architekt, Innenarchitekt, Gartenplaner, Protégé des Grafen von Burlington. – William Chambers (Gothenburg, heute Göteborg, in Schweden 1723 - London 1796) Architekt, Innenarchitekt, Gartenarchitekt.*

dunkel-Effekte à la Rembrandt hervorrufen, würde man sie richtig einsetzen. Algarotti macht dazu geeignete technische Vorschläge.

Das letzte Kapitel widmet sich der Theaterarchitektur, die an der gleichen Krankheit litte wie die Oper selbst, in der die Teile sich höher als es dem Ganzen verträglich war, erhoben hätten. Im Theaterbau scherte man sich nicht um Nutzen und Zweck, sondern man wollte mit Prachtentfaltung auftrumpfen. Die Außenhaut müsse aus Stein sein, auch um es gegen Feuersbrünste zu schützen, von denen das Theater mehr als andere gefährdet sei. Innen aber müsse man aus akustischen Gründen Holz verarbeiten, weil es bessere Resonanzeigenschaften besitze als andere Materialien. Die Größe des Theaters solle sich nicht nach dem Anspruch richten, sondern sich an der Reichweite der Stimme orientieren, sonst könnte das Publikum sie nicht vernehmen. Man habe versucht, das Problem in zu groß angelegten Theatern dadurch zu lösen, daß man die Bühne weit ins Parkett vorschob. Das aber störe die theatralische Illusion.

Die innere Gestalt des Theaters sollte der Halbkreis, wie ihn die Alten gebaut hätten, bzw. die Halbellipse sein und keineswegs die Glockenform, die man, aus welchen Analogiegründen auch immer, propagiert habe. Vom Halbkreis aus hätten alle Zuschauer gleich gute Sicht auf die Bühne. Algarotti lobt die geniale Lösung von Andrea Sighizzi für das Teatro Formagliari von Bologna, wo die Ränge im Ansteigen leicht übereinander vorgekragt sind. Übertriebener Schmuck und Säulen hätten aus akustischen und aus Gründen der besseren Sicht bei den Rängen nichts verloren. Die Logenstützen müßten sehr schmal, insgesamt müsse alles durchsichtig und grazil sein.

Dieses ideen- und kenntnisreiche Kapitel antizipiert um fast zehn Jahre einige Gedanken von Francesco Milizias berühmten Traktat *Sul teatro*, Rom 1772.<sup>694</sup>

Der *Versuch* endet mit einem Lob für das „dem Apoll und den Musen“ geweihte Theater von Knobelsdorff in Berlin, das den vom Autor vorgeschlagenen Ideen nahe komme, „eine der besten Zierden dieser Residenzstadt“.

Algarotti erweist sich in seinem Essay als Kenner der Materie, der knapp, einfach und überzeugend, ohne überflüssigen Redeschmuck und ohne Detailkrämerei Grundsätzliches und Wesentliches zu seinem Thema sagt. Auch in seinem Umfang und Stil hält er sich an die Regel des klassischen Anstands: alle Kapitel sind kurz, der Stil ist prägnant, elegant, geistreich; die Argumentation ist glasklar, sie vermeidet theoretische Komplizierungen und Haarspaltereien. Andererseits gibt sie durch Komprimierung und Kürze Anlaß, die Ansätze weiterzudenken und auszuführen, was nur angedeutet und skizziert ist. Die Knappheit des Essays ist daher auch höflich, sie geht sparsam mit der Zeit des Lesers um, hält ihn wie alle Schriften des Grafen nicht vom Selbstdenken ab, während der

694 s. dazu Jörg Deuter: *Repräsentation und Funktion: Algarotti, Lodoli und „der Klassizismus“*. *Lodolis Bauen und seine Theorie*, in: *Francesco Algarotti - Ein philos. Hofmann usw. a..a.O. S. 161 – 200*.

philosophische Pedant ihn wie ein Tyrann regieren, ihm jede Freiheit nehmen will, indem er ihm seine Schlüsse aufzwingt.

Lauri, der in „Novelle letterarie“<sup>695</sup> den *Versuch* Algarottis anzeigte, prognostiziert pessimistisch, daß die Ideen des „celebre conte Algarotti“ das inzwischen allzu heruntergekommene Melodram nicht retten könnten. Lauri hatte wohl von Glucks Opern nichts vernommen oder sie ignoriert.

In Frankreich wurde der Essay von Voltaire, dem alten Freund Algarottis, begeistert begrüßt: „Ihr Versuch wird das Fundament der Reform im Reich der Kastraten sein. Die Verbindung von Fest und Spielhandlung, die uns Franzosen so teuer ist, wird vielleicht eines Tages das unverbrüchliche Gesetz der italienischen Oper sein.“<sup>696</sup> Madame du Boccage schrieb im gleichen Jahr, in dem *Versuch* erschien, eine Abhandlung *Sur la liberté de la musique*, in der sie viele Gedanken Algarottis übernahm. Die von Gluck bewirkte Opernreform war zwar von Metastasio gewünscht worden, aber er war doch der zeitgenössischen Mode unterworfen und konnte sich ihrem Einfluß nicht entziehen, wie seine Briefe von 1761 beweisen.<sup>697</sup>

Gluck dagegen, wie schon oben gesagt, kannte zweifelsohne Metastasios und besonders Algarottis Vorstellungen, die er in den beiden Vorreden zu *Alceste* (Wien 1767) und *Paride ed Elena* (Wien 1769) referiert, ohne deren Autor zu nennen.

In Italien wurde Algarotti weniger rezipiert. Frugoni lobt den *Versuch* enthusiastisch, er sei dem Genie seines Autors würdig, und unerläßlicher Wegweiser, um dem Drama wieder Wahrheit und Anstand zu sichern.<sup>698</sup>

Nicht nur die theoretisch-philosophischen Gedanken der Schrift fielen auf fruchtbaren Boden, auch Algarottis neue und unmittelbar praktikable Vorschläge zur Erneuerung des Musiktheaters überhaupt brachten eine Fülle weiterer Traktate wie die von Matteo Borsa, Esteban Arteaga, Planelli (*Trattato dell'opera di musica*), Napoli-Signorelli, Eximeno und anderen hervor, die sich alle mehr oder weniger an die Vorgaben von Algarotti hielten.<sup>699</sup> Bini hebt hervor, daß kein anderer Text der Musikreform in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts öfter übersetzt, neu aufgelegt und mehr Echo hervorgerufen hätte als der *Versuch über die Oper*. Weder die Schriften d'Alemberts, von dem nur die *Elements* 1757 ins Deutsche übersetzt wurden, noch Rameaus Schriften (nur sein *Traité de l'Harmonie* wurde ins Englische übertragen), noch die von J. J. Rousseau (das *Dictionnaire de musique* wurde drei Mal ins Englische übersetzt) hatten mehr Erfolg. Arteagas *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* wurde 1789 ins Deutsche und Spanische übertragen, Na-

695 Bd, XXIV. S. 276 (Mai 1763)

696 S. Algarotti: *Opere. tomo. XVII, S. 131* (Übers.v.Verf.).

697 S. Siccardi a.a.O. S. 40.

698 S. Brief im tomo XIII, S. 62.

699 S. Bini a.a.O. S. XXXII.

poli-Signorellis *Storia critica de' teatri antichi e moderni* 1783 ins Deutsche. Der *Versuch* aber wurde in vier europäische Sprachen übersetzt (siehe unten „Ausgaben“).

