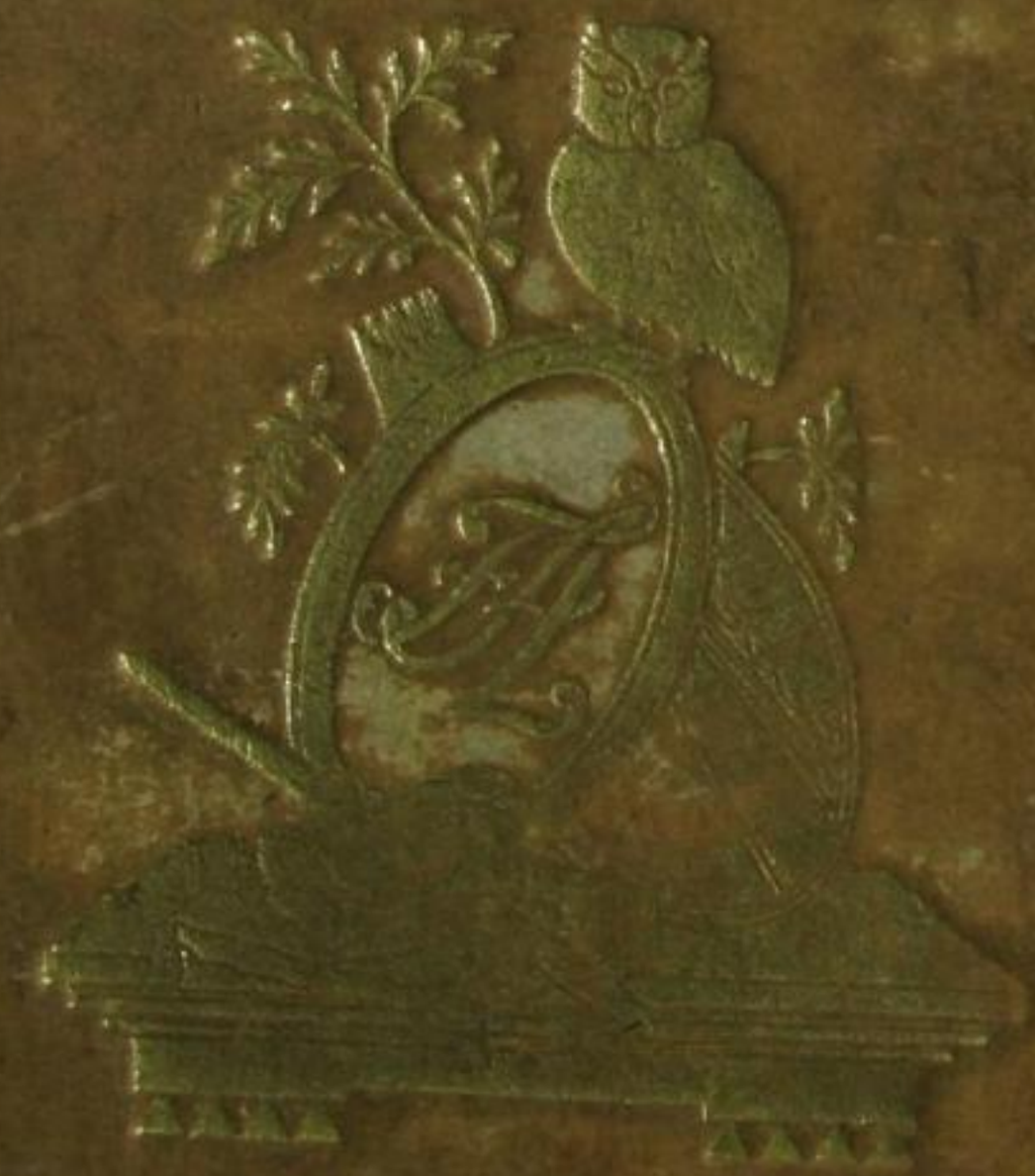

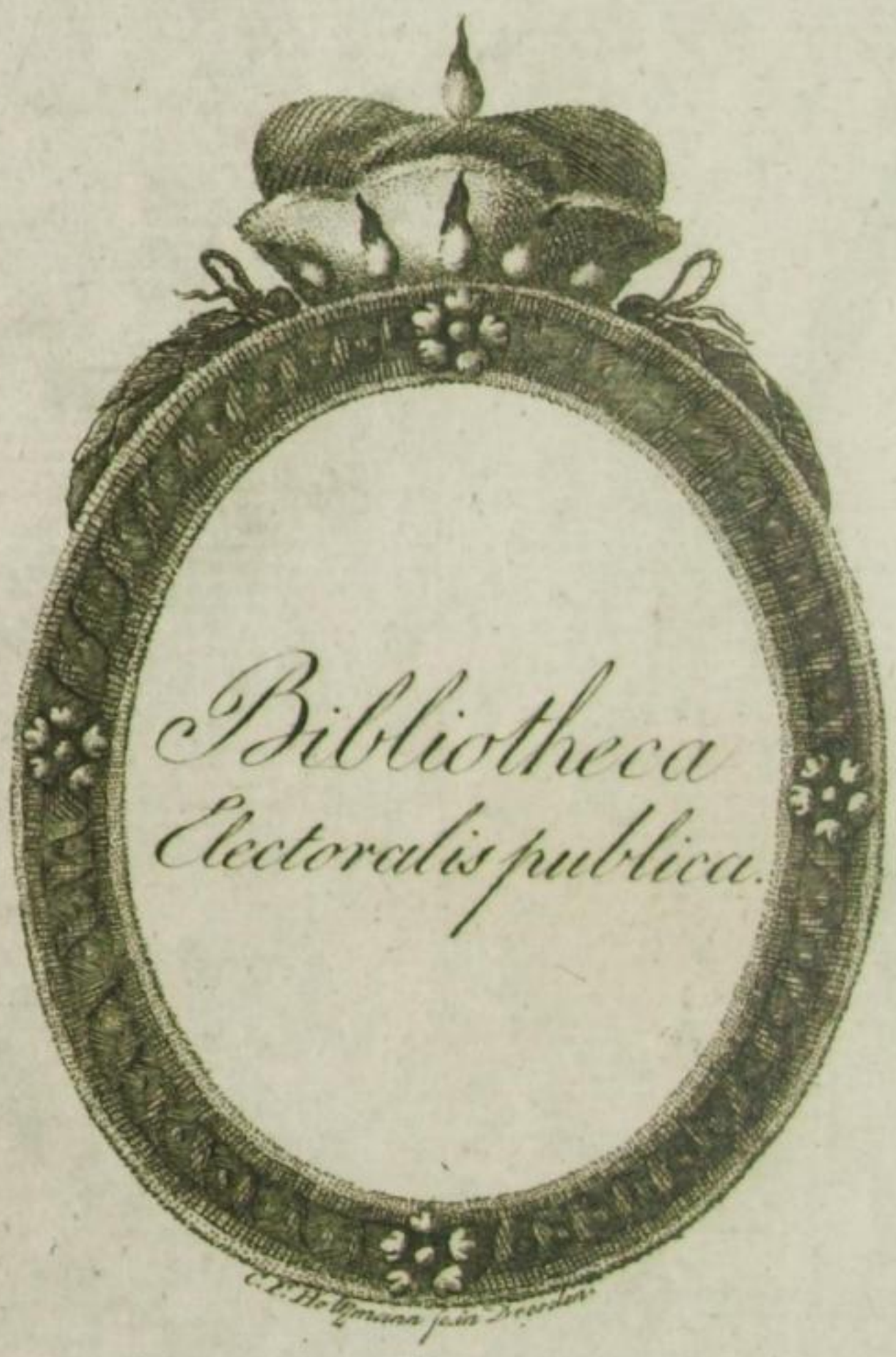

Neue

# Miscellaneen

artistischen Inhalts

für

Künstler und Kunstliebhaber.

---

Fortsetzung des Neuen Museums für Künstler und Kunstliebhaber.

Herausgegeben

von

Johann Georg Meusel,

königl. Preussischem und fürstl. Quedlinburgischem Hofrathe, ordentlichem Professor der Geschichte auf der Universität zu Erlangen, und Ehrenmitgliede der königl. Preussischen Akademie der Künste zu Berlin.

---

*Zehntes Stück.*

---

Leipzig, bey Gerhard Fleischer, dem jüng.

1799.

## 1.

# Ueber den Begriff des Kolorits.

Die Darstellung sichtbarer Gegenstände mit ihren eigenthümlichen Formen und Farben auf einer Fläche heifst Mahlerey. Die Plastik stellt blos die Form, — die Mahlerey stellt das vollständige Bild der Erscheinungen dar, und ihre Gegenstände sind alle Objekte der Natur, deren Bild zum Ausdruck ästhetischer Ideen dienen kann. Form, Ründung, Beleuchtung, Haltung und Helldunkel lassen sich auch ohne Farben, durch blofse Zeichnung ausdrücken; werden aber diese Eigenschaften durch Farben ausgedrückt, so wird die Zeichnung zu einem Gemählde. Mahlen ist darum eigentlich nichts anders, als mit Farben zeichnen, gleichviel ob es mit dem Pinsel oder auf andere Weise geschieht; und unter Farbengebung oder Kolorit überhaupt verstehen wir den Theil der Mahlerey, wodurch die Zeichnung zu einem Gemählde wird.

Das Kolorit ist der wichtigste Theil der Mahlerey, als solcher; aber in wiefern sie zugleich schöne

Kunst, d. i. Ausdruck ästhetischer Ideen durch Bilder ist, so gehen in der Schätzung der wesentlichen Theile eines Gemähldes, Komposizion, Zeichnung und Ausdruck dem Kolorit vor. Denn ohne das letzte würde die Darstellung auf der Fläche nur kein Gemählde, — ohne jene würde sie kein schönes Kunstwerk seyn.

Das Kolorit gehört zu den Theilen der Kunst, welche, ihrer Natur nach, weniger unter Regeln zu bringen sind, als andere, weil sie mehr von der Empfindung, als von der Erkenntnifs des Künstlers abhangen. Die anatomische und perspektivische Richtigkeit der Zeichnung, die Verhältnifse des menschlichen Körpers, die Beleuchtung und andere wesentliche Theile der Mahlerey können auf Begriffe gebracht, und durch Erkenntnifs der Naturgesetze, worauf sie sich gründen, wissenschaftlich gelehrt werden. Für das Kolorit hingegen, so wie für den Ausdruck der Charaktere und Gemüthsbewegungen, lassen sich keine bestimmte Regeln und Vorschriften geben. Der Künstler mufs sie praktisch, durch Beobachtung der Natur, Studium guter Muster und vielfältige Uebung nach beyden, in seine Gewalt bringen. Ihre Anordnung wird in jedem Falle mehr durch das Gefühl und den Geschmack des Künstlers, als durch Begriffe bestimmt. Er urtheilt nach seinem praktisch gebildeten Kunstsinne für das Schickliche und Schöne, und verfährt nach Maximen, die sich ihm durch die Erfahrung als bewährt empfohlen haben, und so in Gefühl, Auge und Hand übergegangen sind, dafs er zwar immer sein Bild wahr und schön ausdrücken kann, aber nicht im Stande ist, die Gründe seines Verfahrens durch Worte mitzutheilen.

Defs ungeachtet giebt es für jeden Theil der Kunst, er mag theoretisch oder blos praktisch gelehrt werden

können, gewisse allgemeine Regeln oder leitende Grundsätze, welche, ohne sich zu den besonderen Fällen der Ausübung herabzulassen, blos dienen sollen, das Gefühl und Urtheil des Künstlers zu leiten. Er kann solcher Grundsätze nicht entbehren; denn, wenn gleich der grofse Haufen der Künstler gewöhnlich alle Theorie und alles Raisonnement über Kunst als eitles Geschwätz verachtet und blos in der Praktik sein Heil sucht: so kann doch keiner, wenn er nicht ein gar gedankenloser, maschienenmäfsiger Handwerker ist, vermeiden, sich aus den Maximen seines Verfahrens und Urtheilens eine Art eigener, individueller Theorie zu bilden, welche das Resultat des Gesichtspunktes ist, aus welchem er die Kunst betrachtet, und die auf seine Art sie auszuüben den gröfsten Einflufs hat. Die Verbreitung richtiger Leitungsbegriffe für alle Theile der Kunst ist also von gröfster Wichtigkeit für ihre glückliche Ausübung: denn nur durch sie wird es möglich, die Urtheile und Maximen der Künstler, ihrer individuellen Art die Gegenstände anzusehen und auszudrücken unbeschadet, derjenigen Einstimmung näher zu bringen, welche die Vernunft in dem Ideale eines reinen und schönen Stils, als eine nothwendige Bedingung zur Verbreitung einer wahren Kunst- und Geschmackskultur, aufstellt.

Es giebt Künstler, die vorzugsweise Sinn für Form, — andere, die vorzugsweise Sinn für Farbe haben, und gewöhnlich bestimmt das Uebergewicht der einen Anlage über die andere die Richtung ihrer Ausbildung. Jene werden sich als gute Zeichner, diese als gute Koloristen hervorthun. Diese Neigung des Kunsttalents ist unwillkührlich; denn sie gründet sich auf die natürliche Disposizion des Gemüths, dafs des einen Empfindung mehr von den Formen, die des andern mehr

von dem Farbenreize der Erscheinungen gerührt, — folglich, nach Maafsgabe dieser Richtung, die Aufmerksamkeit vorzüglich auf die eine oder die andere Eigenschaft der Objekte geheftet wird. Der Künstler kann zwar dem Mangel einer solchen Einseitigkeit seiner Anlage um vieles nachhelfen, und sein Studium vorsetzlich auf den andern Theil richten; aber er kann sich doch die Empfindung dafür nicht geben, es also auch darin nicht wohl weiter bringen, als wohin blofse Geschicklichkeit ohne Talent gelangen mag. Der Sinn für Farbenreiz findet sich am allgemeinsten; nur wenig Menschen sind dafür unempfindlich. Seltener aber scheint der Sinn für den materiellen Charakter der Körper zu seyn, mit welchem in Verbindung jener allererst die Anlage zum Koloristen ausmacht. Mit dem Sinne für Form findet sich häufiger das Talent der Erfindung, — mit dem für den materiellen Charakter der Objekte hingegen gewöhnlich das Talent der Nachahmung des Wirklichen vergesellschaftet. Wo beyde Anlagen sich in einem Subjekte beysammen finden, da ist das Talent zur Kunst um so entschiedener. Ohne jene besondere Fähigkeit, zugleich mit dem Farbenreize auch von dem materiellen Charakter der Dinge gerührt zu werden, läfst sich im Kolorit keine Vortreflichkeit erlangen.

Das Kolorit hat, wie jeder andere Theil der Kunst, seinen mechanischen und seinen ästhetischen Theil. Der erste begreift das in sich, was durch die Kenntnifs der Gesetze des Lichts und der Farben, und aus der Beobachtung ihrer Wirkungen in der Natur für die Praxis des Mahlers abstrahirt werden kann; der zweite das, was in ihr von der Empfindung und dem Geschmack des Künstlers abhängt. Was für jenen dem Künstler zu wissen nöthig und nützlich seyn mag, haben

Mengs in seinem praktischen Unterricht, und andere welche vom Kolorit gehandelt haben, hinreichend gelehrt. Aber die leitenden Grundsätze für das Kolorit können nicht aus den mechanischen Begriffen desselben geschöpft werden, da diese selbst wieder höheren Principien untergeordnet sind. Die Regeln, welche sich aus ihnen ziehen lassen, sind blos für den mechanischen Theil der Farbengebung hinreichend. Ihnen mangelt noch das höhere ästhetische Princip, welches, unabhängig von den mechanischen Gesetzen des Lichts und der Farben, blos auf die Wahrheit und Schönheit des Kolorits gerichtet ist, und in der Ausübung nicht den Verstand, sondern das Gefühl des Künstlers leiten soll. Wir haben hier das Kolorit aus diesem letzteren Gesichtspunkte zu betrachten, und wollen uns einen möglichst bestimmten Begriff von dem Wesen und der ästhetischen Wirkung desselben zu erwerben suchen. Die Anwendung der daraus hervorgehenden Grundsätze aber, so wie die Erwerbung der dazu nöthigen Kenntnisse und Handgriffe, überlassen wir dem praktischen Fleisse und der Geschicklichkeit des Künstlers.

---

Der Mahler hat durch das Kolorit vornehmlich zwey Eigenschaften der Körper auszudrücken: ihre eigenthümliche Farbe und ihre materielle Beschaffenheit. In der Kunstsprache heiſst jede einfache oder zusammengesetzte Farbe, welche als Einheit empfunden wird, ein Ton. Die Farbe, welche einem gegebenen Gegenstande eigenthümlich ist, heiſst die natürliche Farbe desselben; aber so wie diese natürliche Farbe des Gegenstandes aus seinem Standorte erscheint, heiſst sie der Lokalton desselben. In der Fähig-

keit, von dem empfindbaren Charakter (Farbe und Stoff) der Erscheinungen so lebhaft gerührt zu werden, dafs dadurch ihr wahrer Ausdruck möglich wird, besteht das Talent des Koloristen. In der Geschicklichkeit aber, jene Eigenschaften so auszudrücken, wie sie, unter den verschiedenen Verhältnissen des Lichts, der Luft und der Entfernung der Objekte, dem Aug' erscheinen, und in der geschmackvollen Wahl, Anordnung, Vertheilung und Vereinigung der Beleuchtung und der Farben, gemäfs dem ästhetischen Zweck der Darstellung, besteht die Kunst des Mahlers, als Koloristen.

Der Begriff des Mahlers schliefst demnach zwey Zwecke in sich, erstlich: den wahren Ausdruck des Lokaltons und der Materie; zweytens: die harmonische Vereinigung aller Töne in einen Haupton. Es gehören also auch Beleuchtung, Ründung, Luftperspektiv oder Haltung und Helldunkel, in so fern diese Theile, die freylich auch in der Zeichnung, obwohl nicht mit solcher Evidenz als in der Mahlerey, ausgedrückt werden können, durch die Kunst der Farbengebung hervorgebracht werden müssen, mit in den Begriff des Kolorits in weiterer Bedeutung; und Niemand kann auf den Namen eines guten Koloristen gegründeten Anspruch machen, ohne diese Theile der Mahlerey in seine Gewalt zu bringen. Denn nur vermittelst ihrer wird es ihm möglich, sein Talent zweckmäfsig anzuwenden, und Farbe und Materie der Gegenstände in jeder gegebenen Lage, Beleuchtung und Entfernung so erscheinen zu lassen, wie sie, unter diesen Umständen, den Gesetzen der Optik gemäfs erscheinen müssen, ohne in der Harmonie des Ganzen die Wahrheit des individuellen Charakters einzubüfsen.

Man nennt überhaupt alle Farbenmischungen Tinten. In engerer Bedeutung aber werden darunter die

von der Lokalfarbe abweichenden Mischungen verstanden, deren man sich zu den Lichtern, Halbschatten, Schatten und Wiederscheinen bedient, um die feinen Nüanzen, welche Licht und Schatten auf der farbigen Oberfläche runder Körper hervorbringen, auszudrücken. Dichte, undurchsichtige Körper, deren Oberfläche durch eine einfache Farbe kolorirt, und von einem ungefärbten Lichte beleuchtet wird, können keine anderen Tinten, weder in den Lichtern, noch in den Schatten, noch in den eigenen Reflexen zeigen, sondern blos die Abstufungen von Hell und Dunkel in der Zuströhmung und Beraubung des Lichts; ihr Lokalton kann sich also nur durch Hell und Dunkel verändern. Aber an halbdurchsichtigen Objekten entstehen durch die Einwirkung des Lichts auf die Oberfläche derselben, nach Maafsgabe ihrer Dichtheit oder Lockerheit, Weiche oder Härte, Rauhheit oder Glätte u. s. w., in den Schattirungen des Hellen und Dunkeln zugleich besondere Nüanzen der Lokalfarbe, in deren richtigen Nachahmung ein grofser Theil der schweren Kunst des Koloristen besteht. An keinem Gegenstande der Kunst finden sich diese Nüanzen in gröfserer Zartheit als an dem Nackten des menschlichen Körpers; daher auch dieser der schwierigste Gegenstand des Mahlers ist. Die Farbengebung, in so fern sie sich mit der Nachahmung des Nackten beschäftigt, wird auch Karnazion oder Fleischfarbe genannt.

Der Lokalton, welcher über die Oberfläche des Körpers verbreitet ist, nüanzirt sich an gewissen Theilen desselben, je nachdem an ihnen die Haut dichter oder zärter ist und das Blut stärker oder schwächer durchschimmert. So sind an einem gesunden Körper gewöhnlich die Wangen lebhaft geröthet, und Brust, Nacken und Oberarme von zarter Weisse; gelblicher wird die

Farbe am Unterleibe, wegen der dichteren, fetteren Haut desselben; sie wird allmählig kälter an den äufseren Theilen, und geht an den Gelenken derselben, wegen des durchscheinenden kühleren Blutes in eine violetröthliche Tinte über. Diese verschiedenen Nüanzen sind aber in dem Haupton der Karnazion vereint. Dieser darf weder in den Lichtern, noch in den Mitteltinten, noch in den Schatten verloren gehen; man mufs ihn an keiner Stelle vermissen, denn in der Natur herrscht immer nur ein Lokalton durch die ganze Gestalt. Ein Kolorit in dem die Tinten aus dem Lokalton herausgehen, und aus dem gehörigen Standpunkte betrachtet, auffallen, ist immer unwahr und maniert. Wir sehen in der Natur jene grünen, perlgrauen und rosenfarbigen Tinten nicht, womit unsere Mahler das Fleisch ihrer Figuren so gern schminken; wir bemerken blos die Verschiedenheit der Lokaltöne, Licht und Schatten, und die Beschaffenheit der Materie.

Zur treuen Nachbildung des Fleisches reicht aber die Wahl einer guten Lokalfarbe allein noch nicht hin, sonst müfste eine mit Fleischfarbe angestrichene Statue, die sehr wahr in den Formen wäre, auch im Kolorit der Natur nahe kommen; aber wir unterscheiden sehr wohl den übertünchten Stein von wirklichem Fleische. Eben so leicht bemerken wir es in einem Gemählde, wenn der Mahler das Nackte nach Marmor oder Gips geründet hat; denn das Licht macht auf diese Materien eine ganz andere Wirkung als auf dem wirklichen Fleische. Der Kolorist mufs also mit der Farbe und Ründung auch den materiellen Charakter seines Stoffs ausdrücken. Dies hängt aber nicht sowohl von Begriffen, als von der Empfindung, — und nicht sowohl von der Farbe, als von der Schattirung ab; denn auch in der blofsen Zeichnung kann man Fleisch von Marmor, Gips und anderen, här-

teren oder weicheren, Materien sehr wohl unterscheiden. In der Mahlerey ist dieser Unterschied noch auffallender, aber auch unweit schwerer auszudrücken. Der Kolorist muſs ein feines und sicheres Gefühl der Materien im Auge haben, er muſs die Beschaffenheit derselben mit dem Blicke gleichsam betasten können; sonst wird er wohl wahre Lokaltöne und gefällige Tinten mischen, aber nie den Stoff der Gegenstände wahr ausdrücken. Der Ton der Karnazion kann unendlich verschieden seyn. Der blonde Nordländer hat ein anderes Kolorit, als der Südeuropäer, Weiber und Kinder einen zarteren Teint als Männer und Alte; jedes Temperament zeichnet sich durch seine besondere Farbe aus, und endlich hat jeder Mensch seinen eigenthümlichen Lokalton. Bei diesen unendlich mannichfaltigen Modifikazionen der Karnazion bleibt aber die Materie immer Fleisch, und das Auge unterscheidet es von allen andern gleichfarbigen Stoffen. Die Beschaffenheit der Materie ist daher eigentlich als eine wesentliche, — die Farbe hingegen mehr als eine zufällige Eigenschaft des Kolorits zu betrachten, und die Wahrheit desselben hängt vornehmlich von dem wahren Ausdruck jener ab. Auch ist das Wohlgefallen an dem wahren Ausdruck der Materie völlig unabhängig von dem, welches ein reizender oder kräftiger Lokalton erregt, und hat in der ästhetischen Schätzung einen Vorzug vor diesem; denn die Kunst kann eher den Reiz als die Wahrheit entbehren.

Es scheint, als ob man diesen wichtigen Bestandtheil des Kolorits in den Lehrbüchern der Mahlerey nicht immer der gebührenden Aufmerksamkeit gewürdigt habe. Gewöhnlich wird darin blos von Tinten, Licht und Schatten, von Helldunkel, von der Verträglichkeit der Farben, von dem mechanisch-praktischen Theil des

Mahlens u. s. w. gehandelt; aber weder die künstlichsten Tintenmischungen, noch die reizendste Harmonie des Helldunkeln sind im Stande ein gutes Kolorit zu bewirken, wenn jener Theil vernachläſsigt wird. Diese Vernachläſsigung finden wir leider nur zu häufig in der Ausübung. Eine angenehme oft nur zu reizende Färbung sieht man in den meisten neueren Gemählden; aber der Begriff eines guten Kolorits scheint sich aus der Mahlerey fast verlohren zu haben. Ueberall findet man bunte Farbengaukeley, blendende Effekte; nirgends Wahrheit und jene bescheidene Kunst, die, ohne alle Anmaaſsung nur durch Natürlichkeit zu gefallen sucht.

Wir haben bisher den Begriff des Kolorits dahin bestimmt, daſs wir darunter den Ausdruck der eigenthümlichen Farbe und des materiellen Charakters verstehen; und dies gilt nicht allein von dem Nackten, sondern von allen Gegenständen. Dieser Begriff ist aber unvollständig, so lange wir noch nicht das allgemeine Merkmahl eines schönen Kolorits aufgesucht, und die Fragen: was versteht man unter einem schönen Kolorit? und welches ist das schönste? nicht beantwortet haben. Diese Fragen pflegen besonders bey der Karnazion aufgeworfen zu werden. Wir finden, daſs das Kolorit mancher Menschen uns wohlgefällig und reizend, anderer hingegen miſsfällig und widerlich erscheint, und nennen jenes schön, dieses häſslich. Wenn wir die Beschaffenheit der Gegenstände, welche diese verschiedenen Eindrücke bewirken, näher betrachten, so finden wir, daſs ein Fleischkolorit uns um so mehr gefällt, je mehr es den Zustand physischen Wohlseyns ausdrückt, und um so stärker miſsfällt, als es demselben widerstreitet. Ein gesundes, blühendes Kolorit drückt allein schon das Leben einer Gestalt aus, wenn sie auch ohne Bewegung,

z. B. schlafend, erscheint; im Gegentheil erregt eine bleichgelbe, graue oder grünliche Todtenfarbe auch an lebenden Gestalten immer die unangenehme Empfindung eines gehemmten, kränklichen Lebens, und in ihren höheren Graden, wo sie Tod und Verwesung ausdrückt, wird sie widrig und ekelhaft.

Wenn wir uns nun den Menschen in dem Zustande, der für sein physisches Daseyn der zweckmäſsigste ist, d. i. im Zustande der Gesundheit denken, und seine Farbe als den sichtbaren Ausdruck dieses inneren Zustandes ansehen: so würde dasjenige Kolorit, welches diesen Zustand am wahrsten ausdrückte, das gefälligste oder schönste seyn. Wir haben hier also, in der Beantwortung jener Fragen, zugleich den Leitungsbegriff für die Beurtheilung einer guten Karnazion gefunden, deren Schönheit jedoch nach dem Charakter der Person verschiedene Modifikazionen erleidet. Das Kolorit des blühenden Mädchens ist in seiner Zartheit, so wie das des Mannes in seiner kräftigen Wärme schön. Der Künstler suche immer ein gesundes, also weder von der Sonne verbranntes, noch von dumpfiger Stadt- oder Stubenluft verblichenes, Kolorit auszudrücken, wenn nicht besondere Fälle z. B. an kranken oder todten Figuren, das Gegentheil fodern. In solchen Fällen aber kann auch blos ein wahres (vielleicht häſsliches) nicht schönes Kolorit statt finden.

Wir haben jetzt selten Gelegenheit, eine schöne nackte Gestalt und ein Kolorit in der Natur zu erblicken, das den Erfordernissen eines guten Kolorits für die Kunst entspräche; am wenigsten unter den verfeinerten Ständen. Sitte und Kostum unserer Zeit entziehen den Körper gänzlich der Berührung der freyen Luft, die durch eine mäſsige Einwirkung auf die Haut, der Farbe dersel-

ben jenen gesunden, warmen und kräftigen Ton giebt, der das Fleisch in Tizians Gemählden so schön macht. Der wässerichte, kränkliche Teint, den der Geschmack der feinen Welt für so schön hält, und der selbst ein Produkt der Einwirkung dieses Geschmacks auf die Erziehung ist, ist gerade das Gegentheil von dem, was der Begriff eines guten Kolorits fodert. Die gröfste Zartheit der Karnazion kann sehr wohl mit einem frischen und warmen Ton bestehen, und sie wird gerade dadurch erst schön, weil er durch Zartheit und Kraft, durch Fülle und Elastizität den Zustand der Gesundheit ausdrückt.

In Rücksicht auf den Ausdruck der Materie kann wider die Wahrheit des Kolorits auf zweyerley Art gesündigt werden, entweder durch zuviel Härte oder durch zu grofse Mürbheit des Fleisches. Die erste Eigenschaft zeigen vornehmlich die Werke der älteren Mahler aus der Zeit, ehe die Mahlerey ihre völlige Ausbildung erhielt. Diese ründeten meistens das Nackte blos durch Hell und Dunkel wie an undurchscheinenden Körpern; sie kannten die zarten Mitteltinten und die Kunst der vollkommenen Vereinigung der Farben noch nicht, wodurch in der Folge das Kolorit seine Wahrheit und Schönheit erhielt. Als endlich in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts diese Kunst durch Michel Angelo, Rafael, Tizian und Correggio den Gipfel ihrer Vollkommenheit erstieg, gelangte in den Werken dieser Meister auch das Kolorit zu seiner völligen Ausbildung. Man wundere sich nicht, Michel Angelo's Namen hier unter den Koloristen aufgeführt zu finden. Wenn ein gefälliger Lokalton allein den Begriff eines guten Kolorits ausmachte, so würde er diesen Namen freylich nicht verdienen können; denn das seinige hat diese Eigenschaft nicht. Sein Nacktes hat immer einen

unangenehmen, meistens schwachen, violetten Ton, der dem Auge gar nicht schmeichelt. Aber er wuſste den materiellen Charakter des Fleisches mit einer groſsen und in jenen Zeiten seltenen Wahrheit auszudrücken; und sein unfreundliches Kolorit ist gewissermaſsen dem groſsen und ernsten Charakter seiner Werke angemessen. Rafaels Kolorit hat fast immer einen gefälligen Lokalton, aber selten erreicht es den Grad der Weichheit, der dem Fleische eigen ist. Unter allen Künstlern hat Tizian diesen Theil der Kunst in der gröſsten Vollkommenheit besessen. Sein Fleisch ist immer in Farbe und Materie in so hohem Grade wahr, seine Tinten sind so frisch, saftig und in den Lokalton so unmerklich verschmolzen, daſs ihn darin kein Anderer erreicht hat. Correggio kommt nur selten dieser groſsen Wahrheit der Materie nahe. Die grünlichen Mitteltinten, die braungefärbten Schatten und die hornartige Klarheit derselben machen sein Kolorit unwahr, obgleich es, im Ganzen betrachtet, durch die zauberische Harmonie des Helldunkeln das reizendste und lieblichste ist, das die Kunst hervorgebracht hat; aber bey näherer Betrachtung und Vergleichung desselben mit der Natur, oder dem Kolorite Tizians findet man einen groſsen Abstand von der Wahrheit des letzteren. Es scheint, als wenn in seinen Werken die Wahrheit des Kolorits der reizenden Harmonie des Helldunkeln untergeordnet sey. Aber diese Wirkung muſs auch bey einem wahren Kolorit, so wie dieses bey jener Wirkung, möglich seyn, dergestalt das keines durch das Andere leidet. Dafür finden wir in seinen Gemählden zuerst den Begriff eines idealischen Kolorits, das weder in Rafaels noch in Tizians Gemählden angetroffen wird, und dessen wahre Bedeutung wir weiterhin erklären werden.

Die Mahlerey erhielt sich nur kurze Zeit auf jener glücklichen Höhe, wo die Kunst, ohne der Wahrheit ungetreu zu werden, sich von der Nachahmung des Wirklichen, die so lange in ihr geherrscht hatte, zum Ideale erhob. Bis dahin hatte die Natur den Künstler auf der Bahn des Wahren und Schönen sicher geleitet; hinfort sollte er ihren allgemeinen Gesetzen folgen. Diese waren in den verschiedenen Arten des Idealstils jener Meister angekündigt. Komposizion, Zeichnung, Ausdruck, Kolorit und Helldunkel waren von ihnen zur kunstmäſsigen Schönheit ausgebildet worden. Es bedurfte noch eines glücklichen Schrittes zum Ziele um diese zerstreuten Vollkommenheiten in eine schöne Einheit zu verbinden, und einen reinen Idealstil, wie die alte Kunst ihn in der Plastik und vielleicht auch in ihrer Mahlerey besaſs, auch in der neueren auszubilden. Aber diese Höhe der ästhetischen Kultur war für den Geist jenes Zeitalters unerschwinglich. Die Nachfolger der groſsen Meister miſsverstanden den Wink, den die Natur ihnen in den Werken der letzteren gab. Sie verschwendeten das reiche Erbgut was ihnen jene hinterlieſsen. Statt einer gesetzmäſsigen Freyheit, die von nun an in der Kunst herrschen sollte, riſs bald eine regellose Willkühr ein; die alte ehrwürdige Einfalt ward durch den Luxus im Mechanischen verdrängt, und jeder ging den Weg der ihm gut dünkte, nicht um im Ideale die Natur wieder zu suchen, sondern um durch eine neue Manier ein neues Licht in der Kunst zu werden. Diese Willkühr nahm in keinem Theile mehr überhand als im Kolorit, und unzählige Manieren waren die Frucht dieser Verirrung. Nicht zufrieden der Natur nahe gekommen zu seyn, wollte man sie übertreffen, und statt, wie ehemals geschah, in dem wahren und schönen Ausdruck des Inhalts den Zweck der Kunst zu setzen, setzte man

ihn

ihn nun in einer unbedeutenden, dem Sinne schmeichelnden Lieblichkeit, und in einem blendenden Licht- und Farbeneffekt. Von der ehemaligen trocknen Wahrheit und Härte verfiel man in den entgegengesetzten Fehler einer unwahren Schminke und kraftlosen Mürbheit. In dieser von dem grossen Haufen der Liebhaber so hoch gepriesenen Morbidezza hat vornehmlich Guido Reni sich ausgezeichnet. Das mürbe, blutlose, schleimigte, grünlichte Fleisch in manchen seiner berühmten Bilder, unter andern in der Magdalena im Pallast Barbarini und in dem schlafenden Christkinde im Pallast Doria, erregt die widrige Empfindung von verwesenden Körpern. In beyden Fällen leidet die Wahrheit und Schönheit des Kolorits; dennoch wird ein gesunder Geschmack sich lieber die rohe, unreife Härte der älteren, als die überreife, schlaffe Mürbheit der neueren Mahler gefallen lassen. Jene kann man, wenn man sie nicht will als Gemählde gelten lassen, wenigstens als kolorirte Zeichnungen betrachten und sich an der kunstlosen Wahrheit des Ausdrucks freuen; in diesen dringt sich der widrige Reiz gewöhnlich mit einer faden Lieblichkeit auf. Oft findet man diese Mürbheit der Materie mit der Gaukeley bunter Tinten vereint, und das Verschmelzen und Verblasen so weit getrieben, dafs die Körper alle Konsistenz zu verlieren scheinen und nicht mehr wie Fleisch, sondern wie Porzellan, Wachs oder wie ein rosenfarbiger Gallert aussehen. Barocci war einer der ersten, der, vielleicht durch Correggio's mehr reizendes als wahres Kolorit verleitet, schon im sechszehnten Jahrhundert diese Manier einführte, und in neueren Zeiten hat sich besonders die Französische Schule in dieser Schönfärberey, wovon alle Schulen und Akademien mehr oder weniger angesteckt worden sind, hervorgethan. Als ein auffallendes Beyspiel, welche Fortschritte die Kunst

noch immer auf diesem Wege macht, ist die Hebe von Unterberger in Wien merkwürdig, von der im ersten Stück der Meuselschen neuen Miscellaneen eine Beschreibung steht. Nach dieser zu urtheilen ist dies Gemählde kein Kunstwerk, sondern ein wahres Kunststück. Nebst einem Amalgama von Correggio's und Tizians Stil findet man darin zwey warme Lichter und ein kaltes! Man sieht, dafs dieser Künstler, und sein Publikum mit ihm, die Mahlerey für ein blofses Licht- und Farbenspielwerk halten. Aber bey aller gerühmten Vortrefflichkeit dieses Gemählides mufs doch ein Feuerwerk von Stuver einen weit gröfseren Effekt machen.

Dieser Mifsbrauch der Kunst gründet sich zum Theil auf dem, unter den Künstlern unserer Zeit herrschenden Irrthume, dafs man das Kolorit der Objekte eben so wie ihre Form idealisiren, und die Natur auch in der Farbe verschönern könne. Ein Wahn, welcher der Willkühr und Laune freyes Feld giebt. Die Materie läfst sich nicht idealisiren, wie die Form; kein Künstler kann ein wahreres Fleisch, ein gesunderes Kolorit mahlen, als die Natur hervorbringt, und die Wirkungen des Lichts und der Farben bleiben ewig für alle Mahlerkunst unerreichbar.

Ist es also unmöglich, das Kolorit zu idealisiren? In dem Sinne, worin man diesen Ausdruck gewöhnlich zu verstehen scheint, allerdings! aber wohl findet eine idealische Behandlung des Kolorits statt, wie es eine idealische Behandlung des Ausdrucks giebt. Da ist es aber keinesweges darum zu thun, dafs das Kolorit eines Gegenstandes vollkommener und schöner als in der Natur, — oder dafs der Stoff veredelt erscheine; sondern, dafs es dem ästhetischen Zweck der Darstellung gemäfs

sey und, bey aller Wahrheit im Einzelnen, durch die Harmonie der Farben und der Beleuchtung ein kunstmäſsig-schönes Ganzes bilde. In einem solchen Kolorit sollen nicht Farbe und Beschaffenheit dieses oder jenes wirklichen Gegenstandes, sondern der materielle Charakter der Art überhaupt, zu welcher er gehört, ausgedrückt werden. Die Wahl der Beleuchtung, die Vertheilung der Farben soll hier nicht auf die Deutlichkeit der Darstellung allein, sondern zugleich auch auf die Bewirkung einer gefälligen (ernsten oder reizenden) Harmonie für den Geschmack abzwecken. Dieser Foderung zu Folge gehören also auch Beleuchtung, Haltung und Helldunkel in den Begriff eines kunstmäſsig-schönen, d. i. idealischen Kolorits.

## Von der Beleuchtung.

Bey der Anordnung eines Gemähldes hat der Künstler, noch ehe er an das Kolorit denkt, vornehmlich auf die Beleuchtung Rücksicht zu nehmen, in welcher er seinen Gegenstand zeigen will, und hier kommt theils die Wahl des Lichteinfalles, theils die, der Beschaffenheit des Vorwurfs angemessene Art des Lichts in Betracht. Denn, obwohl die Beleuchtung an und für sich keiner Schönheit fähig ist, sondern nur dient, die Deutlichkeit der Anschauung zu bewirken und die Schönheit der Darstellung ins Licht zu setzen, so ist sie doch darum nicht ohne Bedeutung und ästhetische Kraft. Indem sie die Deutlichkeit befördert, belebt und verstärkt sie zugleich den Eindruck. Das Licht hat eine reizende, das Dunkel eine beruhigende Wirkung auf das Sehorgan, die sich auch der innern Empfindung mittheilen; und so ist die Beleuchtung durch das Maaſs von Reiz und Ruhe, das sie durch wohlvertheilte Licht- und

Schattenmassen einem Gemählde giebt, fähig die ästhetische Wirkung desselben zu unterstützen. Ein ernster Gegenstand fodert ein ruhiges, gedämpftes, oft trübes Licht; so wie einem gefälligen Inhalt ein heiteres, fröhliches Licht angemessen ist. Das Gegentheil würde die ästhetische Einheit der Darstellung verletzen.

Der erste und wesentlichste Zweck der Beleuchtung ist, wie bereits gesagt worden, die Deutlichkeit der Darstellung zu bewirken. Der Mahler hat also den Einfall des Lichts immer so zu wählen, dafs nicht nur der Hauptgegenstand, auf der Stelle, die er im Gemählde einnimmt, sogleich am deutlichsten und vortheilhaftesten ins Auge fällt, sondern dafs auch die übrigen, nach ihrer verhältnifsmäfsigen Wichtigkeit vertheilten Figuren und Gruppen sich so deutlich und bestimmt zeigen, als ihre Unterordnung und Entfernung vom Gegenstande es erfodert. Wie der Mahler, bey der Erfindung seines Bildes den Hauptgegenstand zuerst und in gröfster Klarheit in seiner Phantasie erblickt, und erst nach und nach auch die übrigen Gegenstände, ihrer gröfseren oder geringeren Wichtigkeit gemäfs, deutlich werden: so soll auch, in der äufsern Darstellung desselben, zuerst die Haupthandlung, und nach und nach die übrigen Theile des Gemähldes den Blick auf sich ziehen.

Die Regeln für die Richtigkeit der Beleuchtung gründen sich auf die Naturgesetze der Optik, und es findet bey ihrer Anwendung in der Kunst keine andere Willkühr statt, als die der Wahl des Lichteinfalles, und die für die Deutlichkeit der Beleuchtung vortheilhafteste Anordnung der Komposizion, welche beyde wiederum der Beschaffenheit des Inhalts untergeordnet sind.

Der Mahler hat also vornehmlich darauf zu sehen, dafs die Vertheilung und Verbindung der Figuren und Gruppen eine deutliche Beleuchtung möglich mache; dafs Lichter und Schatten nicht durch das ganze Bild flatternd zerstreut seyen, sondern sich in gröfsere Parthieen und Massen sammeln; dafs ferner die Schlagschatten der vor dem Lichte stehenden Figuren nicht zu sehr auf die anderen streifen, wodurch leicht Verwirrung entsteht, sondern dafs soviel als möglich immer Hell gegen Dunkel und Dunkel gegen Hell zu stehen komme; denn dies giebt die gröfste Deutlichkeit und wird durch ein von der Seite schräg einfallendes Licht am besten bewirkt. In allen Fällen aber ist die Einheit der Beleuchtung die erste Regel. Zufällige Lichter und Schatten sollen nie willkührlich angenommen, sondern immer der Wahrscheinlichkeit gemäfs motivirt werden. Diese Einheit fodert auch dafs in jedem Gemählde nur ein Hauptlicht herrsche, dem alle übrigen Lichtparthieen durch geringere Grade der Klarheit untergeordnet seyn sollen. Diese Grade werden durch den Stand und die gröfsere oder geringere Entfernung der Gegenstände von dem Lichte bestimmt. Uebrigens hangen Gruppirung und Beleuchtung so zusammen, dafs eine wohlgeordnete Gruppe und Komposizion, sie mag eine Form haben welche sie will, sie mag concav oder convex seyn, immer einer deutlichen Beleuchtung fähig ist und gefällige Massen von Licht und Schatten darbietet. Der gebildete Künstler, in dessen Einbildungskraft die Theile des Ganzen sich gleichsam durch eine mechanisch gewordene Fertigkeit von selbst kunstmäfsig ordnen, denkt sich sein Bild, gleich vom ersten Entstehen desselben an, in einer deutlichen Beleuchtung; er tritt gleichsam selbst in den Gesichtspunkt, aus welchem er seinen Gegenstand im vortheilhaftesten Lichte erblickt.