Die vorliegende Ausgabe verzichtet auf den Abdruck der beiden Libretti, die Algarotti seinem Versuch beigefügt hat. Das erste, ein einfaches historisches Szenarium, *Enea in Troja* (Äneas in Troja), sollte das illustrieren, was der Autor unter einer gelungenen Vereinigung von Handlung und Szenenvariation verstand. Bewundertes Vorbild dafür waren *Didone (Dido)* und *Achille in Sciro* von Metastasio.

Das zweite ist ein auf Französisch geschriebenes Libretto in Prosa, *Iphigénie en Aulide*, nach der Vorlage von Euripides (in der Übersetzung von Brumoy) und Racine. Algarotti sah in dem Iphigenie-Stoff wie Diderot eines der besten Sujets für ein Melodram. Er hatte Gelegenheit, seine Ansicht 1747 bei der Berliner Aufführung der *Ifigenia in Aulide* von C. H. Graun zu verifizieren.

### **Ausgaben**<sup>700</sup>

Insgesamt erschienen im 18. Jahrhundert sieben Editionen des *Versuchs über die Oper*, deren fünf erste vom Verfasser selbst überarbeitet wurden.

1 Discorso sopra l'opera in musica, in: *Discorsi sopra differenti soggetti*. Venezia (G. Pasquali) 1755. (274 S., der Saggio ist auf S. 1-112) Mit Dedikation „al Signor Barone di Svertz, Direttore de' divertimenti teatrali nella corte di Berlino“, 6. Okt. 1754.

2 Saggio sopra l'opera in musica, o. O., o. J., wahrscheinlich Venezia (G. Pasquali) 1755. (91 S.)

3 Saggio sopra l'opera in musica, in: *Opere varie del Conte Algarotti, Ciambelano di S.M. il Re di Prussia e Cavaliere dell'ordine del Merito*. Venezia (G. Pasquali) 1757. (2 Bände, der Saggio ist in Bd. 2, S. 277-364)

4 Saggio sopra l'opera in musica. Livorno (M. Coltellini) 1763. (157 S.) Mit Widmung an William Pitt.

5 Saggio sopra l'opera in musica, in: *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciambelano di S.M. il Re di Prussia*. Livorno (M. Coltellini) 1764. (9 Bände, der Saggio ist in Bd. 2 der Werkausgabe, S. 251-390)

In allen fünf Ausgaben wird der Text ergänzt durch ein von Algarotti auf Französisch verfaßtes Libretto *Iphigénie en Aulide* und eine Skizze *Enea in Troia*.

<sup>700</sup> Das Kapitel stützt sich auf die Angaben von da Pozzo und Bini a.a.O. passim.

Die erste Ausgabe ist, laut Bini, die am wenigsten bekannte und verbreitete und zeigt wenig substantielle Verschiedenheit von der folgenden aus dem gleichen Jahr. Sie ist interessant wegen eines Passus, der sich auf die Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung der Oper *Montezuma* von Friedrich II. und K. Graun bezieht:

„Dieses Sujet (i.e. Montezuma) könnte einem tüchtigen Kapellmeister die schöne Möglichkeit eröffnen, uns mit Hilfe der Musik in eine neue Welt zu versetzen. Was er in gewisser Weise entweder durch die Begleitung mit besonderen Musikinstrumenten, die bei uns kaum in Gebrauch sind, oder durch besondere Melodien erreichen könnte, indem er nicht sowohl neue Tonarten als fremdartige Klangfarben suchen würde. Sehr gefällig für das Ohr würde ein Kontrast der spanischen Musik mit der amerikanischen sein, so wie für die Augen die Verschiedenheit der Kostüme. Große Zierde würden religiöse Tänze hinzufügen, die Chöre der Amerikaner, die die Landesgötter anflehen, das Reich zu beschützen, die Landung der Spanier in der Stadt, die Kämpfe mit den Waffen und ungleichem Glück, und die ungewöhnlichen Bühnenbilder, die die Natur und die Pracht Mexikos darstellen würden. Ich glaube überhaupt, daß Amerika der Seele neue Vergnügungen schenken könnte, nicht weniger als es uns neue Reize für den Gaumen und den Luxus bietet[...]“ (S.27-28)

Die zweite Ausgabe nähert sich der Traktatform durch die in der ersten fehlende Kapiteleinteilung. Die theoretischen Voraussetzungen und die Argumente bleiben gleich, sind jedoch durchdacht.

Von der dritten Ausgabe ab steigert sich auch die Überzeugungskraft dank eines verfeinerten Ausdrucks und größerer Spannweite der Argumentation. Das Kapitel über das Libretto fügt nur einige Präzisierungen über die Eignung des mythologischen Stoffs, das Publikum in seinen Bann zu ziehen, und das Kapitel über den Tanz hinzu. Auch fehlt noch das Kapitel über den Theaterbau.

6 Saggio sopra l'opera in musica. In: *Opere* di Francesco Algarotti, Cremona (Lorenzo Manini) 1778. Bd. III (S. 249-391)

7 Saggio sopra l'opera in musica. In: *Opere* di Francesco Algarotti. Venezia (Carlo Palese) 1791-94. Bd. III, (S.309-472)

8 Saggio sopra l'opera in musica, in: *Opere scelte* di Francesco Algarotti. Milano (Società tipografica de' Classici Italiani) 1823. Bd. I, S.217-322. (Folgt der Coltellini-Edition)

9 Saggio sopra l'opera in musica, in: G.F. Malipiero: *I profeti di Babilonia*. Milano (Bottega di Poesia) 1924, S. 209-306 (Folgt der Coltellini-Edition).

10 Saggio sopra l'opera in musica, in: Saggi di Francesco Algarotti, a cura di G. da Pozzo, Bari (Laterza) 1963

11 Saggio sopra l'opera in musica, in: Illuministi italiani: *Opere* di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli, a cura di E. Bonora. Milano-Napoli (R. Ricciardi) 1969, S.433-509

12 Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763), a cura di Annalisa Bini. Bologna (Libreria musicale italiana editrice)1989

## Übersetzungen

### *Englisch:*

Francesco Algarotti: An Essay on the Opera. London (Davis & Reymers) 1767

Zweite Auflage: Glasgow (Urie) 1768

Übersetzt wurde die Ausgabe von 1763, zusammen mit den beiden Libretti. Dazu ein Glossar.

### *Deutsch:*

Versuche über die Architectur, die Mahlerey und musicalische Opera, aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti, übersetzt von R(udolf) E(rich) Raspe. Kassel (bey Johann Friedrich Hemmerde) 1769.

Es fehlen die Widmungen der Versuche und die beiden Libretti. In der Vorrede rühmt Raspe Algarottis Kultur, Bildung und Weite der Interessen, vergleicht ihn mit Winckelmann und hält ihn für einen Geistesverwandten Fontenelles. Der treu übersetzte Text ist der der Ausgabe von 1764.

(Raspe war Antiquarius und Professor der Archäologie am Hof des Landgrafen von Kassel. Er gab die Zs. „Zuschauer“ heraus, die eine Nachahmung von Addisons „Spectator“ war. 1763 leistete er die erste vollständige Übersetzung des „Ossian“; er war Mitglied der Royal Society wie Algarotti. Nachdem er als Inspektor des Antiken- und Medaillenkabinetts einen Diebstahl begangen hatte, mußte er 1775 nach England fliehen. „Dort lebte er kümmerlich von seinen lite-

rarischen Arbeiten.<sup>701</sup> Großen Erfolg hatte er mit seinem auf englisch erschienenen Buch *Baron Münchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia*. Oxford 1785, das von Gottfried A. Bürger ins Deutsche übersetzt wurde.)