Licht und Schatten dürfen jedoch nie für sich die Aufmerksamkeit auf sich ziehen; denn so wichtig sie auch für den Mahler sind, so sind sie es doch nur als Mittel, und sein Werk soll das schöne Resultat ihrer zweckmäſsigen Anwendung seyn. Die Handlung soll sich also nicht der Beleuchtung zu gefallen gruppiren, sondern der Künstler soll sie aus dem Gesichtspunkte und in einer solchen Beleuchtung zeigen, worin sie am deutlichsten zu sehen ist. Wenn wir einen merkwürdigen Gegenstand, eine interessante Handlung in der Natur erblicken, so nehmen wir an ihnen kaum Licht und Schatten wahr. Nicht die Beleuchtung, sondern der wohlbeleuchtete Gegenstand zieht unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich. So soll es auch in der Kunst seyn. Nur untergeordnete Süjets, die an sich selbst von weniger Bedeutung sind und ihr Interesse erst durch die Kunst der Darstellung erhalten, erlauben frappante und reizende Lichteffekte; der groſse Stil hingegen meidet sie vielmehr, als daſs er sie suchen sollte, und wo das Süjet einen solchen Effekt fodert, da behandelt er ihn wie einen untergeordneten Theil. Geschieht die Handlung beim Tageslicht, so soll das ganze Bild einen heiteren ruhigen Tag zurückstrahlen; alle Lichter sollen sanft, alle Schatten klar seyn, so wie ein heiterer, vor den Strahlen der Sonne mit leichtem Gewölk bedeckter Tag die Gegenstände zeigt. In solcher Beleuchtung sieht man keine grellen, auf einen Punkt konzentrirten Lichter, keine nächtlichdüstre Schatten, keine blendenden Effekte; das ganze Bild schwebt in einer heitern, gleichförmig vertheilten Klarheit eines harmonischen Helldunkeln. Dies ist die schicklichste Beleuchtung, sowohl für die Deutlichkeit einer mahlerischen Darstellung überhaupt, als besonders für die Würde des Idealstils, der seine Wirkung nicht in der Ergötzung der

Augen, sondern in der Rührung des Gemüths durch den wahren und edlen Ausdruck des Gegenstandes sucht. Die Gemählde, denen man es ansieht, dafs sie auf den Effekt der Beleuchtung und der Massen komponirt sind, verdienen nicht weniger Tadel als die, deren Hauptverdienst in einem künstlichen Gruppenbau besteht. Beydes ist Maschienerie und dem wahren Geiste der Kunst zuwider.

Nebst der Beleuchtung hat der Mahler bey der Anordnung eines Gemählides vornehmlich die Wahl und Vertheilung der Farben in Betracht zu ziehen, damit es nebst der richtigen Lokalfarbe der Objekte zugleich eine gefällige Wirkung des Ganzen zeige, dafs das Bild harmonisch in den Sinn trete. Ueber den Begriff des Helldunkeln wird weiter unten gehandelt werden; hier ist blos von einer solchen Vertheilung und Nebeneinanderstellung der Farben die Rede, wodurch vermieden wird, dafs keine grell abstechende, oder mit einander unverträgliche Farben, die das Auge beleidigen würden, zusammengestellt werden. Durch eine schickliche Anordnung der Farben wird nicht blos dem Sinne geschmeichelt, sondern auch Deutlichkeit und Schönheit befördert. Jede Farbe hat, ausser der ihr eigenthümlichen Modifikazion des Lichts, wodurch sie eigentlich Farbe ist, einen gewissen Grad von Hell oder Dunkel, wodurch eine vorzugsweise leuchtender oder schattender als die andere ist. Der Künstler kann also, durch die blofse Vertheilung heller und dunkler Farben, nicht nur das Auge nach Belieben anziehen und von einem Gegenstande auf den andern leiten, sondern auch eine natürliche Harmonie und Haltung in sein Gemählde bringen, welche zwar nicht die Schönheit des Helldunkeln hat, aber doch dem Auge gefällig ist. Wie die Kunst von dieser

natürlichen Wirkung zur kunstmäſsig schönen Anordnung der Farben fortschritt, werden wir in der Folge sehen.

Für die Harmonie der Farben bietet der Regenbogen das vollkommenste Muster dar. Wie in diesem, so soll auch in einem schönen Gemählde der Uebergang von einer Farbe zur andern immer durch solche Mittelfarben geschehen, welche entweder mit beyden verwandt, oder doch in ihrem specifischen Hell oder Dunkel sich so nahe sind, daſs das Auge ohne allen Anstoſs von einer leicht zur andern übergeht. Dieser Uebergang einer Farbe in die andere soll von einem ähnlichen harmonischen Uebergange der hellen und dunkeln Massen unterstützt werden. In den klaren Schattenmassen mischen die Farben zweyer sich nahen Körper in dem Reflexe des einen auf den andern sich leicht zu einem harmonischen Ganzen. Diese ruhige Klarheit der durch den Reflex gemilderten Schatten ist eine der wesentlichsten Schönheiten des Kolorits.

## Von der Haltung.

Haltung nennt man die verhältniſsmäſsige Abstufung und Veränderung der Farben, Lichter und Schatten, welche, der gröſseren oder geringeren Entfernung gemäſs, durch die zwischen dem Auge des Anschauenden und den Gegenständen befindliche Masse atmosphärischer Luft bewirkt wird. Durch die richtige Beobachtung dieser Wirkung erhält der Mahler, daſs die, nach Maaſsgabe der Entfernung, den Regeln der Linienperspektiv gemäſs, richtig verjüngten Gegenstände auch in Farbe und Beleuchtung so erscheinen, wie sie sich unter gleichen Verhältnissen in der Natur

zeigen würden. Wenn wir in eine weite Ferne hinausblicken, so sehen wir nur die allernächsten Gegenstände in ihrer wahren Farbe und ungeschwächten Beleuchtung. An den entfernteren mischen sich, nach dem Verhältnifs der zunehmenden Entfernung, Licht und Farben mehr und mehr mit der Farbe der von Dünsten geschwängerten Luft, die wie ein unendlich zarter Duft alle Gegenstände umgiebt, bis diese endlich am fernen Horizont ganz in den bläulichen Lufttton verdämmern, so dafs wir nur noch schwach ihre Hauptformen wahrnehmen. Für das Verhältnifs dieser Abnahme läfst sich keine so bestimmte Regel, wie bey der Linienperspektiv festsetzen; denn sie richtet sich nach der gröfseren oder geringeren Reinheit der Luft. Je mehr die Luft mit Dünsten geschwängert ist, desto stärker, — je reiner sie ist, desto sanfter und unmerklicher sind die Abstufungen der Haltung, worin die Gegenstände erscheinen. Ist aber der Grad der Dichtigkeit der Luft gegeben, so lassen sich auch die Grade dieser Abstufung bestimmen, und sie erfolgen nach eben der Regel, wie die Abstufung der Gröfse der Gegenstände in der Linienperspektiv aus einem gegebenen Abstandspunkte. Von einem Gemählde sagt man, es hat Haltung, wenn jeder Theil nach der Tiefe des Raumes oder der Entfernung vom Auge, sich von den ihm nahen Objekten gehörig absondert, so dafs das Nähere und Entferntere, nach Maafsgabe seiner Nähe und Entfernung richtig vortritt oder zurückweicht und alles an seinem Orte gerade so erscheint, wie es in der Wirklichkeit unter gleichen Verhältnissen erscheinen würde.

Durch die richtig beobachtete Haltung in einem Gemählde wird zweyerley bewirkt, erstlich: dafs jeder Gegenstand nach Maafsgabe seiner Entfernung vom Auge,

in Farbe und Beleuchtung den Grad von Deutlichkeit erhält, der ihm auf seiner Stelle gebührt, und zweytens: dafs die verschiedenen Lokaltöne sich in einen Generalton vereinigen, welcher nichts anders ist als die allgemeine Farbe der Luft, welche sich zwifchen dem Auge und den Gegenständen befindet. Die Lokaltöne der Objekte werden durch die Farbe des allgemeinen Lufttons mehr oder weniger gebrochen, je nachdem dieser selbst mehr oder weniger gefärbt ist. Die Farbe der Luft aber ändert sich nach dem Stande des Sonnenlichts und nach der Beschaffenheit der in ihr schwebenden Dünste. Der Mahler wählt für seinen Hauptton die Farbe, welche der Hauptempfindung und dem Charakter der in seinem Gemählde herrschen soll, am gemäfsesten ist. Aber was für einen Generalton er auch wählen mag, so mufs die Haltung doch immer nach denselben Gesetzen erfolgen und denselben optischen Effekt, nehmlich den Schein des verhältnifsmäfsigen Hervortretens und Zurückweichens der Objekte, und die harmonische Verschmelzung aller Töne in einen Hauptton, bewirken. Eine richtige Haltung ist zur Wahrheit und Schönheit eines Gemählides gleich unentbehrlich; sie giebt ihm den täuschenden Schein der Wirklichkeit und die reizende Harmonie der Natur.

## Vom Helldunkel.

Wahrscheinlich verstand man anfangs unter dem chiaroscuro nichts anders als die einfache Wirkung von Licht und Schatten in einem Gemählde, deren Zweck die Ründung der Gestalten und die Deutlichkeit der Darstellung war. Als man allmählig besser koloriren lernte und die Kunst sich endlich von der treuen Nachahmung der Natur zur freyen Darstellung nach ihren allgemeinen Gesetzen erhob, beobachtete man,

dafs aus einer kunstmäfsigeren Verbindung des Kolorits und der Beleuchtung eine Wirkung entspringe, welche nicht blos die Deutlichkeit, sondern auch die schöne Einheit der Darstellung erhöhe, und Correggio bildete einen Stil, in welchem dieser Theil der Kunst seine Vollkommenheit, und das Kolorit eine Schönheit erhielt, die auch durch die vollkommenste Nachahmung des Wirklichen, durch den wahresten Ausdruck des materiellen Charakters und die richtigste Haltung nicht erreicht wird. Was im Einzelnen unmöglich ist und immer bleiben wird, nehmlich ein schöneres Kolorit der Objekte hervorzubringen, als die Natur, ohne die Wahrheit des Lokaltons und der Materie zu verletzen, das wurde durch eine zweckmäfsige Behandlung des Kolorits nach der Idee einer durch sich selbst gefälligen Harmonie der Beleuchtung und Farben, im Ganzen möglich. Aus der, durch diese Idee geleiteten Wahl und Anordnung der Lokalfarben, aus der zweckmäfsigen Vertheilung der Licht- und Schattenmassen und aus der Vereinigung dieser Theile zu einer schönen Einheit für die Empfindung entsteht das idealische Kolorit. Damit aber diese Idee nicht willkührlich sey und das idealische Kolorit kein leeres und unwahres, blos das Auge ergötzendes Licht- und Farbenspiel werde, so mufs sie, in Rücksicht auf Licht und Schatten, durch die Gesetze der Optik und den Zweck der Deutlichkeit, und in Rücksicht auf die Farben, durch die Wahrheit der Lokaltöne und des materiellen Charakters der Gegenstände bestimmt werden. Die idealische Behandlung des Kolorits darf nie der Richtigkeit und Wahrheit im Einzelnen schaden; sie geht nur auf die Schönheit des Ganzen, welche ohne jene nicht ftatt finden kann.

Der wesentlichste Bestandtheil des idealischen Kolorits ist das Helldunkel, dessen Begriff, wegen der un-

bestimmten Bedeutung die ihm gewöhnlich gegeben wird, einer genaueren Bestimmung, — so wie dessen Werth, wegen des vielfältigen Mifsbrauchs, der mit diesem reizenden Effekt in der Mahlerey getrieben wird, einer richtigen Schätzung bedarf.

Das Helldunkel in einem Gemählde wird nicht durch Licht und Schatten allein, wodurch die Gegenstände der angenommenen Beleuchtung gemäfs blos gerründet, — auch nicht durch die Haltung allein, wodurch blos die verschiedenen Lokaltöne des Gemähldes in einen Hauptton gesammelt werden, sondern vereint durch die Beleuchtung und die harmonische Vertheilung der Farben nach ihrer specifischen Helle und Dunkelheit bewirkt, welcher gemäfs einige fähiger sind, das Licht, — andere, den Schatten zu unterstützen und, vereint mit jenem, helle, — vereint mit diesem, dunkle Massen zu bilden. So ist z. B. Gelb eine in sich helle, — Blau eine in sich dunkle Farbe, und Roth, leuchtender als beyde. Durch die mannichfaltige Mischung dieser drey Hauptfarben unter sich und mit Weifs und Schwarz kann man unzählige höhere und tiefere Töne hervorbringen, die bald dem Hellen bald dem Dunkeln näher verwandt sind. Durch sie kann der Künstler, seiner Absicht gemäfs, bald den Schatten durch helle und das Licht durch dunkle Lokalfarben mildern, bald durch jene das Licht und durch diese den Schatten verstärken. Wenn nun der Mahler nicht blos seine Figuren wahr kolorirt und ründet, nicht blos seinen Gegenstand richtig beleuchtet und das Ganze in die rechte Haltung bringt, sondern zugleich auch bey der Wahl und Vertheilung der Beleuchtung und der Farben auf ein gefälliges Ganzes heller und dunkler Parthieen Rücksicht nimmt: so wird durch ein solches Verfahren jene harmonische Wirkung

für das Auge entstehen, welche in der Kunstsprache Helldunkel genannt wird.

Das Helldunkel ist demnach von Kolorit, Ründung, Beleuchtung und Haltung wesentlich verschieden. Alle diese Stücke können in einem Gemählde vorhanden seyn, und doch kann jenes fehlen. Ründung, Beleuchtung und Haltung sind zur Hervorbringung des Helldunkeln unentbehrlich; aber es kann auch ohne Kolorit in der blofsen Zeichnung, durch die specifische Helle und Dunkelheit der den Gegenständen eigenthümlichen Lokalfarben und durch die harmonische Vertheilung der hellen und dunkeln Parthieen ausgedrückt werden. Wenn eine Zeichnung oder ein Kupferstich nicht blos Licht und Schatten, Ründung und Haltung hat, sondern auch die specifische Helle und Dunkelheit ausdrückt, welche die Lokalfarben der Objekte in der Natur haben, so sagt die Kunstsprache: die Zeichnung oder der Kupferstich hat Farbe. Durch den Ausdruck der Farbe und des Helldunkeln gelangte im vorigen Jahrhundert auch die Kupferstecherkunst zu höherer Vollkommenheit. Die grofse Schwierigkeit der Vereinigung des Helldunkeln mit den übrigen Theilen zu einem idealischen Kolorit ist, zu verhüten, dafs die dadurch beabsichtigte höhere Schönheit des Ganzen der Wahrheit im Einzelnen nicht schade.

Um ein gutes Helldunkel zu bewirken, ist also nicht hinreichend, dafs helle und dunkle Parthieen mit einander abwechseln; noch weniger wird es erreicht, wenn diese ohne Ordnung und Einheit über das Gemählde zerstreuet sind; sondern dieser Wechsel mufs durch allmählige Uebergänge des Hellen durch das Minderhelle zum Dunkeln, und des Dunkeln durch Halbschatten zum

Lichte, geschehen. Diese harmonische Wirkung aber wird vornehmlich durch die geschickte Vertheilung der Lokalfarben in den verschiedenen hellen und dunkeln Parthieen bewirkt, so dafs, je nachdem es für die schöne Wirkung des Ganzen und für die besondere Absicht des Künstlers zuträglich ist, bald eine helle Farbe das Licht verstärkt oder den Schatten mildert, bald eine dunkle das Licht dämpft oder den Schatten verstärkt, — und durch jenen reizenden Wiederschein, welcher sich bey einem heiteren Tageslichte gleichförmig über die Schattenmassen ergiefst und das Dunkel derselben, welches bey gänzlicher Beraubung des Lichts häfslich seyn würde, klar und durchsichtig macht. Durch diesen harmonischen Wechsel wird das Auge bald von dem Reize der hellen Parthieen lebhaft angezogen, bald durch die milde Klarheit der dunkeln zur Ruhe eingeladen; und wie ein schönes Helldunkel gleichsam die Vollendung des Gemählides ist, so vollendet die harmonische Wirkung desselben den schönen Eindruck des Ganzen auf das Gemüth.

Diesem zufolge läfst sich der Begriff des Helldunkeln erklären, als:

> die kunstmäfsige Vertheilung und Vereinigung der hellen und dunkeln Parthieen einer Zeichnung oder eines Gemählides vermittelst der Beleuchtung und der specifischen Helle oder Dunkelheit der Farben zu einer durch sich selbst gefälligen Einheit für die Empfindung.

Seit Correggio ist dieser Theil der Mahlerey vorzüglich kultivirt worden. Mehrere Künstler haben

sich darin ausgezeichnet und ihren Werken eine sehr reizende Harmonie der Farben zu geben gewufst; aber keiner hat mit der Kunst des Helldunkeln zugleich alle übrigen Erfodernisse eines idealischen Kolorits in so hohem Grade, wie er, besessen. Keiner hat, glücklicher als er, Wahrheit, Schönheit und Reiz zu vereinigen gewufst. Nächst ihm besafs Rembrandt die Kunst diesen Effekt hervorzubringen in vorzüglichem Grade; aber er suchte ihn mehr durch die Beleuchtung als durch die harmonische Vertheilung der Lokalfarben, und selten begleitete er ihn wie jener mit einer freyen, sondern lieber mit einer gesperrten Beleuchtung, wodurch die Wirkung zwar stärker und auffallender, aber auch weniger gefällig wird. Die Niederländische Schule hat ihr Hauptverdienst in diesem Theile der Mahlerey.

Aber so sehr auch ein gutes Helldunkel die schöne Wirkung eines Gemählides unterstützt, so zweckmäfsig es zur Vollendung desselben ist: so nachtheilig und tadelnswerth ist der Mifsbrauch, welcher damit so häufig getrieben wird. Nur zu oft sieht man, dafs die wesentlichen Theile diesem verführerischen Effekt aufgeopfert sind und dafs der Reiz welcher die Wahrheit und Schönheit blos als eine Zierde begleiten sollte, sich die Hauptwirkung anmaafst. Dies, mit dem Verfall eines gründlichen Studiums vergesellschaftet, hat endlich die Mahlerey zu einer blofsen Tändeley mit Farben, zu einer blofsen Belustigung der Augen herabgewürdigt. Darum lohnt es wohl der Mühe, hier den Werth dieses Effekts genauer zu bestimmen, und das zu grofse Gewicht, das nicht allein der grofse Haufen der Liebhaber, sondern auch ein grofser Theil der Künstler darauf legt, auf sein gebührendes Maafs herabzusetzen.

Jedes Gemählde, von den idealischen Darstellungen des grofsen Stils bis zur Blumenmahlerey herab, soll

eine für das Auge gefällige Zusammenstimmung der Farben und eine harmonische Vertheilung des Hellen und Dunkeln haben; denn die Einheit und der gefällige Eindruck des Ganzen hängen davon ab. Ein gutes Helldunkel verträgt sich, so wie ein wahres und schönes Kolorit, mit allen Arten des Stils; aber es muſs sich nach dem Charakter desselben und nach der Beschaffenheit des dargestellten Gegenstandes richten; es muſs bey ernsten, erhabenen Gegenständen ernst und ruhig, bey lieblichen, lachenden Gegenständen heiter und reizend in seiner Wirkung seyn. Jener Ernst sowohl als dieser Reiz werden durch die zweckmäſsige Wahl der Beleuchtung und der Farben hervorgebracht. Eine Darstellung soll nicht mehr Reiz durch Farben erhalten, als der Gegenstand seiner Natur gemäſs hat, oder als der ästhetische Zweck der Darstellung erlaubt, und der Hauptton, welcher die verschiedenen Farben des Gemählides vereint, soll, wie der Charakter des Inhalts, ernst oder heiter, düster oder lieblich seyn. Besonders strenge dringt im groſsen Stil der Geschmack auf diese Mäſsigung des Reizes. In ihm ist jeder bloſse Effekt, jeder entbehrliche Zierrath zweckwidrig; denn er stellt nur das Wesentliche dar und sein Charakter ist Einfachheit, Würde und heiterer Ernst. Darum soll auch das Helldunkel das sich für den groſsen Stil schickt, durch keine Maschienerie der Komposizion, durch kein Spiel zufälliger Lichter und Schatten, durch keine Kontraposte, Repoussoirs und ähnliche Kunstgriffe bewirkt werden, sondern aus einer dem Ausdruck des Inhalts angemessenen, kunstmäſsig-schönen Anordnung der Komposizion, der Beleuchtung und der Farben, wie von selbst erfolgen; es soll, wie dieser Stil in allen Theilen verlangt, einfach in groſsen ruhigen Massen, bescheiden in seiner Wirkung, heitern Ernstes in seiner Harmonie seyn. In dieser Gestalt ist die gefällige Wirkung

kung des Helldunkeln eben sowohl mit dem grofsen und ernsten Stile des Michel Angelo und Rafael, als mit der Lieblichkeit des Correggio verträglich. Es giebt eine sanfte und reizende, aber auch eine starke und ernste Harmonie; und die schöne Einheit des idealischen Kolorits läfst sich eben sowohl zu dem erhabenen Ernste des Einen, als zu der heiteren Anmuth des Andern stimmen.