*Französisch:*

Essai sur Opéra. In: Oeuvres du Comte Algarotti. Volume II. Berlin (Decker) 1772

Un essai sur l'Opéra, trad. de l'italien du Comte Algarotti par M\*\*\*. Pise, Rualt, 1773. Die Übersetzung ist von François Jean de Chastellux und in Wirklichkeit in Paris gedruckt.

Die Übersetzung ist nicht getreu. Es fehlen die beiden Libretti.

C. stand dem Kreis der Enzyklopädisten nahe und war ein leidenschaftlicher Freund der Oper. Er schrieb *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye – Paris 1765 und *Observations sur un ouvrage intitulé: Traité du mélodrame ou réflexions sur la musique dramatique*, Paris 1771. Wie Raspe vergleicht C. in der Vorrede Algarotti mit Fontenelle. Die Übersetzung ist selten wörtlich, weil C. sich bewogen sieht, dem Text mehr Klarheit zu verleihen. So erscheint er eher als Traktat denn als von der Lebhaftigkeit des Ausdrucks geprägter Essay, wie er bei A. vorliegt. C. bestreitet in einer der zahlreichen Noten zu Recht, daß eine gute Oper allein vom guten Libretto abhängig sei, es gehöre vor allem ein guter Komponist dazu.

Essai sur l'Opéra in: Francesco Algarotti: Oeuvres, übersetzt von P. de Castillon. Berlin (Decker) 1772, 8 Bde.

*Spanisch:*

Übersetzt von M. Escribano, Madrid 1787

Getreue Übersetzung der Fassung von 1764, ohne die Libretti.

E. verteidigt in einer Bemerkung die italienische Oper trotz der von A. hervorgehobenen Fehler.

**Der Versuch über die Architektur**

Als kritischer Essayist steht Algarotti zwischen einer von traditionellen, d. h. vor allem von religiösen Werten, in welcher versteckten Form auch immer, beherrschten und einer modernen, wissenschaftlichen, aufgeklärten Kultur, die sich

701 S. Newald a.a.O. S. 217

der „Vorurteile“ der alten Welt zu entledigen versucht; mit seinen Ansichten über die Kunst steht er zwischen zwei Stilepochen, dem Spätbarock und dem Klassizismus, der eigentlichen Kunstform der Aufklärung.<sup>702</sup> In der Tat ist er mehr, als man an der Oberfläche sieht, von den Spannungen seiner Zeit gekennzeichnet, er ist ihnen jedoch nicht passiv ausgeliefert, sondern er erlebt sie als Inzitant des Denkens. Er will indessen die Widersprüche nicht in einem systematischen Diskurs aufheben. Er beobachtet und erkennt schreibend, wie sie sich in ihrem unaufhörlichen Kampf gegeneinander dynamisch die Waage halten. Zugleich sieht er dieses Die-Welt-im-Gleichgewicht-Halten als schriftstellerische Aufgabe an. Ein solches „realistisches“ und zugleich „essayistisches“ Konzept unterscheidet sich von der Hoffnung auf die Auflösung aller Konflikte in einer utopischen Zukunft des wiedergeborenen, „neuen Menschen“.

Als Philosoph hatte er die Partei Lockes und Newtons, also der modernen empiristischen „Naturphilosophie“ der Neuzeit ergriffen, als Freund und Verehrer Voltaires mußte er wohl auch Parteigänger der *philosophes* und der *libertins* gegen die *dévots* sein. Aber er besaß nicht das aggressive, polemische Temperament des Franzosen. In seinem *Versuch über das Heidentum*, in dem er den Nutzen der Religion für den in Gesellschaft lebenden Menschen nachweist, wendet er sich ebenso gegen eine exzessive Kritik an der Religion durch die Rationalisten wie im *Versuch über die Architektur* gegen eine allzu nüchterne Wissens- und Zweckbestimmung der Baukunst. In diesem Versuch zeigt sich Algarotti ähnlich abwägend wie in seinen übrigen Essays. Er bekämpft Übertreibungen jeder Seite, ist fortschrittlich und konservativ zugleich.

Man kann sogar, wie Kaufmann schreibt,<sup>703</sup> zunächst von einem regelrechten Enthusiasmus Algarottis für die Ideen Lodolis sprechen, die er in diesem Essay dem Publikum zunächst objektiv (wenn auch verkürzt, wie einige Kritiker monieren) vorstellt, denn als aufgeklärter Kopf konnte er sich ihrer Schlüssigkeit und Folgerichtigkeit nicht verschließen. Dennoch sieht Algarotti in ihnen eine Katastrophe für die Architektur und befürchtet die schrecklichsten Folgen, denn im Herzen blieb er ein Anhänger der überkommenen Doktrin des Schönen. Und wenn man sich vor Augen führt, wie desaströs der Funktionalismus in der modernen Architektur gewirkt hat, die Uniformität, Unpersönlichkeit, Nüchternheit, Kälte und Öde der großen Städte auf dem gesamten Erdball, die die Vernichtung

702 Emil Kaufmann schreibt S. 62 in seinem Aufsatz *Piranesi, Algarotti et Lodoli in Gazette des Beaux-Arts XLIV, Juli 1955, A., für einen virtuosen Dilettanten zu halten, sei verfehlt, er habe „un goût si plein de discernement, en même temps que la largesse de vues caractéristique de l'époque“* gehabt. Er sei ein „interprète fidèle et précis des idées révolutionnaires de Lodoli.“ Er habe als erster das Außerordentliche seiner Gedanken erkannt, 25 Jahre vor der Schrift *Memmos*. Obwohl es A. schwer ankam, auf die „exubérance“ der barocken Kunst zu verzichten, verstand und bewunderte er Lodoli. „A. se situe donc au point de fusion de deux mondes, et ses écrits présentent, sur ce carrefour du XVIIIe siècle, une étape importante.“

703 Kaufmann a.a.O. S. 63: „Les passages où il en parle rappellent les effusions dithyrambiques des prophètes et des protagonistes de ‚L'Art Nouveau‘ ou du mouvement de la Sécession, ce qui va jusqu'à leur valoir le même slogan: Ver sacrum.“

aller nationalen kulturellen Unterschiede, Traditionen und jeglicher individueller symbolischer Phantasie zur Voraussetzung und Folge hatte, dann kann man Algarottis fast instinktive Abwehr prophetisch nennen, obwohl das Visionäre ihm bestimmt fern lag.

Mit seinen Ansichten über Kunst und Literatur liegt er zunächst ganz im Trend der Zeit, die nach antiken bzw. klassizistischen Mustern sowohl in der Musik (*Versuch über die Oper*), in der Poesie (*Versuch über den Reim*) als auch in den bildenden Künsten sowie der Architektur suchte. Algarotti hätte 1742–46 in Dresden, Winckelmanns geistigem Ausgangsort, Gelegenheit gehabt, den rationalistischen, antibarocken Geist der neuen Theorien durch Oeser, Sulzer, Dietrich, Hagedorn u. a. kennenzulernen,<sup>704</sup> wenn ihm diese sprachlich zugänglich gewesen wären (er beherrschte Griechisch, Lateinisch, Englisch und Französisch, Deutsch aber nicht). Nach Carl Justi hatte Algarotti am Dresdener Hof auch das Amt des Konservators der Antiken inne, das später Winckelmann übernahm.<sup>705</sup> Offiziell trug er den Titel eines Geheimen Kriegsrates. Seine Hauptaufgabe bestand jedoch darin, im Namen Augusts III. in Italien Gemälde für die Königliche Galerie zu erwerben.