In Werken des grofsen Stils ist der Mangel des Helldunkeln noch kein wesentlicher Fehler. Sie können auch ohne dasselbe vortrefflich seyn. Dies beweisen die Werke Rafaels, welche, ohne dasselbe, den ersten Rang unter den Werken der neueren Mahlerey behaupten, weil sie in den wesentlichen Erfodernissen einer dramatischen Darstellung des grofsen Stils, in Komposizion, Zeichnung und Ausdruck vortrefflich sind. Zu Rafaels Zeit war die Idee des Helldunkeln noch nicht entwickelt, und der Geist dieses Meisters war von Anfang an zu sehr mit jenen höheren Theilen der Kunst beschäftiget gewesen, als dafs er auf diesen Effekt, der gleichsam als die Vollendung eines Gemähldes für den Sinn zu betrachten ist, die nöthige Aufmerksamkeit hätte wenden können. Der blofse Anblick eines Gemähldes von Correggio würde hinreichend gewesen seyn, ihm dies Geheimnifs zu enträthseln. Einige seiner letzten Werke in Oel zeigen Spuren, dafs er auf dem Wege zu dieser Vortrefflichkeit war und sie wahrscheinlich erreicht haben würde, wenn er länger gelebt hätte. Und in der That soll auch das Helldunkel das letzte seyn, worauf der Künstler in seinem Studium die Aufmerksamkeit richtet, damit er nicht Gefahr laufe schon an die Vollendung zu denken, wenn es ihm noch im Wesentlichen mangelt.

Rafael ging, in der Beleuchtung und Vertheilung der Farben in seinen Gemählden, nach dem einfachen Zwecke der Deutlichkeit zu werke. Dem gemäſs kleidete er gewöhnlich seine vorderen Figuren in helle und die hinteren in dunkele Gewänder, deren Lokalfarbe er an den ersten in den höchsten Lichtern oft bis zum Weiſs erhöhte und in den Schatten mit Schwarz vertiefte, so daſs viele seiner Mahlereyen mehr wie kolorirte Zeichnungen, als wie Gemählde zu betrachten sind; oder er bediente sich schillerfarbiger Gewänder, welche ihm eben diesen Vortheil der Deutlichkeit darboten und noch überdies dem Auge wohlgefallen. So brachte Rafael zwar eine groſse Deutlichkeit und eine natürliche Haltung in seine Gemählde; aber der Zusammenstellung seiner Farben mangelt oft die schöne Vereinigung, wodurch das Bild bey aller Wahrheit und Kraft des Ausdrucks zugleich einen wohlgefälligen Totaleindruck auf die Empfindung macht.

Ein dramatisches Gemählde wird aber, auch bey der vollkommensten Harmonie des Helldunkeln ein schlechtes Kunstwerk seyn, wenn ihm jene wesentlichen Erfodernisse mangeln; wenn es in Komposizion, Zeichnung und Ausdruck schlecht ist. Diese Regel setzt uns in den Stand, den Werth dieses Effekts in den verschiedenen Zweigen der Mahlerey zu bestimmen. In Werken des groſsen Stils, die mehr den Geist als den Sinn des Betrachters beschäftigen sollen, ist das Kolorit nur ein untergeordneter Theil. Es kann mittelmäſsig, ja schlecht, — und doch kann das Kunstwerk vortrefflich seyn. Noch mehr untergeordnet ist hier das Helldunkel; es ist das letzte Erfodernis eines Gemähldes in diesem Zweige der Mahlerey. Denn, wenn nur die Zusammenstellung unverträglicher Farben vermieden, die Be-

leuchtung der Deutlichkeit zuträglich, die Haltung richtig beobachtet und das Kolorit nicht unwahr ist: so kann ein Gemählde im grofsen Stil ohne wesentlichen Nachtheil den Reiz des Helldunkeln entbehren.

So wenig bedeutend aber das Helldunkel in Gemählden des grofsen Stils ist, so wichtig wird es in den untergeordneten Zweigen der Mahlerey. In diesen ist auch das Kolorit wichtiger; denn was ihren Darstellungen an höherem geistigen Interesse gebricht, das müssen sie durch sinnliche Vorzüge ersetzen. Man kann als eine allgemeine Regel annehmen, dafs die Reize des Kolorits, des Helldunkeln und der Ausführung, obwohl sie keinem Gemählde gänzlich mangeln dürfen, doch in dem Verhältnisse entweder unbedeutender oder wichtiger werden, je nachdem das Objekt der Darstellung ein höheres oder geringeres Interesse mit sich führt. So ist in der Landschaftmahlerey der Mangel eines guten Kolorits bey weitem bedeutender, als in der dramatischen; denn wenn einer Landschaft der Farbenreiz mangelt, so mangelt ein wesentlicher Theil ihrer Schönheit. Die Natur ist schöner im Frühling und Herbst als im Winter. Ein dramatischer Moment kann aber auch in einer blofsen Zeichnung eben so interessiren, wie in einem Gemählde; denn das Interesse desselben liegt im Ausdruck der Handlung, nicht im Kolorit der Figuren. Hier dient die Farbe blos dazu, um durch ihren belebenden Reiz die Wahrheit und den Eindruck der Darstellung zu verstärken. In Gemählden aus dem gemeinen Leben hingegen, wie die Werke der Venezianischen, Flamändischen und Niederländischen Schule meistens sind, ist der gefällige Effekt des Lichts und der Farben ein wesentlicher Bestandtheil ihrer Schönheit, und sie würden gar kein Interesse haben, wenn ihnen dieser sinnliche

Vorzug mangelte. Bey Frucht- und Blumenstücken und Stilleben liegt der ganze Werth in der bis zum höchsten Grade täuschenden Nachahmung und dem reizenden Spiele des Lichts und der Farben; daher ist auch ein schlecht gemahltes Blumenstück unter allem Schlechten das Schlechteste.

Der gröſsere oder geringere Werth des Helldunkeln läſst sich also nur nach dem höheren oder geringeren Interesse des Inhalts bestimmen und steht mit demselben in umgekehrtem Verhältnisse. In einem vollkommenen Gemählde sollen alle Theile in gleichmäſsiger Vollkommenheit da seyn; aber wo man auf Vollkommenheit Verzicht thun muſs, da fodert man wenigstens, daſs das Wesentliche nicht mangele; daſs das Nothwendige nicht dem Entbehrlichen aufgeopfert sey. Je gröſser, ernster und interessanter der Gegenstand für den Geist, — um so untergeordneter und entbehrlicher ist der reizende Licht- und Farbeneffekt; je unbedeutender hingegen jener, desto wichtiger und unentbehrlicher dieser. Seinem absoluten Werthe nach aber steht in der ästhetischen Schätzung das Helldunkel, so gefällig und anziehend auch seine Wirkung für den Sinn seyn mag, als ein die Schönheit blos begleitender Reiz unter allen den Theilen, welche zur Wahrheit und Schönheit der Darstellung wesentlich beytragen, d. i. unter Erfindung, Komposizion, Zeichnung, Ausdruck und Kolorit; blos das Machwerk der Ausführung ist ihm noch untergeordnet.

Es sieht einem Widerspruche ähnlich, wenn das Helldunkel zuerst als ein wesentlicher Bestandtheil des idealischen Kolorits, und als der Theil der Mahlerey, wodurch ein Gemählde seine letzte Vollendung für den

Sinn erhält, erhoben, und doch hernach in seiner Schätzung so tief herabgesetzt wird. Dies kann aber sehr wohl mit einander bestehen, sobald man sich erinnert, dafs Kolorit und Helldunkel keine selbstständige Theile der Kunst sind, sondern den selbstständigen blos anhängen. Sie erhalten ihren Werth nur durch diese. Das Kolorit hängt den Gegenständen, — das Helldunkel dem Kolorit an, hat also noch weniger Selbstständigkeit als dieses. Die reizendsten Farben, das künstliche Spiel von Licht und Schatten bedeuten für sich selbst nichts; sie ergetzen blos das Auge. Dieselbe Wirkung wird auch ein Gemählde machen, worin alle übrigen Theile ohne Bedeutung, Wahrheit und Schönheit sind, und das nichts als bey einer Menge leerer Gestalten eine gefällige Harmonie heller und dunkler Parthieen hat. Das Helldunkel ist nur dann als die Vollendung der Kunst anzusehen, wenn alle übrigen, oder doch die wesentlichen Theile gut sind; ausserdem ist es ein leerer, unbedeutender Reiz, der, um einigen Werth zu erhalten, wenigstens mit einem wahren Kolorit verbunden seyn mufs. —

Wir kehren jetzt wieder zum Begriff des idealischen Kolorits zurück, worunter wir kein Kolorit verstehen, das im Einzelnen schöner ist als die Natur; sondern das Kolorit des ganzen Gemähldes, welches, durch eine zweckmäfsige Vertheilung und Vereinigung der Farben und Beleuchtung, eine kunstmäfsig-schöne Einheit für die Empfindung erhält, wie sie durch die blofse Nachahmung der Natur, vermittelst einer richtigen Beleuchtung, Haltung und Nebeneinanderstellung verträglicher Farben nicht erhalten wird, sondern nur durch die Idee eines schönen Kolorits im Ganzen möglich ist, welche sich auf

die Wahrheit und Schönheit des Kolorits im Einzelnen stützen muſs.

Es giebt also eigentlich kein Ideal eines schönen Kolorits, wie es z. B. ein Ideal schöner Menschengestalt giebt, das sich als ein allgemeiner Begriff bestimmen und in einem Musterbilde darstellen lieſse; es giebt nur ein idealisch-schönes, d. i. solches Kolorit, das einer, zwar in der Einbildungskraft des Künstlers lebenden, aber keines bestimmten Ausdrucks in einem Musterbilde fähigen Idee eines schönen Kolorits gemäſs, hervorgebracht wird, so wie es kein Ideal des schönen Ausdrucks, eines schönen Gewandes, einer schönen Landschaft u. s. w., — sondern nur einen idealisch-schönen Ausdruck, idealisch-schöne Gewänder, idealisch-schöne Landschaften u. s. w. giebt.

Das idealische Kolorit entsteht, wenn alle Theile welche die Mahlerey durch Farben auszudrücken hat, nemlich Lokalfarbe, Ründung, Beleuchtung und Haltung, zu einer harmonischen, durch sich selbst gefälligen Einheit verbunden werden. Zu einem guten Helldunkel ist eine harmonische Vertheilung heller und dunkler Farthieen hinreichend; das idealische Kolorit macht noch eine Foderung mehr, die zugleich unter allen am schwersten zu befriedigen ist, nemlich die Wahrheit des Kolorits in dieser Verbindung. Und diesem zufolge besteht das Ideal des Koloristen:

> in der Vereinigung der gröſsten Wahrheit und Schönheit des Kolorits im Einzelnen, mit der gröſsten Schönheit und Harmonie desselben im Ganzen.

Ist aber dieses Ideal erreichbar? ist es möglich, die Wahrheit des Tizianischen Kolorits mit einer so vollkommenen Harmonie des Helldunkeln wie Correggio's Werke zeigen, zu vereinigen? Wer, bey der Beantwortung dieser Fragen, blos auf die Erfahrung, auf die ungeheuern Schwierigkeiten der Kunst und auf die Beschränktheit menschlicher Kraft, der auch die gröfsten Geister unterworfen sind, Rücksicht nimmt, der wird allerdings an der Möglichkeit es zu erreichen verzweifeln. Aber die Kunst fodert noch mehr! So grofs und schwer die Kunst des Koloristen allein schon ist, vollendet sie doch noch lange nicht den Begriff des Mahlers als bildenden Künstlers; denn um diesen Namen mit Recht zu führen, mufs er die Gabe der Erfindung besitzen, ein guter Zeichner seyn und den schwersten aller Theile, den Ausdruck, in seiner Gewalt haben. Wer gut kolorirt, hat allerdings ein grofses Verdienst, und der Ruhm ein trefflicher Kolorist zu seyn ist nur wenigen zu theil geworden. Aber der geschickte Mahler kann defsungeachtet ein mittelmäfsiger Künstler seyn, so wie im Gegentheil ein vortrefflicher Künstler oft ein sehr mittelmäfsiger Mahler ist. Jedes Verdienst das sich zum Vortrefflichen erhebt, ist einer Palme werth; aber der Künstler ist noch über den Mahler; denn das Kolorit ist nur ein untergeordneter Theil. Der Mahler, als Mahler, hat blos ein Mittel für den Kunstzweck; als Künstler hat er auch diesen in seiner Gewalt, und nur in wie fern der Mahler Künstler ist, kann er eine würdige Anwendung von seinem Talent und Fleifse machen. Die Menschendarstellung fodert nothwendig, dafs der Mahler ein Künstler, — und dafs er es in hohem Grade sey: darum sollte, wer sich ihr widmet, vor allem dahin streben, dafs er ein guter Künstler werde, d. h. dafs er Komposizion, Zeich-

nung und Ausdruck in seine Gewalt bringe; sodann mag er auch nach dem Ruhme eines guten Koloristen ringen, und sollte er auch dieses Ziel nicht erreichen, so wird der vortreffliche Künstler den mittelmäſsigen Mahler hoch aufwiegen. Aber gesetzt, jenes Ideal wäre wirklich unerreichbar; gesetzt es wäre unmöglich mit der so schweren Kunst des Kolorits das noch höhere Verdienst eines vortrefflichen Künstlers zu vereinigen, (welches doch nicht zu erweisen ist): so soll doch dieses Ideal das Ziel seyn, auf welches jeder Mahler hinblicken muſs, welcher Beruf und Willen hat, sich der Vollkommenheit möglichst zu nähern. Ohne das Ideal ist kein Fortschritt in der Kunst möglich. Michel Angelo, Tizian und Correggio werden vielleicht, in dem worin sie einzig sind, immer unübertroffen bleiben; aber sind sie darum unübertrefflich? Wenn durch vielfältiges Studium ihrer Werke und der Quellen woraus sie selbst schöpften, der Natur und Antike, in der Seele des Künstlers sich endlich das Ideal eines schönen Stils, eines vollkommenen Gemähldes gebildet hat, so wird er zwar mit inniger Bewunderung und Ehrfurcht für den Geist dieser groſsen Meister erfüllt werden, welche ohne Vorbild, durch eigene Geniuskraft Höhen erreichten, zu denen seit Jahrhunderten kein anderer nach ihnen sich hinaufzuschwingen vermochte; aber er wird sich zugleich überzeugen, daſs keiner von ihnen den Gipfel selbst erreicht hat. Er wird ihre Werke, als das Höchste was die Kunst geleistet hat, unabläſsig studieren; doch werden nicht sie, sondern das Ideal, welches in seiner Seele lebt, wird das erhabene Ziel seyn, zu dem er, mit angeborner Kraft, kühn wie der Adler zur Sonne, emporstrebt.

Fernow.

---

## Nachschrift.

Der Verfasser des vorstehenden Aufsatzes über das Kolorit legt denselben den Freunden der bildenden Kunst als Bruchstück eines Werkes vor, dessen Ausarbeitung ihn während seines Aufenthalts in Rom beschäftigt hat, und welches zu seiner Zeit unter dem Titel einer

Aesthetik für bildende Künstler und Kunstliebende, welche sich zu gründlichen Kennern bilden wollen,

im Druck erscheinen wird.

2.

# Ueber Carricatur.

Diese Zeichnungsart, über die das Urtheil so verschieden ist, ja sogar von mehrern und zwar mit unter geistreichen Männern in Teutschland, ganz unvortheilhaft ausgefallen, verdient dennoch eine nähere Betrachtung. Es kann diese jetzt um so eher statt finden, da seit einiger Zeit, verschiedene Produkte dieser Art erschienen sind.

Die Ursache, dafs schon der Name Carricatur bey vielen Personen von feinem Gefühl so verhafst ist, liegt darin, dafs alles, was in diesem Fache erscheint, auf die ungereimteste Art, wider alle Regeln der Kunst und der schönen Natur verzerrt ist. Die Abstammung des Worts Carricatur bedeutet freylich eine Uebertreibung: auch eine jede Uebertreibung mufs ihre Schranken haben, und wenn sie sich in diesen hält; so kann sie einen gewissen Grad von Schönheit erlangen. Da nun aber die meisten Carriraturzeichner diese Schranken nicht kennen, und am allerwitzigsten zu seyn glauben, wenn sie ihre Figuren auf die abgesmackteste Weise verzerren; so ist es gar

kein Wunder, wenn der darin enthaltene Witz auch wirklich einige Aufmerksamkeit verdiente, dafs sich bey der Betrachtung eines solchen Stücks eine gewisse Verachtung gegen den Verfertiger desselben einschleicht; da nun wegen dieser Verachtung sich selten ein geschickter Künstler mit dergleichen Dingen abgiebt, so darf man sich nicht wundern, wenn sie meistens unter aller Kritik sind. Und alsdann verderben sie allerdings den Geschmack und verdienen Verachtung und Unterdrükkung *).

Hier mögten nun aber wohl folgende zwey Fragen entstehen:

I. Hat die Carricatur gar keinen Nutzen?

und

II. Wie sollte sie eigentlich beschaffen seyn?

*) Es ist überhaupt sonderbar, dafs, da man jetzt von Verbesserung des Geschmacks so viel schreibt und spricht, man doch im Grunde gar nichts dafür thut, so dafs man nicht einmahl die Quellen aufsucht, woraus ein verdorbener Geschmack entstehet. Eine dieser Quellen sind gewifs die elenden Figuren und Verzierungen, die das Kind in seiner zartesten Jugend in den Holzschnitten der ersten Schulbücher erblickt und vermöge der starken kindlichen Einbildungskraft sich ganz eindrückt. Freylich hat man auch sehr geschmackvolle Schulbücher: sie werden aber blofs von den höhern Ständen gebraucht. Die Kinder des gemeinen Mannes aber, aus denen die künftigen Handwerker entstehen, die mit Geschmack arbeiten sollen, haben immer noch die alten Fratzen, und keiner bekümmert sich darum, sie zu verbessern, oder, wenn dieses nicht möglich, sie aus diesen Büchern gänzlich zu verbannen.

Die erste Frage ist mit Ja zu beantworten, und zwar folgendermaſsen:

Die Carricatur ist immer, obgleich einige dieſs nicht zugeben wollen, das in der Zeichenkunst, was die Satyre in der Dichtkunst ist; sie sinkt freylich, wie sie mehrentheils betrieben wird, zur elenden Schmiererey herab: allein, gehet es in der edlen Dichtkunst besser? das viele Schlechte kann niemahls dem wenig Guten den Werth benehmen; freylich aber wohl im Allgemeinen ein schlimmes Vorurtheil zuwege bringen.

Der groſse, bis jetzt noch unnachahmliche Hogarth, war ein wahrer Sittenverbesserer seines Zeitalters; zwar ist nicht zu läugnen, daſs er sich manches pasquillartige oder auch ekelhafte Blatt zu Schulden kommen lieſs, doch muſs man dieses seinem Zeitalter und überhaupt der englischen Sitte zu gute halten, welche noch bis auf diese Stunde zeigt, daſs sie ihren Geschmack in diesem Punkte nicht verbessert hat.

Selbst die Carricatur ist fähig, den Geschmack zu verbessern, wenn sie dieses oder jenes, was wider allen Geschmack ist, mit einem feinen Witz lächerlich macht. Es ist zwar wahr, sie hat nicht so viel Hülfsmittel, wie die satyrische Dichtkunst, hingegen kömmt ihr manches zu statten, was jene nicht hat. Durch Attribute läſst sich sehr vieles verdeutlichen, und die bildende Kunst hat dieses besonders voraus, daſs die Hand eines geschickten Künstlers in einer einzigen Figur so viel legen, als manchmal der Dichter kaum in einem halben Bogen beschreiben kann, mithin zu weitläuftig ist, als als daſs es der Feind von der Satyre, und daſs sind meistens diejenigen, die dieselbe zu ihrer Besserung am meisten bedürften, lesen sollte; ist dieses aber auf eine

künstliche Art dargestellt, so reizt ihn die Macht der Kunst, und er sieht das, was er nimmermehr gelesen hätte.

Unsre zum Theil so lächerlichen Kleidertrachten liefern auch schon ein weites Feld; denn man muſs sich doch in der That wundern, daſs man so viel Menschen antrifft, die fast von nichts, als von aesthetischen Schönheiten u. s. w. sprechen, sie in ihren Zimmern oft von geschmackvollen Meublen, hetrurischen Gefäſsen, Gemählden, wenigstens theuren bunten Kupfern, umgeben sieht, sie selbst aber in einem Anzuge, daſs man fast auf den Gedanken kommen sollte, sie hätten dieſs bloſs gethan, um sich selbst mit allem dem, was sie umgiebt, in Contrast zu setzen.