Als Algarotti wieder in preußischen Diensten stand, kaufte er 1753 in Vicenza, der Stadt Palladios, Stichpublikationen und einzelne Kupferstiche für den König von Preußen. Er hatte auch von seiner in England verbrachten Zeit her Verbindungen zum Hauptvertreter des englischen Palladianismus, dem Grafen von Burlington, der ihm Architekturzeichnungen für Friedrich II. zusandte.<sup>706</sup> Dieser verwendete sie als Vorlagen für seine Bauten in Berlin und Potsdam. „England hatte schon um 1630 eine Baukunst von strengster Klassizität im Geiste Palladios entwickelt und seither gepflegt; erst in dem Augenblick jedoch, da die Ästhetik Frankreichs und Deutschlands von Kunstwerken, edle Einfachheit und stille Größe forderte, vermochte der englische Palladianismus seinen Siegeszug auf dem Kontinent anzutreten.“<sup>707</sup>

Der Sieg des Entwurfs von Alessandro Galilei für die Neugestaltung der Fassade von S. Giovanni in Laterano 1732 markierte auch programmatisch den Übergang vom Spätbarock zum Klassizismus: im *Discorso* von Galilei, der bezeichnenderweise von 1714 bis 1719 in England gearbeitet hatte, wird „un sol Ordine ad imitazione degli antichi [...] senza tanti superflui abbellimenti“ (eine einzige Ordnung in Nachahmung der Alten [...] ohne so viele überflüssige Verschönerungen) gefordert.

704 s. Hans Tintelnot: *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, in: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, hg. Rudolf Stamm, Bern 1956 S. 21

705 Die Angabe entnehme ich dem Aufsatz von Paola Faedo: *Francesco Algarotti Conservateur à Dresde avant Winckelmann*. S.153

706 s. Francis Haskell: *Patrons and Painters*. London 1963 S. 356. Zum Verhältnis Friedrich II. - A., s. Hans-Joachim Giersberg: *Friedrich als Bauherr*. Siedler-Verlag o.O. (Berlin) o. J. S. 32 ff u.ö.

707 Harald Keller, Hg.: *Die Kunst des 18. Jh.s*, in: *Propyläen Kunst Geschichte*, Bd. X, Berlin o.J., S. 119

Der Barockstil war sowohl in der Dichtung wie in der bildenden Kunst vom Streben nach heroischer Repräsentation, pathetischer Prachtentfaltung, malerischem oder bildnerischem Schmuck beherrscht, der die statische Gliederung des Bauwerks maskierte bzw. vergessen ließ. So wurde etwa das wirkliche Verhältnis von Last und Stütze, das in der antiken Baukunst offen zutage trat, durch eine bis in die Illusion der Schwerelosigkeit hinein gesteigerte, außerordentlich berechnende Kunst verdeckt. Die sich an der Antike orientierende Neuklassik hielt das für extrem künstlich. Wahrheit statt Schein und Imitat, Offenheit, Klarheit und Einfachheit erhielten von den Klassizisten das Prädikat „natürlich“.

Das betraf auch die Verwendung der Materialien. Es kam in der barocken Baukunst nicht auf die Realität des Materials an, sondern auf den ihnen verliehenen Schein. Marmorsäulen waren aus Stuck, Bronzestatuen aus Gips oder Papiermaché, Gesimse waren gemalt, Holz imitierte Stein, Stein Holz, die Illusionsmalerei der Deckenfresken entgrenzte den architektonischen Raum ins Unendliche hinein usw. Die Funktion eines Bauwerks war selten aus seiner Gestalt erkennbar, sondern oft nur aus seinem (allegorischen) Schmuck. Für die Barockzeit war die Welt ein Theater, und das Theater repräsentierte die Welt. Phantasie und Erfindung besaßen jedenfalls die gleiche Kraft wie Vernunft und Regel.<sup>708</sup>

Die rationalistische Kritik befaßte sich auch mit dem Wert der überlieferten Bauordnungen. Schon zu Beginn des Jahrhunderts griff der Abbé de Cordemoy (1706) einige der geltenden ästhetischen Grundsätze an. Diese Kritik wurde von dem Bauingenieur Frézier, von Lodoli und von dem Jesuiten M. A. Laugier (*Essai sur l'architecture*, 1752) fortgeführt. „Da der antikisierende Architekturkanon weder auf klimatische Bedingungen oder unterschiedliche Baumaterialien noch auf gesellschaftliche Gegebenheiten Rücksicht nahm, war er nur auf philosophischem Wege zu rechtfertigen.“<sup>709</sup> Laugier stützte sich zu seiner Verteidigung (wie Algarotti, der ihm darin folgt<sup>710</sup>) auf Vitruv, der den Tempel von der primitiven Hütte und die Säulen von den dazu verwendeten Baumstämmen abgeleitet hatte. So konnten die Säulenordnungen durch Hinweis auf die Naturnachahmung bei den antiken Vorbildern für die Vernunft „gerettet“ werden. Die klassizistischen Thesen zur Erneuerung der Architektur bereiteten jedoch noch radikalere vor, die ihrer Zeit weit voraus waren.

Anstoß für Algarottis Essay waren die Vorträge des Franziskaner-Paters Carlo Lodoli (1690-1761) über das Wesen der Architektur. Lodoli, der der venezianischen Aristokratie entstammte, unterhielt im Kloster S. Francesco della Vigna eine Privatschule, an der er Patriziersöhne, unter ihnen auch Francesco Algarotti, in Griechisch, Mathematik und Geometrie u. a. unterrichtete. Lodolis Leiden-

708 Ein Grundthema der Problematik, die das barocke Zeitalter in der Literatur regierte, war das Verhältnis von Sein und Schein, Wirklichkeit und Traum. Es kehrt in der Romantik wieder.

709 Keller a.a.O. S.165

710 s. Joseph Rykwert: *Ornament ist kein Verbrechen. Architektur als Kunst*. Köln 1983, im Kap.: *Lodoli über Funktion und Darstellung*, S. 195. Zum Begriff der „funktionellen Schönheit“ s. Dobai a.a.O., I, 133

schaft galt den schönen Künsten – so sammelte er in seiner Privatgalerie Bilder des damals noch verkannten Mittelalters bis zur Renaissance, die er in ihrem Fortschritt („progressione“) nach lokalen Schulen ordnete – der Architektur und der Gartenbaukunst; er besaß eine Vorliebe für den englischen Landschaftsgarten. Sein in Distychen geschriebener Architekturtraktat ist verlorengegangen.<sup>711</sup> Das Grundprinzip für seine Theorie war die ragione (Vernunft); eine vernünftige Architektur nannte er „organisch“, was wohl dem damals gängigeren Begriff des „Natürlichen“ entspricht, aber viel konkreter gemeint war.<sup>712</sup> Algarotti bezog ihn aus Boileaus klassizistischer Poetik, in der das Natürliche und das Vernünftige einander entsprachen. Das Natürliche wiederum hatte seine ideale Form in der griechisch-römischen Kunst und Literatur erhalten.

Lodoli wurde mit seiner nach Ansicht Algarottis extremen Lehre zum Urvater des Funktionalismus in der modernen Architekturtheorie. Francesco Milizia (*Memorie degli Architetti Antichi e Moderni*, Parma 1781) verbreitete Algarottis Version der Ansichten Lodolis, und der Bildhauer Horatio Greenough (1805-51), der Milizia in Italien gelesen hatte, brachte Lodolis Thesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Amerika, wo sie am Jahrhundertende vom Begründer der Chicagoer Schule Louis Sullivan (1856-1924), dessen Maxime „form follows function“ lautete, und seinem Schüler Frank Lloyd Wright (1869-1959) übernommen wurden.<sup>713</sup> Adolf Loos' berühmter Aufsatz *Ornament und Verbrechen* (1908) ist wohl durch seinen Aufenthalt in Amerika (1893-96), wo er die Baumeister der Chicagoer Schule kennenlernte, angeregt worden.

Lodolis Lehre ist allein aus den Zusammenfassungen seiner Vorträge durch Algarotti<sup>714</sup> und Andrea Memmo (1729-92) und zwei handschriftlichen Gliederungsentwürfen Lodolis für seinen Traktat, die Memmo im zweiten posthum erschienenen Band seiner *Elementi d'Architettura lodoliana* (1834) veröffentlichte, ersichtlich.

„Der philosophische Geist, der in unserem Zeitalter so große Fortschritte in der Durchdringung aller Wissensgebiete gemacht hat, ist in gewisser Weise Zensor der schönen Künste und besonders der Architektur geworden“, beginnt Algarotti seine Vorrede. „Und da es zu seiner Natur gehört, im Innern die ersten Gründe zu suchen und die Prinzipien der Dinge zu erforschen, ist er daran gegangen,

711 Nach L.s Tod wurden seine Papiere konfisziert und verrotteten in den Bleikammern. S. Rykwert a.a.O. S. 198

712 „Für ihn ((Lodoli, A.d.Verf.) bezog sich organisch in erster Linie auf den menschlichen Körper., Rykwert a.a.O. 213. So habe L. einen organisch den Körperformen angepaßten, also bequemen Stuhl entworfen. Von L. ausgehend wird der Begriff „organisch“ wohl in die moderne Architekturtheorie (F.L.Wright) geraten sein.

713 s. Rykwert a.a.O. S. 203, dazu Anm. 15.

714 Memmo zitiert in Bd. I der *Elementi*, S. 18 einen Ausspruch von A.: „avesse un paradiso – avrebbe detto A. – per i martiri che sostenessero le sue verità, non esiterebbe un momento a voler esser nel numero di quelli.“ (Gäbe es ein Paradies für die Märtyrer, die für die Wahrheiten von Lodoli einstehen, soll A. gesagt haben, würde ich keinen Moment zögern, mich zu ihnen zu zählen), zitiert bei Franco Arato: *Il secolo delle cose. Scienza e storia in Francesco Algarotti*. Genova 1991, S.31 f.

subtil die Fundamente der Baukunst zu prüfen, und hat endlich Fragen aufgeworfen, die zu nichts weniger führen als sie zu untergraben und zu zeigen, daß sie auf falschen statischen Prinzipien beruht. Autor einer solchen Neuheit ist ein Philosoph<sup>715</sup>, von dem die Lehre Vitruvs um so mehr zu fürchten hat, als seine Phantasie an Bildern reich ist, der eine gewisse robuste und zugleich der Menge angepaßte Art zu raisonnieren hat und der die sokratischen Waffen mit großem Geschick zu führen weiß.“

Den „Philosophen“, um den es sich handelt, nennt er namentlich nur in der Fußnote, wo er angibt, Lodoli sei kürzlich verstorben. Lodoli lebte jedoch noch bis 1761. Das bezeugt eine Entfremdung von seinem alten Lehrer.<sup>716</sup>

Auch er ist der Überzeugung, daß bei jeder Kunstausbübung Vernunft zu walten hat, aber er wird seine dazu einsetzen, um aufzuweisen, daß in der alten Architektur mehr von ihr steckt, als Lodoli erkennen wollte.<sup>717</sup> Aber als Aufklärer kann er zunächst nicht umhin, zu Beginn seiner Abhandlung ein Unternehmen gutzuheißen, das Mißbräuche erkennt, die sich in die Künste und Wissenschaften eingeschlichen haben. Der gewöhnliche Blick genüge nicht, „sondern es ist der Scharfsinn derjenigen nötig, die tiefer in die Substanz der Dinge eindringen. Man muß deswegen quasi im Geiste bis auf die ersten Ursachen zurückgehen und das sehen, was sich legitimerweise aus ihnen ableitet. Man darf nicht das für rühmend halten, was blendend ist, und das, was durch irgendeinen berühmten Namen und vor allem durch die Autorität gedeckt wird, die Gewohnheit und Zeit den Dingen verliehen haben.“ Das ist das aufklärerische Credo, das Algarotti auch in den *Dialogen über die Optik Newtons* vertritt. Wenn Algarotti Palladio zitiert, der in seinen Büchern über die Architektur ebenfalls Mißbräuche getadelt habe, dann hebt er die Kritik dieses Architekten-Vorbilds aber von der radikalen Lodolis ab. Palladio habe die Barbaren kritisiert, Lodoli kritisiere die Gesetzgeber und Meister *aller* guten Architektur. Er tue das allerdings auf Grund der strengsten Prüfung durch die Vernunft. Er wolle die Architektur „von den leeren Worten [...] und den sophistischen Trugschlüssen reinigen.“ Seine Maxime sei: „Die gute Art zu bauen, [...] besteht darin, zu gestalten, zu schmücken und darzustellen. Solche von ihm selbst interpretierten

715 *Der Pater Carlo Lodoli vom Orden der Franziskaner, der kürzlich gestorben ist. (Anm. von Algarotti)*

716 *Nach Rykwert a.a.O. S. 202 f hatte Memmo mit der Absicht, das europäische Publikum für die Ansichten Lodolis zu erwärmen, A. aufgefordert, seinen Versuch über L. zu schreiben, da er den Bekanntheitsgrad und Reklamewert A.s richtig einschätzte. L. fühlte sich durch A.s Darstellung mißverstanden und erzählte unter seinen Bekannten eine Parabel darüber, die A. als Beleidigung verstehen mußte. Die Anmerkung in der Widmung, L. sei kürzlich verstorben, kann dann auch so gelesen werden: L. war für A. gestorben.*

717 *Das Verfahren, auf die Substanz der Dinge und die ersten Ursachen zurückzugehen, nennt man auch radikal, d.h. man geht auf die Wurzel zurück. Die Wurzel erscheint als das Einfache, Reine, Unvermischte, das dem Komplizierten, der unreinen Vermischung in der späteren Entwicklung vorausgeht; deswegen erhofft man sich von der Rückkehr dazu eine Wiedergeburt, einen unschuldigen Neuanfang, einen neuen Menschen. Was Algarotti bei Lodoli bekämpft, ist also eine Art Jakobinismus in der Architekturtheorie, nämlich Radikalismus alias Ideologie. Hans Sedlmayr (Verlust der Mitte, Salzburg. 1976, 9.A.) macht dieses Reinheitsgebot, das nicht nur in der Architekturtheorie auftritt, für die Desintegration der Künste der Moderne verantwortlich.*

Worte heißen in unserer Sprache, daß nichts in einem Bauwerk zu suchen hat, was nicht seine besondere Aufgabe hat und nicht integrierender Bestandteil des Gebäudes selbst ist, daß der Schmuck gänzlich aus der Notwendigkeit hervorgehen hat<sup>718</sup>, und daher wird all das, was die Architekten in ihre Werke einführen werden, Affektiertheit und Falschheit sein, wenn es nicht irgendwie dem Zweck dient, zu dem das Bauwerk bestimmt ist.“

Es sei schon richtig, meint Algarotti, daß sich keine Schönheit da befinde, wo man nicht auch irgendeinem Nutzen begegne. Hier wird in spezifischer Abwandlung das Gleiche getadelt wie bei der zeitgenössischen Oper: die Inkohärenz der Teile, das Unstimmige, das Nichtadäquate, Nichtzusammenpassende.<sup>719</sup>

„Kein Ding, behauptet er [=Lodoli], darf man darstellen, was nicht wirklich eine Funktion besäße.“ Was von diesem Prinzip abweiche, müsse man Mißbrauch nennen.