Endlich hat sie noch immer den Verdienst, den ein launicht gut geschriebenes Buch hat, Belustigung mit mancher Belehrung verbunden. Ja sollte nicht sogar der Kunstgelehrte oder Künstler wenn sie sich an den erhabenen Schönheiten groſser Kunstwerke, gnugsam gelabt, oder ersterer durch tiefes Nachdenken über diese göttliche Schönheiten und der andere über die Erforschung oder Nachahmung, sey es auch nur, des mechanischen Theils desselben, ihren Geist nicht nur erschöpft, sondern ihn auch wohl in eine ganz überirdische Sphäre gebracht, endlich zu ihrer Erholung, mit Vergnügen ein Blatt betrachten, worauf die Thorheiten der Menschen oder diese und jene Begebenheit, witzig und kuntsreich vorgestellt wären? sie würden dadurch nur auf eine angenehme Art, ohne ihre Gefühle für höhere Kunstwerke zu schwächen, sich aus ihren idealischen höhern Regionen, wieder auf diese sublunarische Welt zurückgebracht sehen. Natürlich würde es immer welche geben, denen für dieser losen Speise ekelte, eben so wie es

Personen giebt, denen jedes launichte Buch verhafst ist: allein, diesen zu gefallen ist doch nicht zu verlangen, dafs die sehr vielen darben sollen, die mit unter auch einmal gerne lächen oder wenigstens lächeln.

Nun der zweite Punkt:

Wenn man die schönen Werke eines Chodowiecky mit Aufmerksamkeit durchgeht; so wird man mehrere Blätter und vielleicht mit die schätzbarsten antreffen, die mit den abentheuerlichsten, aber nicht unangenehmen Carricaturen angefüllt sind. Die Charaktere sind vortrefflich ausgedrückt, und es ist gar nicht zu zweifeln, dafs, wenn dieser grofse Künstler, bey seiner Laune, die man in sehr vielen seiner Stücke wahrnimmt, ohnerachtet er mehrentheils an einen Roman gebunden war, blofs Produkte seines Witzes geliefert hätte, er dieses Fach zu einer besondern Höhe gebracht haben würde.

Hogarths Werke haben bey ihrer aufserordentlichen Laune viele Schönheiten; besonders zeichnet sich darin die anatomisch richtige Zeichnung der Köpfe und Hände sehr aus. Freylich scheint dieses, nach den Werken der neuern Carricaturzeichner zu urtheilen, ein unnöthiges Ding zu seyn. Die Werke dieses grofsen Künstlers verliehren zwar nach dem jetzigen Geschmack immer mehr; denn bekanntlich war dieser grofse Zeichner in der Haltung schwach, wie ist es also möglich, vorzüglich bey seiner überhaupt etwas rauhen Manier, dafs er einem Zeitalter gefallen sollte, wo man künstliches Helldunkel der Wahrheit vorzieht, und in den meisten Zimmern nur die mit den frappantesten deshalb aber auch unnatürlichsten Farben bunt abgedruckten Kupfer antrifft.

Soll eine Carricatur Nutzen haben und Vergnügen gewähren; so müssen alle Unanständigkeiten daraus verbannt werden. Die darin vorkommenden Charaktere müssen zwar so frappant, als die Laune des Künstlers es vermag, aber nicht Grausen erregend oder ekelhaft seyn, die Gränzlinie, die dieses letztere von dem eigentlich Witziglächerlichen scheidet, müssen Künstler genau studiren.

Portraite lebender bekannter Personen darin aufzuführen, macht eine satyrische Zeichnung zum Pasquill. So sehr dieses auch in England gebräuchlich ist und geliebt wird, so wenig Beyfall verdient es. Es können darinnen vielleicht einige Ausnahmen Statt finden, doch müssen die Umstände besonders seyn.

Die Anatomie muſs gehörig beobachtet werden; ja sogar wenn der Fall einträte, daſs ein Wesen dargestellt werden sollte, welches in der Natur nicht existirte, so muſs dieses doch so gebildet seyn, daſs wenn es wirklich existirte, es seiner Zusammensetzung nach, auch bestehen kann.

Alle übrigen Theile der Kunst, richtige Zeichnung, Gruppirung, Perspektiv, Haltung u. s. w. müssen meisterhaft und nicht nachlässig behandelt werden.

Vorstellungen, wo den Figuren unnatürliche Dinge oder auch ganze Reden, aus den Hälsen gehen, und die Luft mit Buchstaben erfüllen, gehören zur pöbelhaften Carricatur. Kann der Gegenstand nicht durch den Witz des Künstlers, durch die gehörigen Attribute, im äuſsersten Nothfall, durch einige wenige Worte verständlich gemacht werden, so liegt es ausser dem Reiche aller, und also auch ausser diesem Theile der bildenden Kunst. Wo dergleichen Sachen geliebt werden, ist der Geschmack des Ganzen immer sehr zweifelhaft, oder es ist das Zeichen von der Wohlhabenheit des Pöbels, daſs

sich sogenannte Künstler auf seine Kosten nähren können.

Will man satyrischen Darstellungen, d. h. Sachen die nichts wider die Sitten u. s. w. enthalten, sondern blos Spiele des Witzes, Anspielungen auf diese und jene im Schwange gehende Thorheiten enthalten, Eingang verschaffen, so muſs man dem Geschmack unsers Zeitalters nachgeben, und sie im Stich so fleiſsig als möglich behandeln; freylich aber würde die elfenbeinerne Art wie die meisten unserer Romankupfer behandelt werden, auch den besten Zeichnungen dieser Art ihre Kraft benehmen; indessen müssen sie immer so elegant als möglich erscheinen, denn ihr Endzweck ist, daſs sie mit Vergnügen gesehen werden, denn indem dieses geschiehet leisten sie den Nutzen zu dem sie verfertigt worden.

Aus diesem ergiebt sich nun, daſs dergleichen Dinge nur aus den Händen geschickter Künstler kommen dürfen, die freylich deswegen etwas selten seyn mögten, da ein besonders feiner Witz dazu gehört, denn den Witz eines Andern zu benutzen, gleicht oft einem schönen jungen Bäumchen das durch die ungeschickte Hand eines Gärtners verdorben wird. Vereinigen sich aber Witz, Kunst, und Anstand; so werden dergleichen Sachen auch beym geschmackvollern Publikum bald Eingang finden und ihr Nutzen wird beträchtlich seyn.

— d —

---

3. Ueber

3.

Ueber

# das Zeichnen nach der Natur,

in Rücksicht

auf die Gegenden von Rudolstadt.

Das Abzeichnen nach der Natur in Landschaften ist von dem Nachzeichnen nach einer andern Zeichnung, einem Kupferstiche, oder Gemählde so sehr unterschieden, als die eigene Erfindung einer Landschaft von beyden Arten. Hierbey muſs man die Gegenstände erstlich in der Phantasie sich denken, und sodann in eine zweckmäſsige Anordnung bringen und gehörig ausarbeiten. Bey dem Zeichnen nach der Natur aber fällt die Erfindung, in so fern sie die Herbeyschaffung der Gegenstände betrifft, weg; es müssen aber die andern Eigenschaften der Kunst dabey beabsichtiget werden, welche bey dem Nachzeichnen eines Bildes schon im Bilde selbst vorhanden sind; als das sind, der Standpunkt, aus welchem ich einen Gegenstand, oder eine Gegend aufnehme, die gute Wahl des Schönen und Charakteri-

stischen, die Anordnung und Beleuchtung, und die Manier es darzustellen.

Die Wahl des Standpunkts, oder des Orts, wo man sich hinstellt, um eine Sache abzuzeichnen, ist eines der vorzüglichsten dieser Stücke; denn es ist nicht gleich viel aus was für einer Ansicht ich die Natur abbilde. Es kommt hierbey vorzüglich auf die Deutlichkeit, und zweytens auf die Perspektiv an, in welcher ein einzelner, oder mehrere Gegenstände, oder eine ganze Gegend sich darstellen.

In der Landschaft sowohl, als in andern Gemählden, ist es eine erforderliche Schönheit, dafs man auf die Perspektiv in der Anlage besonders Rücksicht nimmt. Z. B. wenn man ein Haus abzeichnet, dafs man es nicht gerade vor sich stehend in dem Gesichtspunkt fafst, sondern schräg, dafs sich die vortheilhafteste Seite desselben von dem Auge abziehet, und in den symmetrischen Theilen durch die Verkürzung eine Abwechselung hervorbringt; desgleichen auch in einer Gegend, wo eine Reihe Berge zusammenhangen, und ein Flufs sich daneben hinziehet, oder in einem Thale, welches zur Seiten Felsenwände begrenzen, wird man einen solchen Standpunkt wählen müssen, wo man die Aussicht in die Länge hin hat, oder wo die Gegend, die Berge, der Flufs, die Felsen in derselben sich perspektivisch darstellen, nicht einen Standpunkt, in welchem man gerade auf die Berge hinsieht, unter welchen der Flufs horizontal, oder gerad vor mir hinfliefst. Diese Ansicht hält das Auge, welches sich immer gern in die Ferne hindrängt, zu sehr an, und gewähret ihm keine Abwechselung, zumal wenn die vorliegenden Gegenstände, die Berge selbst in den Theilen keine Perspektiv haben, oder andere vor den Ber-

gen, vor dem Flufse befindlich sind, welche dem Blicke schon in Durchsichten und verkürzten Lagen einige Abwechselung gestatten, wie zum B. eine, zu dem Flufse sich perspektivisch hinziehende Wiese, mit Reihen von Bäumen besetzt, wodurch das Auge hinirrt, und schon hinlänglich unterhalten und gesättiget wird, ehe es zu der Bergwand im Hintergrunde gelanget; und wenn der Flufs daselbst, über welchen es setzen und ihn durchschneiden mufs, am Ufer mit Baumgruppen besetzt ist, wo es noch gerne verweilet, und an der schattigen Fluth sich ergetzet.

In der hiesigen Gegend kann man verschiedene dergleichen Ansichten haben, von welchen jetzt die Rede gewesen ist, weil Bergketten auf allen Seiten unser Thal umgeben, jedoch eingeschränkter von Mittag und Mitternacht, als von Morgen und Abend; und in dieser Rücksicht würde eine Abzeichnung nach der Natur von erstern beiden Seiten nicht die vortheilhafteste und angenehmste seyn, weil die Berge zu nahe gerade vorliegen, und die Saale ebenfalls in dieser Richtung daran vorbeyfliefset. Eine Ausnahme aber macht jedoch die Ansicht auf die Stadt von Mittag, hinter dem Dorfe Cumbach, einmal in dem Standpunkte auf der Höhe bey dem sogenannten heissen Graben, vor der dort neu erbauten Hütte, wo man über das Dorf hinsieht und im Hintergrunde die angenehmste Lage der Gegend hat, in welcher die zusammenstossenden Wiesen und Felder, mit Baumgruppen und Baumalleen besetzt, sich perspektivisch zur Saale hinverbreiten, und dem Auge, mit dem von Bäumen besetzten Ufer der Saale eine angenehme Abwechselung darbieten, ehe es zu den Bergen und der Stadt, von welchen es gehalten wird, selbst kommt.

Weit angenehmer und mahlerischer ist eine Aussicht in die Länge eines Flufses und der daran grenzenden Bergreihe oder Felsengebirge, denn da irrt das Auge, nachdem es sich in der Nähe der Gegenstände unterhalten hat, gleichsam in das Unendliche hinaus, wo sich die Ferne ganz verlieret, in welcher die Gegenstände eine reizende Verwickelung machen, und eben dadurch der Phantasie, welche dort eingeschränkt war, freyen Lauf lassen, wobey sie sich so manche täuschende Vorstellung in den fernen, von der Luft umschleierten Gegenständen bildet; der vielen Abwechselung der Farben nicht zu gedenken.

Die Aussicht von Abend gegen Morgen ist in unserm länglichen Thale, welches die Saale in vielen Schlingungen durchfliefset, freylich die schönste; denn man sieht, besonders von der Höhe des Zeicherheimschen Bergs so mannichfaltige Gegenstände mit der reizendsten Abwechselung an dem Saalufer hinunter, welche in der Nähe und Ferne das Auge unterhalten. Alexander Thiele, ein Drefsdner Mahler, hat auch aus diesem Standorte das hier befindliche Gemählde von dieser Gegend genommen, und man betrachte nur die Schönheiten, welche es besitzet!

Allein nicht blos von der Höhe eines Bergs läfst sich die hiesige Gegend in dieser Aussicht in ein schönes Landschaftsgemählde übertragen, auch aus niedrigen Standorten hat man die schönsten Darstellungen, besonders an dem beiderseitigen Ufer der Saale gegen Abend und Morgen, und auch in das, daran grenzende Thal gegen Mittag, nach dem Dorfe, Volkstädt und der Stadt, Saalfeld zu. Hierbey ist nun eine Regel in Ansehung der Anordnung zu beobachten, welche

diese ist, dafs man nicht zu beiden Seiten des Gemähldes oder der Zeichnung die Bergreihen anbringe, sondern nur auf der einen Seite, und auf der andern das Thal mit dem Saalstrome, damit nicht auf beiden Seiten hohe Gegenstände stehen, sondern die Ebene im Thale mit den Bergen eine schöne Abwechselung im Contraste machet. Z. B. wenn man die Aussicht an der Saale von dem obern Theile des Dammes unter dem Badhause nach der Brücke zu zeichnen wollte, so könnte man auf der rechten Seite des Gemähldes Cumbach mit der Bergreihe setzen, die zur Hälfte perspektivisch bis in die Mitte des Stücks sich erstreckte, und links auf der andern Hälfte die Ebene mit dem Wasser, welche sich bis zum Horizonte hinzieht. Ich will diese Schönheit in der Anordnung durch die Werke eines alten Künstlers näher erklären, welcher in der Wahl der Gegenstände und deren Anordnung in seinen Gemählden ganz vortrefflich war; es ist Berghem, der seine Kunst in der Gegend eines ländlichen Schlofses, wo er sich aufhielt in Ausübung brachte. Das hier befindliche Gemählde, eine Copie nach einem Originale von ihm in der Düsseldorfer Gemähldesammlung, welches eine ländliche Scene in einer felsichten Gegend mit einer Heerde am Wasser vorstellt, hat eine ähnliche Anordnung, wie ich von der jetzt beschriebenen Saalgegend gesagt habe, auf der rechten Seite befinden sich die Felsen, mit einigen Ruinen, in perspektivischer Lage, und links zieht sich die Ebene in die Ferne hinaus. Diese Anordnung ist einfach, abwechselnd, und dem Auge angenehm; denn wenn auf beyden Seiten hohe Felsen wären, so entstünde ein Mifsstand im ganzen Gemählde.

Ein andres ganz prächtiges Gemählde von Berghem in der nehmlichen Sammlung hat eine gleiche Anord-

nung; und doch sind die Gegenstände ganz verschieden, hohe Ruinen stehen an einem Wasser, worunter am Ufer einige Hirten mit ihrer Heerde beym Sonnenuntergang sich gelagert haben, das Wasser fliefst an der einen Seite der Ruinen zur schmelzenden Ferne hin. Hier wechselt das Niedrige mit den hohen Gegenständen ebenfalls ab. Ein Vortheil dabey ist auch, dafs man an dem niedrigen Theile des Gemähldes, über der Ferne einen schönen Zug von Gewölke in der Luft anbringen kann, welches sich mit dem hohen Gegenstande auf der Seite verbinden läfset.

Es ist also eine vorzügliche Schönheit in der Anordnung eines Gemähldes, wenn es auch eine Gegend der Natur vorstellt, dafs man Berge und Thäler, Felsen und Ebenen nicht so häufig abwechselnd anbringt, sondern nur eine zusammenhangende Hauptpartie, wie es dergleichen grofse Landschaftmahler gemacht haben. Und hierzu sind die städtlichen Gegenden für Liebhaber, welche alles auf einmal sehen wollen nicht geschickt.

Ueberdem ist es ein Vortheil für den Landschaftmahler Gegenden, wie die unsrige ist, wo die Berge nahe angrenzen, und keine Fernungen gestatten, im dichten Nebel zu beobachten, wo sich zum Vortheile der guten Anordnung einer Landschaft an den hohen, nahen Gegenständen durch den sich senkenden Nebel die schönsten Verschiefse, oder Fernungen bilden, die man sich nur für die Mahlerey wünschen kann.

In Ansehung der Wahl des Schönen und Charakteristischen mufs man sich bey Abzeichnung einer Gegend nicht an einzelne Kleinigkeiten, und bey einem einzelnen Gegenstande an kleine Theile, wie z. B. dort an ein-

zelne Bäume, welche nichts zum Ganzen beytragen, und hier an kleine Aeste, die nicht zu den Hauptpartien eines Baumes gehören, binden, sondern immer bey dem ursprünglichen Ganzen stehen bleiben, und bey dem, was eigentlich dem Gemählde zur Zierde dienet. In den Gemählden von Berghem sind viel kleine Verzierungen von Gesträuchen und Kräutern und einzelnen Felsenpartien angebracht, aber jedes an rechtem Orte und im Zusammenhange mit dem Ganzen. Man betrachte an den vorhin erwähnten Gemählden das Gesträuche an den Felsen, den Ruinen und Brunnen, das Gras, die Kräuter und Steine in den Wegen.

Aber worin liegt nun die Schönheit und der Kunstgriff, dafs bey allen den Abwechselungen und Verzierungen in den Berghemschen Stücken, nichts Zertheiltes ist, nichts Einzelnes vorsticht, dafs sie nicht hart und kleinlich aussehen? darin, dafs er überall in seinen Gemählden Hauptmassen von Licht und Schatten über die Hauptpartien verbreitet hat, in welchen die Gegenstände und die kleinen Verzierungen im Ganzen zusammenhangen. Denn wenn man seine Gemählde betrachtet, so sieht man anfangs allemal zuerst auf das Ganze, sodann auf die kleinen Sachen. Die Felsen, die Vorgründe, die Fernungen, so wie die Figuren fallen in grofsen Massen in das Auge und wenn man sie näher betrachtet, so entwickeln sich in den Licht- und Schattenpartieen die schönsten Mannichfaltigkeiten. Man kann daher aus einem einzelnen Stücke aus der Natur eine ganze Landschaft bilden, wie Gefsner *) sagt, aus einem einzeln Steine eine Felsenmasse.

Das die Beleuchtung viel zur Schönheit einer Landschaft beyträgt ist gewis, und man kann ihr da-

*) In seinem Briefe über die Landschaftmahlerey.

durch ein ganz verändertes, dichterisches Ansehn geben. Besonders thut viel Schatten in einer Landschaft gute Wirkung. Man muſs aber die Schatten in einer Landschaft nicht flach anbringen, als wenn sie von umherziehenden Wolken auf die Erde geworfen wären, sondern nach dem einfallenden Lichte der Sonne, so, daſs sie die Lage der Gegenstände formen und nach derselben die verschiedenen Lagen der Flächen absondern, und deutlich machen, auch in den ganzen Massen verschiedene Verzierungen durch Streiflichter hervorbringen. Es ist daher vortheilhaft, daſs man das Sonnenlicht tief annimmt, und dabey hinter einem hohen Gegenstande, welcher durch seinen Körper das Licht aufhält und die Landschaft gröſsestentheils verfinstert, so, daſs sie nur durch wenige Sonnenblicke belebt wird; eine solche Erleuchtung giebt dem betrachtenden Auge Ruhe und sanfte Hinblicke auf das Kunstwerk, wie in der schönen Natur in dem Schatten eines Waldes, worein annehmliche Sonnenblicke fallen. Und man bemerkt, daſs dieses dem Auge eben so reizbar als zuträglich ist, indem es auf einer ganz besonnten Gegend den starken blendenden Glanz der Sonne scheuet.

Es kann aber seyn, daſs eine Gegend gegen die Sonne so liegt, daſs der erhobene Gegenstand gerad gegen Mittag steht, wo er wegen der Höhe der Sonne nicht verdunkelt werden, und also auch keinen Schlagschatten von sich verbreiten kann, wie in der oben gedachten Gegend an der Saale; in diesem Falle muſs die Landschaft eine Hauptlichtmasse vorstellen, und dabey dürfen an den einzelnen Gegenständen keine so starken Schatten angebracht werden, daſs sie wie dunkle Flecken in der Landschaft aussehen.

Wenn aber in einer Landschaft auf dem Vorgrunde, oder irgend wo Figuren angebracht sind, so müssen diese, wenn der Ort, wo sie stehen, dunkel ist, auch schattigt gehalten werden, und keine starken Lichter haben, an einem hellen Orte aber, wo sie beleuchtet sind, müssen sie zwar auf der Schattenseite kräftig dunkel seyn, hingegen auf der hellen Lichtseite gleiche Stärke mit dem hellen Grunde haben; jenes, den Schatten, damit sie sich vorheben, dieses aber, das gleich ſtarke Licht, damit sie sich mit dem Grunde und der Lichtmasse verbinden. Dieses hat Berghem in seinen Gemählden aufserordentlich kunstreich beobachtet, weswegen sie denn auch so grofse Wirkung thun, und dem Auge so angenehm sind. Seine Figuren unterscheiden sich oft blos durch die Farbe von dem Grunde und der Erde in den Licht- und Schattenmassen, so auch das Gebüsch an dem Gemäuer und Felsen.

Man kann bey der Aufnehmung einer Landschaft nach der Natur sich anfangs in Ansehung der Beleuchtung dadurch helfen, um sie malerisch zu machen, dafs man ähnliche Landschaften im Kupferstich oder in Gemählden, welche gut beleuchtet sind, vor sich nimmt, und den Schatten darnach anlegt, und dafs man sich überhaupt die Schönheiten in der Beleuchtung aus Kunstwerken bemerket, und die Natur nach denselben beobachtet. Z. B. wenn man die Gegend von Volkstädt, wie man sie vom Schaalbache aus, wo er in die Saale fliefst, sieht, aufnehmen wollte, so könnte man die Beleuchtung so, wie sie in der gegenwärtigen Landschaft von Grofsmann ist, anbringen, es ist hierauf eine ähnliche Gruppe Bäume zur linken am Waſſer, welche ihre Schlagschatten hinter sich wirft, rechts ist ein dunkles Stück Vorgrund im Winkel, wie dort in der Gegend

am Wege; und in der Ferne über dem Wasser sieht ein Dorf unter Bäumen hervor, welches im Schatten gehalten ist, und auf welche Art man auch Volkstädt in der Ferne anbringen könnte. Man geräth nicht auf einen solchen Gedanken; weil diese Gegend in der Natur gewöhnlich ganz erleuchtet erscheint; sie kann aber wie die Grofsmannische Landschaft der Natur gemäfs beleuchtet seyn, und so erscheint sie sehr mahlerisch und poetisch schön. Denn mit einer Mahlerey ist es eben so, wie mit einem Gedichte, sie mufs nicht alleine Wahrheit haben, sondern auch eine schöne Einkleidung erhalten.

In der Manier eine Landschaft darzustellen kann man sich auch anfangs nach andern Kunstwerken richten; z. B. nach den Landschaften von Waterloo, Berghem, Ruisdäl, Kobel, Hackert und andern, und nach und nach eine eigene Manier nach der Natur bilden. Berghem zeichnete die Felsen und Steine eckicht, den Baumschlag zackicht, ein anderer zeichnete alles rundlich. Die Manier hängt aber auch vorzüglich von der Empfindung des Künstlers ab, mit welcher er die Natur betrachtet, und nach welcher er dasjenige liebt, was ihm besonders reizbar ist. So hat Waterloo das Wilde und Verwickelte der Bäume in seiner Manier ausgedrückt; Berghem das Zierliche, wie man besonders an seinen Bäumen und Gesträuche bemerket, Both das Grofse, Einfache, welches seine wohlgestalteten Bäume und seine grofsen Felsenmassen beweisen; denn obgleich Berghem auch schöne Bäume und Felsen zeichnete, so hat er die Bäume doch mehr mit Zierlichkeit gekrümmt, die Felsen aber mit vielen, kleinen angenehmen Veränderungen gebildet, als Both, welcher seinen Bäumen eine schlanke Beugung gab,

und die Felsen in grofse Flächen formte; so liebt der eine die Art von Bäumen, Kräutern, Felsen und Gründen, der andere jene, und befleissiget sich, seine Manier danach zu bilden, um durch sein Kunstwerk das Eigenthümliche seiner Empfindung auszudrücken.

E. Kr.

4.

# Werke von Dieterich,

radiert auf sieben und achtzig Kupfertafeln.

Dresden,

bey der Wittwe Dieterichs.

---

Es geschieht um mir und dem Leser dieses Aufsatzes eine Unterhaltung zu machen, theils aber auch dem Künstler ein kleines Denkmahl zu setzen, wenn ich jetzt die schon bekannte Sammlung radierter Blätter in meine Betrachtung vor mir nehme. Vor einigen Jahren ergetzte mich Dieterichs Pinsel in einigen grofsen, schönen Gemählden, worüber ich eine Beschreibung machte, und ich habe, so oft ich die gegenwärtigen Blätter durchgesehen habe, allezeit viel Angenehmes für das Auge und für die Empfindung, nicht weniger auch viel Natur und Kunst darin gefunden, dafs ich es nicht für unnöthig halte, ihnen jetzt eine nähere Betrachtung zu widmen. Ich wähle aber vorzüglich daraus nur die schönen und angenehmen Gegenstände und übergehe die lächerlichen und niedrigen Vorstellungen, welche eigentlich kein Vorwurf der Kunst seyn sollten; denn auch dadurch, durch die gute, oder schlechte Wahl des

Gegenstandes, kann sowohl, als durch die Bearbeitung, durch eine gute, oder schlechte Manier im Zeichnen und Mahlen, der gute oder schlechte Geschmack gehegt werden. Ich betrachte lieber dort jene reizenden Nymphen am Wasser, oder die schönen Schäferinnen bey den Heerden, die ländlichen Scenen und die einzelnen Studien und Entwürfe nach der Natur, worinnen man den Geist und das Gefühl des Künstlers erkennen kann, als jene possierlichen Gruppen von Marktschreiern, welche eigentlich mehr durch die Veranlassung, verschiedene Manieren der Künstler nachzuahmen, als durch einen Hang zu abentheuerlichen Gedanken entstanden sind. Dieterich liebte das Schöne viel zu sehr, dies bemerkt man in seinen Idyllischen Gemählden, als dafs er gleich einem Peter de Laer, Breugel und Ostade sich an niedrige Vorstellungen hätte halten sollen. Wir wollen ihn jezt näher kennen lernen.

Das erste Blatt stellt eine Partie Felsen vor, wo auf einem hervorstehenden Felsenstücke, mit überhangendem Gesträuche, die Worte zu lesen sind:

Oeuvre
de
C. G. E. Dieterich.
Peintre de S. A. Electorale
de Saxe etc. etc.
87 Planches emprimées sur 58 feuilles.
A Dresde
Ches la veuve Dieterich.

Auf dem folgenden Blatt erscheinen radierte kleine Köpfe von einem alten Hirten und drey jungen Schäfe-

rinnen. Letztere sind in verschiedenen Wendungen gezeichnet, und haben die Bildung, wie man sie gewöhnlich in seinen Gemählden und andern radierten Blättern antrifft. Dieterich wollte hierin die Antiquen nachahmen, verfiel aber in eine gleichförmige Zeichnung. Aber sehr charakteristisch, natürlich und körnicht sind die Köpfe von Ziegen, Schaafen und Böcken und ein paar Schaafgruppen gezeichnet, welche nebst jenen Köpfen das Blatt füllen. Diese zierliche Zeichnung der Thiere beweifst er auch in drey Köpfen von zwey Ziegen und einem jungen Schaafe, welche hübsch gruppirt sind, und davon lezteres, in der Mitte nach der Perspektiv zurückweicht, welches die Zeichnung fürs Auge sehr angenehm macht.

Auf dem sechsten und siebenten Blatte befinden sich Vorstellungen von Tritonen und Waldgöttern. Auf der obersten Kupferplatte des leztern ist Pan vorgestellt, wie er neben zwey Nymphen auf einem grasigen Hügel sitzt, und auf die eine Nymphe bedeutend mit dem Finger zeigt, welche nackend, in einer reizenden Lage, das Gewand unter dem Leibe, auf dem Hügel liegt.

Das eilfte Blatt zeigt zwey Landschaften, die eine, auf der 29. Tafel, mit einem Landhause an einem Hügel, die zweyte, auf Tafel 30, eine felsigte Gegend mit Wasser, an dessen Ufer im Vorgrunde sich Nymphen baden. Diese Figuren sind gut gezeichnet, und haben mahlerische Schattenmassen, aber ihre Stellungen und Bewegungen sind bey dieser stillen, einsamen Belustigung zu lebhaft.

Das achtzehende Blatt. Hierauf ist oben, Tafel 43, eine Landschaft im niederländischen Geschmack. Einige Hütten stehen im schattigen Gebüsch am Wasser.

Dieser dunkle Aufenthalt ist reizend, und zeigt, daſs viel Schatten in einer Landschaft dem Auge sehr angenehm ist, und gute Wirkung thut.

Das zwanzigste Blatt zeigt zwey ländliche Scenen, Tafel 47. und 48, mit schönen Baumgruppen und einsamen Hütten, vor welchen sich ein Weg perspektivisch in die bloſse, buschige Ferne hinauszieht, welche die Scene schlieſst.

Das 21ste Blatt hält zwey Kupfertafeln, 49 und 50, eine ländliche, angenehme, und eine komische Scene. Zwey entgegengesetzte Vorstellungen verderben eine Empfindung durch die andere. Dort treibt der Hirte die stille Heerde an einem Felsen den Hügel herauf, und hier eine Musik von lächerlichen alten Bauern und Bauernknaben, darunter einer, mit verbundenem Auge sich die Kehle ausschreiet; welcher Contrast!

Ungestörter ist die Empfindung über eine ländliche Scene, die sich auf dem folgenden Blatte, Tafel 51, aufdeckt. Ein stilles, spiegelndes Wasser flieſst zwischen zwey Bergen vor, und der Hirte treibt einige Stück Vieh vom Berge herab. Diese Landschaft hat viel Sonnenschein; eine Eigenschaft in der Nachahmung der Natur, welche man nur in einem Gemählde nicht in einem Kupfer ohne Farben sucht, und die um so mehr von Geschicklichkeit und einer guten Beobachtung des Künstlers zeigt.

Das 23ste Blatt, Tafel 53. Eine idyllische Schilderung von einer römischen Scene, mit Ruinen auf einem buschigen Hügel und der Statue der Flora, welche auf einem Postamente vor einem bemoosten, alten Baume steht, davor eine Heerde an dem Hügel hintreibt. Diese Landschaft sellt eine schöne Gartenscene vor.

Das 30. Blatt, Tafel 59. die Darstellung Christi vor den Juden. Pilatus zur Seite im Profil zeigt mit freymüthigem Bekenntnis hin, neben sich auf den schuldlos angeklagten Heyland. Die Verkürzung des Armes und der Hand ist täuschend, und die ganze Figur des Richters macht eine schöne Masse. Uebrigens bemerkt man auch an dem halb nackenden Christus, das Dieterich das Nackende sehr gut hat zu zeichnen gewufst.

Das 31. Blatt, Tafel 60, die Geburt Christi, das Kind in den Armen seiner Mutter im heiligen Glanze vor den Hirten in der Dunkelheit des Stalles. Die Scene hat ein ländliches, angenehmes Ansehn, aber die Composizion der Figuren ist nicht historisch und dem Gegenstande angemessen. Sie zeigt mehr ein niederländisches Bauernstück. Die Figuren haben zwar natürliche Aktionen, sind aber nicht gut in eine Haupt-Gruppe gebracht, welches ein schönes historisches Gemählde erfordert.

Das 32. Blatt, Tafel 61, die Flucht nach Egypten. Der fliegende Engel erleuchtet mit der brennenden Fakkel die nächtliche Gruppe, verbindet sie, und füllt sehr gut einen leeren Raum im Ganzen der Gruppe aus. Das Licht ist in der Mitte zusammengehalten; der Schatten begrenzt die Aussenseiten des Gemähldes. Das Stück hat viel Ruhe und Wirkung. Hier ist sogleich der Beweifs von dem Fehlerhaften des vorigen Stücks.

Das 42. Blatt. 71 Tafel. Eine Heerde treibt vor einem Thore vorbey. Zur Seite ist ein kleines Stück Vorgrund von ein paar bemoosten Steinen, deren Zwischenräume mit verschiedenen Kräutern verziert sind. Die Heerde blöket; ein grofser Ochse macht den Hauptgegenstand in derselben aus. Wenn man hier eine Vergleichung

gleichung mit den Berghemschen Viehstücken, und mit den Viehstücken von Potter macht, so muſs man sagen, daſs Berghem in seinen Heerden mehr Haltung, mehr Gruppirung und Schattenmassen angebracht hat, daſs Dieterich das Vieh nicht so ganz individuell natürlich, wie Potter, aber mit mehr Meisterhaftigkeit und Freyheit gezeichnet hat, daſs Dieterich mehr Ausdruck in den Bewegungen des Viehes, Berghem in den Stellungen und in der Zeichnung desselben, und Potter in der Harmonie der Natur zeigte.

Das 43. Stück, 72. Tafel. Eine nackende Schäferin, mit Liebesgöttern auf einem steinigten Vorgrunde sitzend, der mit verschiedenen Kräutern und mit einem Rosenstocke geziert ist. An dem jenseitigen Ufer eines Wassers weidet eine Heerde unter einem hohen buschigen Rande. Die Ferne ist mit hohem Gebirge geschlossen. In der Luft fliegt ein Liebesgott mit zwey Tauben an einem Faden. Ich deute diese Vorstellung auf die freye Unschuld. Ein Amor hält die Spitze des Pfeils an den Fuſs der Schäferin. Der Gedanke ist zierlich, wie die Vorstellung selbst.

Das 44. Blatt. 73. Tafel. Eine Schäferſcene in der Nähe eines Felsens, mit vier weiblichen halb nackenden Figuren und einer Mannsperson, zwey Kühen und einigen Schaafen. Auf diesem Stücke ist besonders die Gruppe von Schaafen zur rechten, die ruhig im Grase liegt, vortreflich. Man betrachte die kleinen schlafenden Schaafe neben dem alten und die dazwischen stehenden Kräuter, welche Dieterich zur Verzierung überall sehr gut anzubringen wuſste. Auch ist in dieser Landschaft die Einsicht zur Seite hinten ins Thal sehr mahlerisch.

Das 45. St. Taf. 74. Eine, mit Gesträuch und Kräutern verzierte Felsengrotte, wo an einem spiegelnden Bache Schäferinnen mit ihrer Heerde ruhen, und sich zum Bade auskleiden. Die gedrängte Gruppe der zum Theil nackenden Figuren in verschiedenen Stellungen, und des, hinter diesen sich befindlichen Viehes, das überall die Gruppe schön füllet, die zur rechten Seite in der Oeffnung der Grotte befindlichen entferntern Figuren, die sich an die Hauptgruppe anschliessen, und in einem perspektivischen Zusammenhange, das Auge in die Ferne hinleiten, ohne es ganz von der Hauptgruppe abzuziehen, der Reichthum an Gegenständen, die Rundung und Vollheit, die meisterhafte Zeichnung bis ins Detail der Kräuter machen dieses Stück zu einem der schönsten unter allen.

Ich habe jetzt die vorzüglichsten Stücke dieser Sammlung betrachtet. Bey den übrigen will ich die Liebhaber mit langwierigen Beurtheilungen nicht aufhalten, sondern nur überhaupt gedenken, daſs die Landschaften, einige von den ganz leztern ausgenommen, nicht gut componirt sind, zu egale Schattirung haben, das Licht zu zerstreuet, die Zeichnung der Gründe und Bäume aber von keiner einnehmenden Manier ist. Der Baumschlag in der Manier des Parell ist nicht schön, zu groſs in Blättern, und unförmlich in Zweigen, wie z. B. auf dem Titelkupfer und auf der 41. Tafel. Seine Landschaften ohne Figuren haben nicht viel Anziehliches; es fehlet ihnen oft an Haltung, an Perspektiv und an schönen Formen, oder Gestalten der Bäume, welche Stücke gewiſs am mehresten die Reize einer Landschaft ausmachen. Oft wählte er gar keine mahlerische Gegenstände, wie z. B. Taf. 46. Das Mauerwerk mit einem Thurme, welches nichts besonders schönes an sich

hat; Tafel 53. das steinige Ufer mit einem Thurm am Wasser, welche Gegenstände mir zu nackend für eine Landschaft scheinen.

Dieterich hat sich durch die verschiedenen Gegenstände seiner Erfindung und durch die verschiedenen Manieren, welche er andern Künstlern nachmachte, seine Originalität in der Kunst verdorben. Hätte er Berghem alleine zum Muster gewählt, und seine angenehme Manier im Mahlen in seine eigene übergetragen, wodurch er sich charakteristisch unterschieden hätte, so würden seine poetischen Schäferscenen, welche viel originelles in der Erfindung zeigen, schon hinlänglich seyn, uns durch seine Kunst zu ergetzen.

E. K.

5.

## Kunstnachrichten.

Das Nazional-Museum der Gemählde oder Conservatoire des Arts zu Paris hat vorzüglich durch die aus den Niederlanden, Holland und Italien fortgeführten kostbaren Gemählde sammlungen eine aufserordentliche Bereicherung erhalten, deren Werth man nach folgendem Verzeichnisse, das sie namentlich anführt, einigermassen schätzen kann.

### I. Raphael.

1. Die Verklärung Christi — von Rom.
2. die berühmte heil. Caecilie von Bologna aus der Kirche Snt. Giovanni in Monte.
3. Jesus Christus in seiner Herrlichkeit — von Parma.
4. Der Glaube, die Liebe, die Hoffnung — von Perugia.
5. Die Verkündigung — von Perugia.
6. Die Taufe Jesu Christi — —
7. Die Auferstehung Jesu Christi — —
8. Die Anbetung der Magier — —
9. Die Darbringung im Tempel — —

10. Die Jungfrau Maria — von Perugia.
11. Der heil. Benedict — —
13. Der heil. Placidus — —
14. Die heil. Scholastica — —

## II. Antonius de Allegris oder Anton. Correggio.

15. Magdalena küſst Christo die Füsse in den Armen, der Maria zur Seite der heil. Hieronymus, und zwey Engel zu Snt. Anton — von Parma.
16. Die Flucht nach Egypten, ein herrliches Gemählde von Snt. Sepolcro zu Parma.
17. Die Marter des heil. Placidus von Snt. Sepolcro zu Parma.

## III. Titiano Vercelli.

18. Die Dornenkrönung aus der Kirche Maria delle grazie von Mailand.
19. Die Ehebrecherin — — von Verona.
20. Die Ehebrecherin — — von Modena.
21. Das vorzüglich durch die Landschaft berühmte Altargemählde von dem heil. Petrus Martyr aus Snt. Johann und Paul zu Venedig.
23. Die Marter des heil. Laurentius — von den Jesuiten zu Venedig.
24. Der Glaube, der heil. Marcus, verschiedene Heilige aus dem Pallast des Doge zu Venedig.

## IV. Franciscus Albani.

25. Maria mit dem Kinde, der heil. Joseph und 7 Engel im Hintergrunde von den Kapuzinern zu Bologna.
26. Die Geburt der Jungfrau — von Bologna.
27. Die Erscheinung Christi bey d. Jungfrau — —

## V. P. Alsani.

28. Die Jungfrau und der heil. Franciskus von Perugia.

## VI. George Barbarelli.

29. Ein Concert — von Mailand.

## VII. Joh. Franc. Barbieri oder Guercino da Cento.

30. Das berühmte Gemählde von der heil. Petronelle aus der Peterskirche zu Rom.
31. Der heil. Thomas von Rom.
32. Das berühmte Gemählde vom heil. Wilhelmus aus der Kapelle Luccatelli zu Snt. Gregorius zu Bologna.
33. Der selig gesprochene Bernhardus Tolomei, der den Orden aus den Händen der Maria empfängt, aus Snt. Michele in Bosco zu Bologna.
34. Die Beschneidung, ein Altargemählde bey den Nonnen zu Bologna.
35. Heilige die für die Stadt Modena ins Mittel treten — von Modena.
36. Petrus der Martyrer aus dem Bethause zu Modena.
37. Die Heimsuchung der Jungfrau — —
38. Mars, Venus und Amor aus dem Herzogl. Pallast zu Modena.
39. Der heil. Bruno u. sein Schüler betend — von Modena.
40. Die Enthauptung zweyer Heiligen — —
41. Der heilige Franciscus — —
42. Die Hochzeit der heil. Catharina — —
42. Herodias empfängt das Haupt Johannis — —
44. Maria und das Kind Jesus — —
45. Mehrere Heiligen zu den Füssen der Dreyeinigkeit.
46. Ein Mann und eine Frau von Modena.
47. Christus übergiebt Petro den Binde und Löseschlüssel — von Cento.

48. Der heil. Franciscus und Benedict von Cento.
49. Die Erscheinung Christi bey der Jungfrau — —
50. Magdalena in der Wüste — —
60. Der heilige Hieronymus in der Wüste — —
70. Das Gelübde der Jungfrau — —
71. Der gestorbene Christus ihm zur Seite Maria — von Cento.
72. Christus am Kreutze von Cento.
73. Die Busse des heil. Petrus — —
74. Der heil. Bernhard und Franciscus — —
75. Die Glorie aller Heiligen. — —

## VIII. Baroccio.

76. Jakobs Leiter — von Bologna.
77 und 78. Zwey unbenannte Gemählde — von Perugia.
79. Eine Jungfrau aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## IX. Bartolomeo di San Marco.

80 und 81. Die Verkündigung in zwey Gemählden aus Meiland.

## X. Antonius Borini.

82. Die Marter eines Heiligen — aus Modena.

## XI. Sebast. Bononi.

83. Der heil. Sebast. und heil. Bernhard — von Modena.

## XII. J. Bellini.

84. Maria, ein Engel der eine Geige spielt und einige Heilige aus Venedig.

## XIII. Paris Borelone.

85. Ein Fischer der dem Doge einen Ring überreicht — aus Venedig.

## XIV. Alexand. Bassano.

86. Die Auferweckung des Lazarus — aus Venedig.
87. Das Haus — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XV. Jacob Cavedone.

88. Der heil. Heloisius und heil. Petrone von Bologna.

## XVI. Carl Cignani.

89. Adam und Eva — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XVII. Michael Angelo di Caravaggio.

90. Die Herabnehmung vom Kreutz — von Rom.
91. Der heil. Sebastian, gepflegt von einer Frau.
92. Der Christ, eine Copie.

## XVIII. Paul Caliari von seiner Geburtsstadt — Veronese.

93. Die Hochzeit zu Canaan aus Snt. Georgio Maggiore — zu Venedig.
94. Die Mahlzeit bey Simon dem Aussätzigen. Auf demselben ist eine schöne Magdalena die Christi Füsse mit den Haaren abtrocknet, aus der Kirche Snt. Sebast. zu Venedig.
95. Die Mahlzeit bey Levi dem Zöllner aus Snt. Joh. u. Paulus zu Venedig.
96. Jupiter straft die Laster, aus dem Pallast des Doge zu Venedig.
97. Die Entführung der Europa — — — von Venedig.
98. Juno schütter Schätze über Venedig aus, aus d. Pallast Snt. Marcus zu Venedig.
99. Die göttlichen Tugenden — — — zu Venedig.
100. Maria, das Kind Jesus und die heil. Catharina aus der S. Zach. Kirche zu Venedig.
101 - 105. Fünf andere Gemählde von Verona.