An diesem entscheidenden Punkt angekommen, bringt Algarotti den ersten schüchternen Einwand vor. Manchen würde eine solche Sentenz maßlos streng erscheinen. Selbst in der Natur, die doch alles maß- und zweckvoll schaffe, gebe es Sinnloses wie die Brustwarzen bei männlichen Tieren, Federbüsche auf dem Kopf von Vögeln, also reinen, nutzlosen Schmuck.

Er konzidiert aber, daß Lodoli sich bisher nicht weit von der gesunden Doktrin der besten Architekten entfernt habe. Er weist auf Laugier, Frézier und Perrault hin, die der Meinung seien, man solle Bauten von unnötigem Schmuck entblößen.

Nun aber gehe der Philosoph weit über das bisher Gesagte hinaus, indem er nicht dieses oder jenes Teil, sondern *alle* alten Bauwerke, die als Beispiele der Schönheit der Baukunst gelten, insgesamt verdamme, weil sie aus Stein gebaut seien und vorgäben, sie seien aus Holz. „Die Säulen figurieren als aufrecht gestellte Balken, die das Gebäude stützen...“<sup>720</sup>

Lodoli verkehrt hier tatsächlich in einer Art kopernikanischer Wendung die positive Wertung der Nachahmung der Holzarchitektur durch den Steinbau in eine negative. Das ist ein Angriff auf den Mustergeber der Architektur Vitruv und alle Architekten nach ihm.

Was für Algarotti das Faß überlaufen läßt, ist also das von Lodoli absolut gesetzte Prinzip der „Materialgerechtigkeit“:

718 Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*, Mch, Ffm, S. 222: *A. behauptete, L. s. Meinung sei, daß das Ornament, da es keine Funktion habe, gänzlich aus der Architektur zu verschwinden habe. Das läßt sich aber aus dieser Stelle nicht herauslesen.*

719 *Im Opern-Essay moniert A., daß römische Soldaten Ballett tanzen. Im Architektur-Essay führt er als Beispiel für das verfehlte Verhältnis von Nutzen und Schönheit an, es sei lächerlich, wenn sich jemand in Venedig Rennpferde halten würde.*

720 *Diese Ableitung der Stein- aus der Holzarchitektur insbesondere der Tempelform geht auf Vitruv zurück: De architectura. Lib. IV, cap. II. Alberti, Palladio und Scamozzi wiederholten sie in ihren Traktaten über die Architektur.*

„Und der Mißbrauch [sagt Lodoli] geht derart weiter, daß man die aus Stein errichteten Gebäude für um so schöner hält, je mehr sie in allen ihren Teilen und Gliederungen mit immer größerer Genauigkeit und Ähnlichkeit die Gebäude aus Holz imitieren.[...] Funktion und Darstellung sind in den Bauten weit davon entfernt, ein und dasselbe zu sein, sie stehen dort sogar in offenem Widerspruch zueinander. Aus welchem Grund stellt der Stein nicht den Stein dar, das Holz das Holz, jedes Material sich selbst und nichts anderes?“ Dies sei eine Maske, eine Lüge. Die Strafe dafür wären die Schäden, die an den so verfälschten Gebäuden einträten. Sie würden nicht eintreten, wenn Formen, Konstruktion und Schmuck dem Wesen des Baumaterials entsprächen. Nur wenn das Baumaterial in jedem seiner Teile seinem Charakter und seiner Natur konform behandelt werde, „wird in den Gebäuden eine legitime Harmonie und eine vollkommene Solidität erreicht werden“. Hier legt Algarotti nun seinem alten Lehrer einen Hymnus in den Mund, mit Ausdrücken, die, wie Kaufmann (s. o.) schreibt, schon ganz an die programmatischen Deklamationen der modernen Kunst erinnern: Lodoli würde gerne die moderne und alte Architektur durch eine eigene Architektur ersetzen, „die dem Material homogen, unschuldig, aufrichtig und auf die wahren Grundlagen der Dinge gegründet ist, durch die sich die Bauwerke stark, ganz und in der Blüte einer sehr langen und gewissermaßen ewigen Jugend erhalten werden“.

Zur Widerlegung dieses Angriffs auf Vitruv wiederholt Algarotti danach noch einmal dessen Argumente: der frühe Mensch habe sich zuerst seine Behausungen aus Holz hergestellt, dem am leichtesten zugänglichen und bearbeitbaren Material. Später wollten die Menschen ihre Behausungen durch den Stein fester und dauerhafter machen. Als Vorbild galten ihnen die Gebäude aus Holz, deren Formen sie in Stein *nachahmten*. Die Architektur sei, wie die anderen Künste, eine Nachahmerin der Natur. Aber die Natur selbst habe keine Vorbilder und Regeln für menschliche Behausungen aus welchem Material auch immer geliefert. Poesie, Malerei und Musik besäßen solche natürlichen Vorbilder, die Architektur nicht. „Die Architektur muß sich im Gegenteil im Geist erheben und ein System der Nachahmung aus den Ideen der universellsten und der Sicht des Menschen entferntesten Dinge ableiten.“ Sie nimmt vergleichsweise etwa den Platz ein, den im System der Wissenschaften die Metaphysik einnimmt. Aber sie teilt mit den anderen Künsten das Vollkommenheitsideal, das in Abwechslung und Einheit besteht, wie sie in der Urmutter Natur selbst waltet.

Es sei natürlich gewesen, daß die Menschen, als sie Architektur zum ersten Mal als Kunst betrachteten, das Holz gewählt hätten, das sich dank seiner Eigenschaften am besten für alle Modifikationen des Schmucks, die Gefälligkeit und Bequemlichkeit der Dinge eignete. Vollkommenheit wurde durch die Vielfalt der Modifikationen des Baustoffs gewährt, Einheit durch den Charakter des einen Baustoffs. Als die ersten Menschen dann ihre Ideen konkretisiert hätten, hätten

sie festgestellt, daß der ideale Baustoff dafür der gleiche war, aus dem sie ihre ältesten Hütten gebaut hätten, nämlich das Holz.

Würde man Lodolis Forderung folgen, dann dürfte es keine Säulenordnungen und irgendwelchen Schmuck geben, da diese Holzimitationen wären, es gäbe nur nackte Wände und Rustikamauern.

„Wenn daher der Stein in den Gebäuden harmonisch geschnitten, behauen und eingesetzt werden soll, muß er sich sozusagen die Ornamente und die Formen des Holzes ausleihen.“ Der Stein besitzt weniger Modifikationsmöglichkeiten als das Holz. In Holz als dem Ursprungsmaterial mußte deswegen sozusagen modellhaft die Kunst von der reinen Nützlichkeit bis hin zur Vollkommenheit, zur Schönheit und zum Luxus ausprobiert werden, ehe man der Schönheit auch noch die Solidität des Steins verleihen konnte, die dem Holz fehlte.