## XIX. Alexand. Caliari.

106. Die Macht der Liebe — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XX. Ludewig Caracci.

107. Die Erscheinung der Jungfrau bey der heil. Hyacinthe aus Bologna.

108. Der heil. Mattheus — aus Bologna.

109. Maria, der heil. Franciscus und der heil. Joseph — aus Cento.

110. Die Apostel am Grabe der Jungfrau — aus Cento.

111. Der heil. Bernhard von Siena aus dem Herzogl. Pallast zu Modena.

112 u. 113. Die Erde und das Wasser, zwey Gemählde aus dem Herzogl. Pallast.

114. Die Himmelfarth der Maria — aus Cento.

## XXI. Anton Caracci.

115. Die Luft } aus dem Herzogl. Pallast zu Modena.
116 Das Feuer }

## XXII. Augustin Caracci.

117. Die Kommunion des heil. Hieronymus von den Kartheusern zu Bologna.

118. Die Himmelfarth Mariae von S. Salvatore di porta nuova zu Bologna.

119. Die heil. Caecilie und heil. Margaretha — von Parma.

## XXIII. Hannibal Caracci.

120. Die Frömmigkeit — von Rom.

121. Christus im Grabe, mit einer Gruppe von Engeln, welche die Maria halten; von den Kapuzinern — zu Parma.

122. Die Auferstehung — aus dem Kloster Snt. Clara zu Bologna.

123. Die Verkündigung — aus dem Kloster Snt. Clara zu Bologna.

124. Der heilige Lucas und die Jungfrau — aus Reggio.

## XXIV. Hercules Cennari.

125. Die Jungfrau und das Kind Jesus — von Cento.

126. Die Jungfrau — — aus dem Seminario zu Cento.

127. Die Hochzeit der Maria — aus Modena.

## XXV. Contarini.

128. Die Jungfrau — aus Venedig.

## XXVI. Dominicus Zampieri oder Domenichino.

129. Der heil. Hieronymus — aus Rom.

130. Die heil. Agnese wie sie unter den Hähden der Scharfrichter und Soldaten stirbt, nebst einer Glorie von Engein — aus Bologna.

131. Das berühmte Bild der Maria mit dem Rosenkranze, nebst ein Paar nackender Kinder die von zwey Weibern gehalten werden — aus Bologna.

## XXVII. Dosso Dossi.

132. Die Verkündigung an die Hirten — von Modena.

## XXVIII. Gaud. Ferrari.

133. Der heil. Paul sitzend — von den Dominicanern zu Meiland.

## XXIX. Bernhard Gatti.

134. Die Anbetung der Könige — aus Cremona.

## XXX. Genovese.

135. Die Beschneidung — aus Cremona.

XXXI. Lud. Lana.

136. Clorinde wird von Tancred getauft — aus Modena.

XXXII. Bernhard Luini.

137. Die heil. Familie — aus der Ambrof. Bibliothek zu Mailand.

138. Der heil. Johannes — —

XXXIII. Mastoletta.

139. Die heil. Familie — aus Bologna.

XXXIV. Andr. Mategna.

140. Maria und das Kind Jesus — aus Verona.

141. Christus im Oelgarten — —

142. Die Kreuzigung Christi — —

143. Die Auferstehung — —

144. Der heil. Petrus — —

145. Der heil. Laurentius — —

XXXV. Franciscus Mazzuoli von s. Vaterstadt Parmesan.

146 Eine Maria mit dem Kinde und der heil. Margaretha aus dem Nonnenkloster von Margaretha — zu Bologna.

147. Maria das Kind Jesus und Johannes — zu Bologna.

XXXVI. Hieronymus Mazzuoli.

148. Die Anbetung der Magier — aus Parma.

XXXVII. Nogari.

149. Die Nacht des Correggio, eine Copie — aus Modena.

XXXVIII. Lelio Orsi.

150. Maria, der heil. Joseph und der heil. Michael — aus Parma.

XXXIX. Palma der Jüngere.

151. Die Marter vieler Heiligen — aus Cremona.

XL. Joh. Ant. Pordenone.

152. Der heil. Laurentius Justinianus und verschiedene Heilige — aus Venedig.

XLI. Christofano Boncalli v. s. Geburtsorte Pomerancie.

153. Christus am Kreutz — aus Modena.

LXII. Poussin.

154. Die Marter des heil. Erasmus — aus Rom.

XLIII. Camillus Procaccini.

155. Ein Rosenkranz — aus Modena.

XLIV. Jul. Caes. Procaccini.

156. Der heil. Sebastian — aus Mailand.

XLV. Guido Reni.

157. Die Marter des heil Petrus, mit drey Henkern umgeben, von einem starken Kolorit — zu Snt. Paul — aus Rom.

158. Die Fortuna, aus dem Capitol — zu Rom.

159. Der heil. Beschützer von Bologna — aus Bologna.

160. Herodes Kindermord — aus Snt. Dominicus zu Bologna.

161. Hiob wie er zu seinem Vermögen kömmt — aus St. Dominicus zu Bologna.

162. Die Reinigung der Maria — aus Modena.

163. Das Kind Jesus schlafend — —

164. Christus am Kreutz — —

165. Der heil. Roch im Gefängnisse, herzogl. Pallast — aus Modena.

## XLVI. C. Ricci.

166. Die Anbetung der Könige — aus d. Cabinet des Erbstatthalters.

165. Die Ehebrecherin — aus d. Cabinet des Erbstatthalters.

## XLVII. Jacob Robusti.

166. Der heil. Markus befreiet einen Sklaven — aus der Snt. Marcuskirche zu Venedig.

167 Die heil. Agnese bittet den Sohn des Statthalters um Gnade — aus Venedig.

168. Ein anderes — aus Verona.

169. Das Paradies, eine Skizze — aus Verona.

## XLVIII. Julius Romanus.

170. Der Uebergang über eine Brücke — aus Modena.

171. Die Schlacht — —

172. Der Triumph — —

## XLIX. Salvator Rosa.

173. Die Himmelfarth der Maria — aus Mailand.

174. Maria mit Engeln umgeben, befreiet die Seelen aus d. Fegefeuer — aus Mailand.

## L. Andreas Sacchi.

175. Der heil. Romoaldus unterrichtet die Mönche des Camaldolenser Ordens — aus Rom.

176. Gregorius der Grofse zeigt einem Ungläubigen das mit Blut gefärbte Tuch, worauf der Kelch und die Hostie während der Messe gestanden — aus Rom.

177. Die Römische Liebe — aus Modena.

## LI. Andreas del Sarto.

178. Das Opfer des Abrahams — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## LII. Barthol. Schidone.

179. Christus im Grabe — aus dem Herzogl. Pallast zu Parma.

## LIII. Elisabeth Sirani.

180. Christus hält stehend sein Kreutz — aus Bologna.

## LIV. Leonello Spada.

181. Der heil. Franciscus bietet Jesu Christo Blumen an — aus d. Herzogl. Pallast zu Modena.
182. Die Marter des heil. Christoph — aus Modena.
183. Die Keuschheit Josephs — —
184. Die Rückkehr des Kindes — —

## LV. Ant. Tempesta.

185. Eine Landschaft — aus Verona.
186. Die untergehende Sonne — —

## LVI. Alexand. Tiarini.

187. Die Reue des heil. Joseph — Bologna.
188. Die Hochzeit der Catharina — Modena.
189. Rinaldo und Armida —

## LVII. Benev. Tizio.

190. Die Jungfrau und das Kind Jesus — aus d. Kapitol zu Rom.
191. Ein Rosenkranz — aus dem Herzogl. Pallast zu Modena.
192. Die heil. Familie — aus Bologna.

## LVIII. Valentin.

193. Die Martern des heil. Procis und Martian — aus Rom.

## LIX. Peter Vannucci.

194. Die Jungfrau, der heil. Hieronymus und der heil. Augustin — aus Cremona.

195. Die Auferstehung — aus Cremona.
196. Maria, mehrere Heilige, ein Freund des Perogin — aus Cremona.
197. Die Familie der Maria — aus Cremona.
198. Der heil Augustin und ein Cardinal — —
199. Die Hochzeit der Maria - — —
200. Ein Prophet - - — —
201. Der ewige Vater und die Engel — —
202. Der heil. Sebastian - — —
203. Der heil. Augustin u. d. heil. Roch — —
204. Der heil. Barthelemi - — —
205. Die Maria - - — —
206. Der heil. Paulus - — —
207. Der Evangelist Johannes - — —

## LX. Zucharelli.

208. 209. Zwey Landschaften - aus Verona.
210. Eine Landschaft von Bertalli - — —
211. Eine Landschaft von Tavella - — —

## Aus der Niederländischen und Französischen Schule.

### I. B a c k e r.

212. Das lezte Gericht — aus Lüttich.

### II. Berghem.

213. Ruinen — aus d. Cabinet des Erbstatthalters.
214. Die wilde Schweinsjagd — — —
215. Ein Gemählde auf Holz — — —

### III. Boyermann.

216. Die Enthauptung des heil. Paulus — aus Antwerpen.

## IV. Backhuysen.

217. Die Landung des Königes Jacob. II. — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## V. Bloemaert.

218. Die Mahlzeit der Götter — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## VI. J. Breugel.

219. Daniel in der Löwengrube, aus der Ambrof. Bibliothek — zu Mailand.

220-223. Die vier Elemente auf Kupfer, unter welchen das Feuer und das Wasser die schönsten sind — aus d. Ambrof. Bibliothek zu Mailand.

224. Die Bäurin — aus Mailand.

225. Ein Gemählde auf Kupfer, aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

226. Die Versuchung des heil. Antonius — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## VII. Breugel und Rubens.

227. Eine schlafende Nymphe die ein Satyr betrachtet — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

228. Das irdische Paradies, das man für Breugels Meisterstück hält. Alles ist mit der gröfsten Kunst ausgeführt; ein jedes Thier, die Bäume, Blumen, Pflanzen sind auf das sorgfältigste nach der Natur gemahlt, besonders zeichnet sich der Feigenbaum auf dem Vorgrunde des Gemählides aus und die Landschaft ist unverbesserlich — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## VIII. Joh. Carlier.

229. Die Marter des heil. Dionysius — aus Lüttich.

230 Die Taufe Christi — von den Carmelitern zu Lüttich.

231.

231. Das Kind Jesus bekränzt den heil. Joseph mit Blumen — aus Lüttich.
232. Christus heilt einen Besessenen — aus Lüttich.

## IX. Coxcie.

233. Die Verspottung Christi — aus Brüssel.
234. Der Tod der Maria — —

## X. Coypel.

235. Das Gelübde des Jephta — aus d. Cabinet des Erbstatthalters.

## XI. C. v. Crayer.

236. Der heil. Elias und Antonius in der Wüste — aus Brüssel.
237. Das Gebet an die Maria — aus Brüssel.
238—241. Märtirer in 4. Gemählden — —

## XII. Damery.

242. Die Maria — aus Lüttich.

## XIII. Devos.

243. Die Auferstehung — aus Antwerpen.
244. Der heil. Norbert — — —
245. Das Bild eines Mannes — —
246. Der Jäger — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XIV. Dujardin.

247. Die Wasserfälle — aus d. Cabinet d. Erbstatthalters.
248. Eine Spinnerin und Thiere — —

## XV. Dousset.

249. Die Aufrichtung des Kreutzes — aus Lüttich.

## XVI. Alb. Dürer.

250. Der Kopf eines Alten — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XVII. van Eck und J. de Brüges.

251. Der Streit des heil. Sakraments — aus Gent.

## XVIII. Eckhout.

252. Der Bürgermeister — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XIX. Th. Willibord Effuart.

253. Die Ermordung des heiligen Jacobus — aus Brügge.

## XX. Berth. Flemael.

254. Pauli Bekehrung — aus der Kirche dieses Apostels zu Lüttich.

253. Der heil. Lambertus mit Mönchen umgeben, aus der Kathedralkirche zu Lüttich.

254. Die Abnahme Christi vom Kreutz — aus d. Kirche Snt. Nicolaus zu Lüttich.

255. Der heil. Augustin und Maria — aus Lüttich.

256. Die Anbetung der Hirten — —

257. Christus am Kreutz — —

258. Christus unter den Mördern — —

## XXI. Fisen.

259. Der heil. Benedict vertreibt einen Mönch — aus Lüttich.

## XXII. Van der Haguen.

260. Prospekt — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

261. Ein Bauernhof — — —

## XXIII. Heem.

262. Früchte und Blumen — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

263. Guirlande v. Blumen — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XXIV. Hemmelink.

264. Der heil. Christoph und der heil. Benedict — aus Brügge.

265. Die heil. Barbe — aus Brügge.

## XXV. Hans Holbein.

266. Der Falkonier — aus d. Cabinet des Erbstatthalters.

267. Eine Frau — — —

268. Kopf einer Frau — — —

## XXVI. Hondekoeter.

267. Die Thiere — a. d. Cabinet d. Erbstatthalters.

268. Der Hund und der Fuchs — —

269. Der Hund und die Ente — —

270. Der Hahnenkampf — —

## XXVII. Hontherz.

271. Der Zitterspieler — a. d. Cabinet d. Erbstatthalters.

272. Das Conzert — — —

## XXVIII. Huchtenburg.

273. und 274. Zwey Bataillen — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XXIX. Jordaens.

275. Die Geburt — aus Lüttich.

276. Die Niederlassung in Egypten — aus Mecheln.

277. Christus im Tempel unter den Lehrern — —

278. Christus unter den Mördern — aus Mecheln.
279. Der gekreuzigte Jesus — —
280. Die Marter der heil. Apollonia — —
281. Christus am Kreutz — aus Antwerpen.

## XXX. Philipp Koning.

282. Carl I. — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.
283. Die Könige — — —
284. 2 Kirchen — — —

## XXXI. G. Lairesse.

285. Die Busse des heil. Augustinus, aus der Kirche der heil. Ursula zu Lüttich.
286. Die Taufe des heil. Augustinus — aus der Kirche der heil. Ursula zu Lüttich.
287. Die Annahme der Maria — aus der Kirche der heil. Ursula zu Lüttich.
288. Die Auferstehung Lazari — aus der Kirche der heil. Ursula zu Lüttich.
289. Orpheus in der Unterwelt — aus der Kirche der heil. Ursula zu Lüttich.
290. Der Wiedererkannte Achilles — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XXXII. Lucas v. Leyden.

291. Maria und die heil. Catharina — von Mailand.
292. Die Herodias — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XXXIII. Van der Leyden.

293. Der Prospekt einer holländischen Stadt — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.
294. Der Bauerhof — aus dem Cabinet des Erbtatthalters.

## XXXIV. Lingelbach.

295. Der Hafen — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XXXV. Mathysens.

296. Eine heil. Familie — aus Lüttich.
297. Christus — —
298. Die Erscheinung der Maria bey dem heil. Franciscus — aus Antwerpen.

## XXXVI. Quintin Messis.

299. Cambyses straft einen bösen Richter — aus Antwerpen.
300. Ein der Bestechung überführter Richter — aus Antwerpen.

## XXXVII. Mignon.

301. Die Blumen — a. d. Cabinet des Erbstatthalters.
302. Blumen und Früchte — — —

## XXXVIII. F. Myeris.

303. Ein Kind das Seifenblasen macht — a. d. Cabinet des Erbstatthalters.
304. Eine Frau die einen Hund hält — a. d. Cabinet des Erbstatthalters.
305. Das Portrait eines Mannes — a. d. Cabinet des Erbstatthalters.

## XXXIX. Ottovenius.

306. Christus erweckt den Lazarus — aus Gent.
307. Christus trägt sein Kreutz — aus Antwerpen.
308. Die heil. Familie — —

## XL. van Os.

309. Die Seelente — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

310—313. Vier Gemählde Blumen und Früchte — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XLI. Peterneefs.

314. Das Inwendige einer Kirche — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XLII. Plumier.

315. Der heil. Benedict und Mönche — aus Lüttich.

## XLIII. Corn. Poelemburg.

316. Christus — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.
317. Die Ruinen und Baderinnen — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XLIV. Paul Potter.

318. Die Baderinnen — a. d. Cabinet d. Erbstatth.
319. Die Kuh und das Schwein — — —
320. Ein Stier, eine Kuh, ein Hirte — —

## XLV. Porbus.

321. Christus lehrt im Tempel — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XLVI. Erasmus Quellinus.

322. Die vier Lehrer — aus Lüttich.
323. Die Geburt Christi — a. Mecheln.
324. Die heil. Catharina auf dem Berge Sinai —
325. Die Marter des heil. Laurentius —

## XLVII. Rembrand van Ryn.

326. Die Darstellung im Tempel — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.
327. Susanna im Bade — a. d. Cabinet des Erbstatth.

328. Ein Kopf — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## XLVIII. Rotenhammer.

329. Die Ruhe in Egypten — a. d. Cabinet d. Erbstatth.
330. Der Sturz des Phaeton — — —

## XLIX. Rubens.

331. Die Herabnahme vom Kreutz — aus Antwerpen.
332. Christus unter den Mördern — —
333. Dasselbe kleiner — —
334—336. Die Erhebung des Kreutzes in 3 Gemählden — aus Antwerpen.
337. Die Geisselung Christi — aus Antwerpen.
338. Der heil. Franciscus hält das Kind — —
339. Ein Rosenkranz der Maria — —
340. Die Anbetung der Könige, 21 Figuren — —
341. Die Brechung des Brods — —
342. Die Darstellung im Tempel — —
343. Die Heimsuchung — —
344. Der heil. Christoph — —
345. Hermites erscheint dem heil. Christoph — —
346. Der Tod des heil. Roch — —
347. Der heil. Roch wird von seinen Hunden ernähret — aus Antwerpen.
348. 349. Christus im Grabe in 3 Gemählden — aus Antwerpen.
350. Die Krönung der Maria — aus Antwerpen.
351. Die Kommunion des heil. Franciscus — —
352. Christus zeigt d. Thomas seine Wunden —
353. Die Jungfrau — —
354. Die Anbetung der Hirten — —
355. Christus mit dem Blitz bewafnet und Maria — aus Antwerpen.

## Rubens.

356. Christus wird vom Kreutze genommen — aus Antw.
357. Die heil. Anna unterrichtet die Maria — —
358. Die Erscheinung Christi bey der Therese — —
359 Die heil. Barbe — —
360. Der heil. Johannes — —
361. Christus vom Kreutz genommen — —
362. Die Hochzeit der heil. Catharina — —
363. Der todte Christus am Busen seiner Mutter — aus Antwerpen.
364. Maria und Jesus — aus Antw.
365. Johannes der Evangelist — —
366. Maria das Kind Jesus im Arme haltend — —
367. Die Annahme der Maria — —
368. Die Herabkunft des heil. Geistes über den heil. Bernhard — aus Antwerpen.
369. Die Marter des heil. Georg — aus Antwerpen.
370. Die Erscheinung der Maria bey dem heil. Franciscus — aus Antwerpen.
371. Die heil. Familie — aus Antw.
372. Die Anbetung der Hirten — —
373. Die Auferstehung — —
374. Die Abnahme vom Kreutz — —
375. Triumphbogen und Façaden der Baukunst — —
376. Der Einzug Christi in Jerusalem — —
377. Das Fufswaschen der Apostel — —
378. Die Anbetung der Könige, 18 Figuren — aus Mecheln.
379. Petri Fischzug — aus Mecheln.
380. Der junge Tobias — —
381. Die Apostel — —
382. Der heil. Andreas — —
383. Der heil. Petrus — —

## Rubens.

384. Der heil. Johannes zu Patmos — aus Mecheln.
385. Die Marter des heil. Johannes — —
386. Die Enthauptung des Johannes — —
387. Die Taufe Christi - — —
388. Die Geburt Christi - — —
389. Das Abendmal - — —
390. Christus am Kreutz - — —
391. Christus vom Kreutz gestiegen — —
392. Die Auferstehung Christi — —
393. Ein Rosenkranz — aus Gent.
394. Das Tragen des Kreutzes - — —
395. Der heil. Bayon - — —
396. Der heil. Roch betend - — —
397. Der heil. Roch und sein Hund — —
398. Die Befreiung des heil. Roch - — —
399. Venus und Adonis — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.
400. Arteon — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.
401. Eine Landschaft — — —
402. Eine Frau in schwarzer Kleidung — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.
403. Eine Frau — aus d. Cabinet des Erbstatthalters.
404. Das todte Wildpret — — —

## L. Sallaert.

403. und 404. Die Procession in zwey Gemählden — aus Brüssel.
405. Der Streit des heil. Sakraments — aus Antwerpen.
406. Ein Rosenkranz - — —

## LI. Sacarte.

407. Der Winter — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

408. Die untergehende Sonne — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## LII. Sneyders und Jordaens.

409. Die Hirschjagd — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## LIII. Schut.

410. Maria und das Kind Jesus — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

411. Der gordische Knoten — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.

## LIV. Sueyers.

412. Die getödteten Thiere und die Köchin — Lüttich.

## LV. Schalken.

413. Der Urinarzt — aus d. Cabinet des Erbstatthalters.
414. Zwey Frauen — — —

## LVI. J. Sleen.

415. Ein Alter der ein Kind tanzen läſst — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.
416. Die kranke Frau — a. d. Cabinet d. Erbstatth.
417. Die Hühner — — —
418. Das Innere eines Hauses — — —
419. Der Zahnarzt — — —
420. Die kranke Frau u. der Arzt — — —

## LVII. Steenwyck.

421. Der Pallast — aus d. Cabinet d. Erbstatthalters.
422. Das chinesische Schiff — — —

## LVIII. Teniers.

423. Der Chymist — aus dem Cabinet des Erbstatth.
424. Die Kupfertafel — — —

## LIX. Gerhard Terburg.

425. Der Trompeter — aus dem Cabinet des Erbstatth.

## LX. Valeskart.

426. Christus wird vom Kreutz genommen — aus Lüttich.

## LXI. Van Balen.

427. Triumpf der Erde — aus d. Cabinet des Erbstatth.
428. Die Baukunst — — —

## LXII. Van de Velde.

429. Prospekt des stillen Meeres — a. d. Cabinet d. Erbst.

## LXIII. Verkolie.

430. Venus und die Tauben — a. d. Cabinet d. Erbstatth.
431. Die Toilette — — —
432. Der Schneider — — —

## LXIV. Anton van Dyk.

433. Christus wird vom Kreutz genommen — a. Antwerp.
434. Christus todt auf dem Schoosse seiner Mutter — aus Antwerpen.
435. Christus am Kreutz - a. Antwerpen.
436. Der getödtete Christus - —
437. Der Christ - - —
438. Der heil. Augustin entzükt beym Anblick Christi — aus Antwerpen.
439. Ein Portrait — aus Antwerpen.
440. Christus am Kreutz unter den Mördern — a. Mecheln.
441. Die heil. Bonaventura - —
442. Der heil. Antonius - —
443. Der heil. Martin - —
444. Die Anbetung der Hirten - —
445. Der sterbende Christus - —
446-448. Drey Portraits, a. dem Cabinet des Erbstatth.