Memmo, der Lodoli gegen Algarottis Vorwürfe in Schutz nahm, wollte vor allem beweisen, daß Lodoli das Ornament keineswegs völlig verbannen wollte. Tatsächlich wollte Lodoli neue ornamentale Formen erfinden, die auf der Materialgerechtigkeit beruhten, aber auch dem Gebrauch und der Situation angemessen waren.<sup>721</sup> Aber Memmo mißverstehet hier wiederum Algarottis Argument. Algarotti sieht schon ein, daß Lodoli den Schmuck aus der Notwendigkeit heraus entwickeln möchte, aber da nach beider Prämisse die Steinarchitektur Nachahmung der Holzarchitektur ist, Schmuckformen aber zuerst in Holz existierten, und da Lodoli dies nachzuahmen als Lüge ablehnt, folgt für Algarotti daraus, daß Lodoli das Ornament, wenn er konsequent wäre, verbannen müßte und nur nackte Wände zulassen könnte.

Und wenn auch Lodoli jammere, daß alle Architekten lügen, dann müsse man sagen, daß „del vero piú bella è la menzogna“ (daß die Lüge schöner als die Wahrheit ist).<sup>722</sup> Für Algarotti war es fraglich, ob das, was für den Rigoristen Lodoli eine „Lüge“ war, wirklich schädlich sein konnte. „Mußte die Architektur strikt rational sein?“<sup>723</sup> War es falsch, wenn Vitruv und seine Nachfolger sagten, die Architektur leite sich aus der Natur ab und sei folglich ihr Pendant?<sup>724</sup> Da die Natur aber auch Gegensätze vereint – eine Doktrin, die Algarotti von Empedokles übernimmt –, kann sie auch die von Lüge (Illusion) und Wahrheit vereinen. Denkt man diesen Ansatz weiter, dann ist die Synthese von Sein und Schein in der Schönheit als Ausdruck der Autonomie des Kunstwerks zu sehen. Auch im Opern-Essay verteidigt Algarotti folgerichtig die *Illusion* des Natürlichen, das Als-ob der „nachahmenden“ Kunst gegen den strikten Naturalismus. Wenn Algarotti die Architekturästhetik auf die gleiche Ebene wie die Metaphysik stellt, dann wird folglich auch die Naturnachahmung auf eine höhere Ebene als die sachliche Naturnachahmung gehoben; auf dem abstrakteren Niveau geht es dann

721 s. Rykwert a.a.O. S.212

722 Zu diesem verkürzten Horaz-Zitat s. Rykwert a.a.O. Anm. 9, S. 241.

723 Kaufmann a.a.O. S. 63 (Übers. v. Verf.).

724 ebd.

nicht mehr um das Was der Nachahmung, sondern um das Wie. Die Genie-Ästhetik Herders, Goethes und Kants wird hier bereits angedeutet.<sup>725</sup> Kaufmann scheint dies auch anzunehmen, wenn er schreibt, daß Algarottis Meinung gewesen sei: „Der Mensch ist das Maß aller Dinge, und was vom Menschen gemacht ist, wird mit ihm übereinstimmen und seinem Willen konform sein. Die Form leitet sich von ihrem Schöpfer ab und nicht mechanisch aus dem Material.“<sup>726</sup>

Algarotti befaßte sich bezeichnenderweise in seinen die Literatur berührenden Passagen kaum mit der in seiner Zeit viel diskutierten Regelpoetik des Klassizismus, aber er spricht viel vom „genio“ eines Künstlers, eines Volkes oder einer Sprache. Große Geister bestimmen seiner Ansicht nach die Richtung einer Kunst. Aber auch die Art und Weise, in der die offizielle Kulturpolitik über Mäzene, Akademien, Schulen, Museen usw. Künste und Wissenschaften fördert, spielt eine Rolle, wenn auch dem Genie gegenüber eine untergeordnete.<sup>727</sup> Genies können dazu beitragen, daß Akademien entstehen, aber kein Genie ist je durch eine Akademie entstanden. Das Genie bestimmt die Regel, nicht die Regel das Genie, was allerdings nicht heißt, daß Regeln unnötig wären.

Algarotti liegt der Verdacht fern, daß hinter Lodolis Forderungen nach einer rationalen Architektur bloßer Ökonomismus und Utilitarismus<sup>728</sup> stünde. Er billigt sogar die ökonomischen Gründe für den Rigorismus Lodolis, nämlich dort, wo durch ihn Gefahren für den Geldbeutel des Bauherrn und für die Gesundheit der Menschen gebannt würden. Aber Algarotti geht nicht so weit wie später Adolf Loos, der „den ungeheuren Schaden und die Verwüstungen der Neuerweckung des Ornaments“ brandmarkt. Es sei ein Verbrechen an der Volkswirtschaft, da der moderne Mensch Ersparnisse machen müsse. Das Ornament aber bringe nur Schulden ein.<sup>729</sup> Dem Conte Algarotti geht es jenseits dieser praktischen und realistischen Erwägungen doch immer um die Schönheit der Kunst und der Architektur, für die, denke ich mir, ihm kein Preis zu hoch war. Daraus erklärt sich sein innerer Hang zur Aristokratie, die von Natur aus zur Verschwendung

725 Diese wurde schon vor Kant von Helvetius, Sulzer, Bodmer und in der Wolff-Schule populär. S. Alfred Baeumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jhs bis zur KdU*. Darmstadt 1967 (Neudruck) S. 162. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß Algarotti zugleich mit Wolff von Friedrich II. in die Berliner Akademie eingeladen wurde. Wolff lehnte die Berufung ab und wurde Prof. in Halle.

726 Kaufmann a.a.O. S. 63 (Übers. v. Verf.).

727 s. dazu G. da Pozzo Hg.: *F. Algarotti: Saggi*. Bari 1963. *Nota critico-bibliografica*, S. 538f.

728 *Die romantische Philisterkritik, die den aufgeklärten Bürger als allein dem Kosten-Nutzen-Denken hörig hinstellte, zeigt eine „aristokratische“ Einstellung zur Kunst, wie sich bei E.T.A.Hoffmann, Brentano und Eichendorff erweist. Künstler sind geborene Verschwender, weil sie im Überfluß des Schöpferturns leben, das wiederum seinen Grund in der allzeit schöpferischen Natur hat.*

729 Zitiert nach G. C. Argan Hg.: *Die Kunst des 20. Jhs 1880-1940*. In: *Propyläen Kunstgeschichte*. Bd. 12. Berlin o.J. S. 100.

neigt,<sup>730</sup> auch wenn der Graf als Aufklärer und Kaufmannssohn zuweilen den Luxus als staatsgefährdend verdammt<sup>731</sup>.

Algarotti geht sodann daran, die einzelnen Elemente der Steinbaukunst auf die entsprechenden Vorgänger in Holz zurückzuführen: z. B. Säulen entwickelten sich aus den Stützen für die Vordächer als Schutz gegen Sonne und Regen. In diesen Erklärungen folgt Algarotti fast wörtlich Vitruv, Alberti, Palladio und Scamozzi. Man dürfe ihm das aber nicht vorwerfen, denn besser und konziser als diese, meint Siccardi, könne es niemand sagen. Es gebe aber auch originelle Deutungen Algarottis, z. B. daß die Säulenbasen aus den Brettern, die das Einsinken und die Fäulnis durch die Erdnässe verhindern sollen, entwickelt worden seien. Auch die Kapitelle seien ursprünglich solche Bretterstücke gewesen, der Architrav war ein darüberliegender Balken usw. Auch die verschiedenen Säulenordnungen (dorisch, jonisch, korinthisch) werden von ihm anders erklärt als von Vitruv und Alberti z.B.: für Algarotti stehen dafür verschiedene Baumarten Pate, Alberti dagegen meint darin die Geschlechter nachgeahmt zu sehen: Mann, Frau, Mädchen, was ziemlich weit hergeholt sei.<sup>732</sup>

Zum Schluß hält Algarotti Lodoli das Verdienst zugute, die Bauhandwerker auf Mißbräuche hingewiesen zu haben, die sich dank einer blinden Praxis in ihren Beruf eingeschlichen hätten. Aber ebenso wie Sokrates keine neue Republik zu gründen imstande war, dafür aber nicht wenige Gesetze und Mißbräuche der bestehenden Regierung tilgen konnte, so sei es auch dem neuen Sokrates Lodoli in der Architektur gegangen. Nach dieser Würdigung kann man sich gut vorstellen, daß Lodoli sich von Algarotti falsch verstanden sah: er wollte eine Revolution und nicht einzelne Reformen, Algarotti aber wollte Reformen und keine Revolution.

Haskell teilt in seinem Kapitel über Algarotti die schon im 19. Jahrhundert verbreitete Meinung der Kritiker, Algarotti sei ein oberflächlicher Denker. „Above all the very weaknesses of his reasoning power and temperament made him unable to choose between the opposing tensions which he tried so hard to reconcile.“<sup>733</sup>

730 s. dazu Werner Sombart: *Liebe, Luxus und Kapitalismus*. 1912.

731 z.B. in *Russische Reise*. Wäre er vielleicht fähig gewesen, sein Erbe zu vergeuden, wenn ihn sein Bruder Bonomo, der die Finanzen der Familie verwaltete, nicht daran gehindert hätte? Er war verschwenderisch mit Kunstgeschenken Diderot tadelt das als Großmannssucht bzw. Kriecherei vor den Mächtigen, die er damit gewinnen wollte – dabei handelt es sich um Gesten, mit denen er wohl zeigen wollte, daß er auf der gleichen Ebene stand wie die Beschenkten: in einer Sphäre oberhalb des rein ökonomischen Nutzens und einer Republik des Geistes angehörig, die nur Menschen und keine Könige kennt: freimaurerisches Bekenntnis eines Autors, der sonst wenig Affinität zur Freimaurerei zeigt ...

732 s. Siccardi a.a.O. S. 48 f. Siccardi hatte 1910 offenbar keine Kenntnis von der Aktualität und Modernität der Thesen Lodolis und Algarottis. Sie fand sie antiquiert und von rein akademischem Interesse.- Zur Frage der Ableitung der Säule von der „Urhütte“ (Vitruv) oder vom Baum im Walde s. Dobai a.a.O. z.B. I 389 (Christopher Wren),

733 s. Francis Haskell: *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque*. London 1963. S.347.- da Pozzo wiederholt diesen Vorwurf in bezug auf die Begrenzung seiner Reflexion, „denn bei ihm ist das Bedürfnis, die Beziehungen zwischen den Ideen, der Kultur, der

Dieses geläufige Vorurteil zeigt, wie wenig er die Gattungsform der Schriften Algarottis beachtete, und die Form und den Ausdruck des Denkens in Bezug auf den Leser berücksichtigte, den der Autor im Auge hatte. Essay und Aphorismus, die beiden wichtigsten Genres, in denen sich der Venezianer äußert, sind offene und dialogische Literaturformen, die sich erst in der Rezeption in ihrem Gehalt erfüllen. Der Gehalt einer in essayistisch-aphoristischer Form dargebotenen Argumentation ergibt sich nicht allein aus der logischen Analyse der dabei verwandten Worte und Begriffe. Der Leser bekommt keine vollständig „vorgekauften“, fertigen Antworten geliefert: er wird in eine Problem-Situation hineingeführt, die von Widersprüchen, Entzweiungen, Konflikten oder Inkongruenzen gekennzeichnet ist. Er ist aufgefordert, selbst zu denken und zwar auf Grund von Gedanken und Informationen, die in einfacher, nicht nur Spezialisten verständlicher Sprache formuliert sind. Bei Algarotti kann man als angezieltes Publikum den gebildeten Laien ( d.h. den an Bildung interessierten Adel und das gebildete Bürgertum) erkennen, nicht nur die Gelehrten und die betreffenden Spezialisten. Das Ergebnis der Denkanstrengung des Essays ist „offen,, es geht Algarotti nicht darum, die Gegensätze zu „versöhnen,, wie Haskell schreibt, sondern sie in ihrem Konflikt vorzustellen und den Leser selbst entscheiden zu lassen. Insofern ist das Vorgehen durchaus sokratisch (der Hinweis auf Lodolis Sokratismus ist dabei durchaus lobend gemeint).<sup>734</sup> Algarotti entscheidet sich persönlich gegen den Rigorismus, aber viele andere haben im 19. und 20. Jahrhundert die Partei der Funktionalisten ergriffen und der Streit mit den „Konservativisten“ ist in jeder Epoche neu aufgelebt. Von daher gesehen ist der *Versuch über die Architektur* keineswegs antiquiert, sondern immer noch aktuell.

## Ausgaben

1 Saggio sopra l'Architettura, in: *Opere* varie del Conte Francesco Algarotti ciamberlano di S.M. il Re di prussia e Cavaliere dell'Ordine del Merito. Venezia (Pasquali)1757 (Widmung an Cesare Malvasia) Bd. II S. 181-224

2 Saggio sopra l'Architettura, in: *Opere* del Conte Francesco Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e ciamberlano di S.M. il Re di prussia. Livorno (Coltellini) 1764 (Widmung an Conte Cesare Malvasia, Bologna, den 24. Dez. 1756) Bd. II S. 49-92.

3 Saggio sopra l'Architettura, in: *Opere* del Conte Francesco Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e ciamberlano di S.M. il Re di prussia. Cremona (Ma-

*Freiheit des Geistes und den politischen Institutionen und deren realen Voraussetzungen zu klären, weniger bewußt. " Da Pozzo a.a.O. S. 539 (Übers.v.Verf.) Vollkommen blind ist A. jedoch nicht, wie der Aph. Nr. 278 der Pensieri diversi beweist.*

<sup>734</sup> Zum ganzen Komplex Essay und Aufklärung s. das gleichnamige Buch von Heinrich Küntzel, Mch 1969.

nini) 1778 (Widmung an Conte Cesare Malvasia, Bologna, den 24. Dez. 1756)  
Bd. III, S. 49-89

4 Saggio sopra l'Architettura del Co: Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito  
e ciamberlano di S.M. il Re di prussia. Venezia (Stamperia Graziosi a S. Apollinare)  
1784

5 Saggio sopra l'Architettura, in: *Opere* del Conte Francesco Algarotti Edizione  
novissima. Venezia (Palese) 1791. Bd. III S. 3-52.

6 Saggio del Conte Algarotti sull'Architettura e sulla Pittura. Milano (Società  
Tipografica de'Classici Italiani) o. J. (1807?)

7 *Opere* scelte di Francesco Algarotti. Milano (wie 6) 1823 Bd. I S. 3-38.

8 *Opere* critiche scelte di Francesco Algarotti. Milano (Bettoni) 1831 S. 1-39.

9 Saggi sull'Architettura e sulla Pittura di Francesco Algarotti. Milano (Bettoni)  
1831. S. 5-39

## Übersetzung

### *Deutsch:*

Versuche über die Architectur, die Mahlerey und musicalische Opera, aus dem  
Italiänischen des Grafen Algarotti, übersetzt von R(udolf) E(rich) Raspe. Kassel  
(bey Johann Friedrich Hemmerde) 1769.

### *Französisch:*

Essai sur l'Architecture. In: *Oeuvres du Comte Algarotti*. Berlin (Decker) 1772