## LXV. Philipp van Dyk.

449. Die Zitterspielerinn — a. dem Cabinet d. Erbstatth.
450. Die Frau am Putztische — —
451. Judith - — —

## LXVI. Vernet.

452. Ein Ungewitter — a. d. Cabinet des Erbstatthalters.
453. Ein Wasserfall — —

## LXVII. Wouvermann.

454. Die Schlacht — aus dem Cabinet des Erbstatth.
455. Die Kutsche mit grauen Pferden bespannt — aus dem Cabinet des Erbstatthalters.
456. Die Heuarbeiter — a. d. Cabinet des Erbstatth.
457. Die kleine Kampagne — —
458. Das grofse Feld — —
459. Die Tränke - — —
460. Die Jäger - — —

## LXVIII. Weeninx.

461. Das getödtete Wildpret — a. d. Cabinet d. Erbstatth.
462. Der Hafen des Meeres — —

6.

## Patriotische Kunstnachrichten.

Als ich kürzlich durch Frankfurt am Mayn reiste, und unter andern auch das reiche Kunst- und Antiquitäten-Cabinet des Hrn. Hüsgen besahe; so fiel mir unter der Menge merkwürdiger Stücke, besonders ein patriotischer Gegenstand auf, von dem mich wunderte noch nirgends eine öffentliche Anzeige gelesen zu haben. Ich bat daher den Herrn Besitzer um Mittheilung der dazu erfoderlichen Materialien; darin er auch willigte; und ich will sie nunmehr der Publication um so weniger vorenthalten, da man sie mit alt teutschem Willkommen sicherlich aufnehmen wird.

Schon seit vielen Jahren wurde in der Bibliothek einer der ältesten Frankfurtischen Patriciat-Familien ein Büschel Haare von dem ehrwürdigen Haupt des Teutschen Kunst-Vaters Albrecht Dürers aufgehoben, die in einen halben Bogen eingewickelt, darauf die nöthigen Zeugnisse geschrieben sind. Von da gelangten sie an den jetzigen Besitzer, der dann diesen Künstler-Re-

liquien zu ihrer künftigen besseren Aufbewahrung eine schöne geschmackvolle Einrichtung monumentähnlich folgender Gestalt treffen lies. Hr. Hüsgen besitzt nämlich, schon seit mehrern Jahren, eine runde Portrait-Büchse, darinn das erhabene Profil-Brustbild Alb. Dürers, von ihm selbst in Holz geschnitten, mit der Umschrift sich befindet: Imago. Alberti. Dureri. Aetatis. Suae. LVI. Um nun diesen originalen Kopf mit den ächten Haaren zu verbinden, kam er auf den artigen Einfall, der Büchse eine Urnenmäsige Form durch Anfügung eines Fuſses zu geben, welcher auf dem Deckel einer kleinen Schublade befestiget ist, darinnen jetzt die Haare, nebst dem Document selbst, liegen, mit folgendem wörtlichen Inhalt.

„Hierinn ligt oder Ist das Haar, welches man dem „Kunstreichen vnd weittberüembten Moler, namblichen „Hrn Albrecht Deürer zu Nüerenberg nach seinem Todt „Anno 1528 den 8ten tag Aprilen hatt abgeschnitten zu „einer gedechtnus, Solches ist nochmals dem Kunstrei„chen Moler, Herrn Hans Balldung burger Alhie zu „Straſsburg worden, Vnnd als er Alhie gestorben Anno .e. „1545. nachgendes do hett mein Schwager, seelig Ni„colaus Krämer der Moler Alhie des Herren Hanns Ball„dungs seeligen kunst mit einander kaufft vnd darunder „dises Haar gefunden Inn einem altten brieff vnd daruff „geschriben, was es Ist, Nachmals nach meines „Schwagers seeligen Todt 1550 Jor do hett mir solches „mein Schwester Dorothea geschenckht, do hab Ichs Inn „disen brieff zu einer gedechtnus gelegt 1559.

„Sebold Büheler.

„1 5 9 5.

„Starb der Ehren hafft H. Seobaldt Büheler Mahler „alhie zu Strafsburg: Vnd bekam solches sein Schwa- „ger: H. C. Zall Luekschaffner: welcher mier dises „har mitt getheilt hatt sampt der obgeschribenen Cop- „py: welches auh noch also hinein behalten würdt zu „gedechnuns H. Albrecht Duirens Selligl. den 12ten „Aprilis.

„Josias Schacher Glafsmaler.

„Anno 1623. Bey verkauffung d. Schaeerl. Kunst „Kammer, ist es an Herren Sebastian Schachen XV „und Anno 1649 bey abermaliger Verhandlung an H. „Balth. Ludw. Künasten kommen.

„Letzterwehnter Besitzer Hr. Künast ist ein grofser „Kunstliebhaber in Strasburg gewesen, über dessen „Raritäten-Cabinet kam Anno 1668 ein gedrucktes „Verzeichnifs heraus: (vid. Goglischer Bücher Catal. „No. 1403.) Diese Haare sind laut aller Vermuthung „damahlen also noch in dieser Sammlung gewesen, „und hernach von da erst hierher an die Herren „von Holzhausen gelangt, die sie viele Jahre von „Voreltern her besasen, durch deren Güte ich solche „erhielte, und von mir zu besserer Verwahrung die „gegenwärtige Einrichtung dazu getroffen wurde; „die ich jedem künftigen Besitzer zur guten Erhaltung „um so mehr bestens empfehle, da es die einzigen „körperlichen Ueberreste, eines alten verdienstvollen „Teutschen sind, der dich noch von jenseits des Gra- „bes mit dem Zuruf beehret, Landsmann! Frank- „furt a/M. den 12ten Januarij 1798.

„H. S. Hüsgen.

Und endlich glaubte ich es der Kunst schuldig zu seyn, hier noch einiger Stücke dieses Kabinets zu erwähnen, die schon längst eine Bekanntmachung verdient hätten. Unter mehreren tief ausgeschliffenen Gefässen, von Bergkrystall, nimmt sich besonders ein grofses Stück aus, das einen Wasservogel vorstellt, dessen Füsse und Bodengestell, nebst dem Halsband, sehr nett von Silber vergoldet gearbeitet sind, welches letzteres mit schönen Opalen und Granaten besetzt ist. Eine kostbare sehr grofse Vase, ächt Griechisch antik, von Porphyr antico-nero, einem ägyptischen Stein, davon man selbst in Rom wenige Gefässe findet. Einen wunderschönen liegenden Flufs-Genius, der aus einer Wasser-Urne trinkt, ächt römisch antik von weissem parischem Marmor. Figuren und erhabene Arbeiten von Mich. Angelo in Holz. Desgleichen etlich und siebenzig Stücke in Elfenbein von mehreren grofsen Meistern, darunter besonders merkwürdig sind. 1) Eine stehende weibliche Figur, die hochschwangern Leibes ist, und ein Hündgen an einem Seil leitet, dem zur Seite eine kleine Figur liegt; ein Bild, dem Costum und Ansehen nach vom entferntesten Zeitalter. Der Herr Besitzer soll dessen umständliche Beschreibung auch schon öffentlich mitgetheilt haben; deswegen nur eine Erwähnung hiervon. 2) Ein ehedem bedeckt gewesenes 3 starke Zoll hohes Opfer-Gefäfs mit erhabener Bacchanalie von 7 schön gruppirten Kindern, unter welchen des jungen Bacchus Wohlbehagen sehr lustig ausgedruckt ist, wie ihn seine Gespielen zum Schubkarrn gebrauchen: der Grund ist ganz mit befruchteten Weinreben angelegt, davon sich einige an einem Baum hinaufwinden. Mehr Beweise eines hohen Alterthums, als dieses merkwürdige Stück an sich trägt, bedarf es wohl nicht, um einen jeden zu überzeugen, dafs es ächten römischen Ursprungs sey.

Vom

Vom bekannten Bildner Ohmacht verschiedene treffliche Kinder in Alabaster. Wunderschöne alte, aber wohl erhaltene Wachsbilder. Getriebene silberne Platten und dergleichen nette Fillagran-Arbeiten. Viele auf Gold emaillirte Stücke von berühmten Meistern. Geschnittene Edel- und andere Steine. Sonderbare Chinesische Sachen, die mit grofsem Fleifs verfertigt sind. Und zuletzt ägyptische und römische Alterthümer, die noch mit einer Menge anderer sehenswürdiger Curiositäten vergesellschaftet sind.

F. Gr. v. D.

7.

# Von Hanns Scheuffelein und seinen Arbeiten.

Hannsen Scheuffelein's Vater, Franz Scheuffelein, zog, nach Nördlingischen Archival-Nachrichten, im J. 1476 nach Nürnberg, und wird 1506 als Bürger daselbst angegeben. Im J. 1515 wurde Hanns Scheuffelein, der Sohn, zu Nördlingen Bürger, wo er im J. 1539 starb, und einen Sohn, Hanns Scheuffelein, gleichfalls einen Mahler, hinterlassen hat, welcher 1542 sein Bürgerrecht aufkündigte und nach Freyburg im Uchtlande zog. Von einer Afra Scheuffelein, welche in Nürnberg ein Testament machte, hat im J. 1527 Franz Scheuffelein mit seinen Söhnen Hanns und Conrad ein beträchtliches Erbe erhalten und vernachsteuert.

Joachim von Sandrart, in der Zugabe zu dem zweyten Theil seiner deutschen Akademie S. 373,

giebt ihn richtig der Geburt nach für einen Nördlinger an. Doppelmayer hingegen setzt ihn in seinen Nachrichten von Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern (S. 193) irrig unter die Nürnbergischen Künstler, verleitet durch die Vorrede Vincentii Steinmayers zu seinen 1622 zu Frankfurt herausgegebenen Holzschnitten. Er ist zuverläſsig unter dem Prädikat eines gebohrnen Nördlingers von dem Nördlinger Stadtrath von Nürnberg nach Haus gerufen worden. S. Meusel's Museum 1790. St. X. S. 329. Er war in Nördlingen Zunftmeister oder Rathsherr.

Den Grund im Zeichnen und Mahlen legte er zu Nürnberg; und zwar, wie sehr wahrscheinlich ist, bey Albrecht Dürer; denn er ahmte ihm nicht allein in Zeichnungen, sondern auch in seinen Gemählden und Holzschnitten so accurat nach, daſs selbst die grösten Kunstkenner seine Arbeiten für Dürerische hielten. K. Maximilian I. schätzte ihn sehr.

Es ist sein Portrait in schwarzer Kunst auf einem Quartblatt vorhanden, mit der Unterschrift: „Hanns Schäuffelein. Mahler. 1516."

Sein Zeichen oder Monogramm ist ein lateinisches H mit einem dareingesetzten S, welchem er jederzeit ein Schäuffelchen von dieser Art beyfügte, indem es bald darunter und bald darneben liegt. In dem im J. 1507 zu Nürnberg gedruckten Speculum Passionis von Ulrich Pinder kommen zwey Holzschnitte vor, wo das S das einemal an dem Rechten, das anderemal an dem linken Schenkel des H angehängt ist, über dem man zwey kreutzweis gelegte Schäuffelchen erblickt.

Er verfertigte zu Nürnberg eine ziemliche Anzahl von schönen Zeichnungen, Gemählden, sonderlich aber von Holzschnitten.

In dem Praunischen Kunstkabinet in Nürnberg, welches auch Holzschnitte von ihm besitzt, ist num. 240 ein Kopf des heil. Petrus, auf Holz gemahlt.

In der Hauptkirche zu Nördlingen ist an einem kleinen Altar ein sehr vortreffliches Gemählde von ihm, die Abnehmung Christi vom Kreutze, dann auf dem Rathhause, in der sogenannten Bundesstube, die Belagerung von Bethulia in Fresko gemahlt. Obgleich an dem leztern Stücke zu tadeln ist, dafs er der Assyrier Lager, Kleidungen, Armaturen, nach der bey den Deutschen damals gebräuchlichen Art, und die Bestürmung mit Kanonen angegeben hat; so ist doch sein ausnehmender Kunstfleifs daran zu schätzen.

In der Kirche zu Anhausen, einer ehemahligen Benediktiner-Abtey, hat der Altar zwey Flügelthüren, die man zusammen legen kann, und auf allen Seiten Legenden von Heiligen vorstellen, durch Hanns Scheuffelein gemalt. Bey einer derselben stehet die Jahrzahl 1513 und sein Name HS nebst seinem obenangeführten Zeichen. Im Hauptgemählde wird der h. Maria von Gott Vater und Sohn die Krone aufgesetzt. Ringsumher befindet sich eine Menge von Engeln und seligen Menschen, in heiliges Erstaunen hingesunken. Unterhalb derselben stehen in den Wolken Moses, David, die Apostel etc. und der h. Abt von Truchses. Auf der innern Flügelseite rechter Hand ist das Fegfeuer abgebildet. Ein Engel zieht so eben ein fleischigtes gesundes Mädchen an der Hand heraus, indefs sich die andern in diesem Reinigungsort, ohne nur ein Haar zu

verbrennen, ganz wohl befinden. Oberhalb dieses Gemähldes ist Thomas, wie er seine Finger in die Wunde Christi legt. Links erblickt man die Legende des h. Christophs, dann die Höllenfahrt Christi. Christus steht vor der Hölle, die mit einem römischen Portal geziert ist, und führt einige Seelen bey der Hand heraus; der Teufel oben auf der Höhe einer Mauer ist über dieses Verfahren äusserst aufgebracht. Die Aussenseiten der Altarflügel enthalten die Grablegung, — die Darstellung Christi durch Pilatus, — die Kreutzigung, — und Christus am Oelberge, mit einigen Legenden.

Von seinen Holzschnitten zeichneten sich vorzüglich diejenigen aus, welche er zu dem sogenannten Theuerdank, oder zu den Heldenthaten Kaisers Maximilian I. in deutschen Versen geliefert hat. Es sind ihrer 118. Die erste Ausgabe ist vom J 1517 und wird von Köhler in seiner Abhandlung de inclyto libro poëtico Tewrdannckh, von Th. Sincero (Schwindel) in seinen Nachrichten von alten Büchern S. 220 f., vom Papillon Th. I. S. 146. und vom Hrn. Schaffer Panzer in seinen deutschen Annalen S. 408. umständlich, und genau beschrieben. Die zweyte Ausgabe vom J. 1519 hat gleichfalls Hr. Schaffer Panzer am angeführten Orte S. 430. angezeigt und beschrieben.

In dem Werke Schwarzenbergs, nämlich das Büechle wider das Zutrinken, Memorial der Tugend und die Uebersetzung von einigen Werken Ciceronis (Augsb. bey Heinr. Steiner 1533. 3 Theile in Folio) befinden sich Holzstiche, worunter einige von Hannsen Scheuffelein sind.

Dictys Cretensis wahrhaftige Histori vnd beschreibung von dem Trojanischen krieg, übersetzt durch

Marcum Tatium, (Augsb. bey Heinr. Steiner 1540. Folio) hat auch Holzschnitte von Hanns Scheuffelein.

Bey Ioh. Boccatii fürnemsten Historien vnd exempel von widerwertigem Glück. (Augsb. bey Heinr. Steiner 1545. Folio) findet man gleichfalls Holzschnitte von Hanns Scheuffelein.

Christ in seinem Werke von den Monogrammen der Künstler sagt S. 235. 275. 360, das man vom Hanns Scheuffelein die Passionsgeschichte in 24 Holzschnitten habe.

Panzer hat in seinen Annalen der ältern deutschen Litteratur S. 374. num. 804. folgendes Werk angezeigt und beschrieben: „Das Leiden Jesu Christi vnnsers erlösers. Sonders andächtiger lere Nutzperlicher betrachtung aufs den vier Evangelisten entlichen durch Wolffgang von Maen in gesaz weifs bezwungen. Cum gratia et Privilegio. Am Ende: Gedruckt vnd säligklich volendt. In der kayserlichen stat Augspurg Durch den Junngen Hannsen schönsperger Anno dñi. d. M. vnd in dem 15. Jar." In Quart.

Dieser Titel steht in einer Einfassung, theils roth, theils schwarz gedruckt, auf der ersten Seite des ersten Blatts. Das folgende Blatt füllt eine kurze Zueignungsschrift an den Kaiser Maximilian von dem Verfasser, der sich seiner „kayserlichen Mayestet Caplan" nennet. Auf der ersten Seite des dritten Blattes ist ein Holzschnitt, wo der Kaiser sitzend, und der Verfasser, der ihm sein Buch knieend überreicht, vorgestellt wird. Auf der Rückseite dieses Blattes ist noch ein Holzschnitt aus der Leidensgeschichte angebracht. Nun folget das Werk selbst mit der Ueberschrift: Passio domini

nostri Jhesu Christi. Den Beschlufs macht obige Anzeige, vor welcher noch das kurze kaiserliche Privilegium, dieses Buch in fünf Jahren nicht nachzudrucken, stehet. Auf der ersten des lezten Blattes stehet noch ein Holzschnitt, der Christum mit der Dornenkrone vorstellet, mit der Jahrzahl 1515. Das Werkchen ist mit vielen Holzschnitten geziert, so wie der Text selbst durchgehends eine Einfassung hat. Die Signatur gehet bis q. Blätterzahlen fehlen. Die Verse sind für die damaligen Zeiten noch immer erträglich. — Im Solgerischen Katalogo Th. II. S. 63. n. 401. wird es auch angezeigt. Allein das dort angegebene Druckjahr 1500 ist falsch. Durch diesen Fehler muste auch Hr. geh. Rath Zapf verleitet werden, dasselbe in der Augsp. Buchdr. Geschichte Th. I. S. 137. unter das J. 1500 zu setzen.

So weit geht die Panzerische Beschreibung. Da ich dieses Werk selbst besitze, so will ich noch Einiges beyfügen.

Wolffgang von Maen vnnwirdiger seiner kayserlicher Mayestat Caplan darf von dem Fortsetzer des Jöcherischen Gelehrten-Lexikons nicht übergangen werden, indem man diesen Wolfgang von Man vergeblich darinnen sucht. Er hat laut der Vorrede „Römischer Kayserlichen Mayestat preifs, wilfarn vnnd gfallen — — bemelts bitters leyden vnn sterben nach gänzlicher vier Ewangelisten beschreibung durch etlich vier bewerter angenomner vnnd ander christennlicher doctor zugesetzt silben, — aufs lateinischer Zunngen in teutsch Carmina vermüglicher fleissiger arbait in gsätzweyfs bezwunngen bracht vnd gemacht.“

Die Ueberschriften der Abschnitte und die Randglossen sind lateinisch. Die Verse liefern manche Beyträge zur Kenntnifs der ältern deutschen Sprache, besonders einiger Provinzialismen. Zur Probe will ich einige Verse ausziehen.

Man liest als zway vnd dreissig jar
vnd etlich Zeit verschinen war
gieng er von Galilea
Vnd nähnet zu Jherusalem
wolt in das Land Judea — —

Vnd plib der herr zwen tag darnach
enhalbs Jordans dieweil beschach
das Lazarus was sterben
vnd gschach des Tags daran der bot
vom krancken das thet werben — —

Darnach sagt er sein jungern an
wir wöllen in Judeam gan
Sy sprachen herr wir mainen
du geest da dann die juden dich
vorsuechten zu verstainen *) — —

Do antwurt Jhesus auff ir sag
sein nicht zwölff stund in ydem tag
vnd thet zu ynen jehen — —

Da zehret (weinet) Jhesus an der stat
die Juden sagten, secht (seht) wie hat
er yn gehabt so liebe
doch ettlich waren wider yn
vmb diese sach mit übe — —

*) Diese Stelle könnte vielleicht den Streit, der unlängst in einer bekannten Zeitschrift über das Wort versteinen entstanden ist, entscheiden.

Da saget Martha, herr er schmekt *)
wann er ist vier Tag glegen. — —

Umb das da glaubten vil an yn
yr etlich aber giengen hyn
den abbsündertn Zeklagen
was Jhesus hat gethan vor yn
das also von ym sagen — —

Darumb die öbristen der Stat
versamleten da einen rat
Ir mainung das zerechen
die Bischoff vnd abbsünderten
vmb solichs also sprechen. — —

Vnd kömen dann die Römer drat
hinnemen vnnser volck vnd stat — —

Dem volck auch überantwurt hyn
zu gaisln, verspoten, spürzen (anspeyen)
yn — —

Nun do die Zeit zu nähnen war
da ist er vor sechs tagen dar
In Bethaniam komen — —

Lazrus von Symon gfordert was
zum mal (Mahlzeit), vnd gschach allain vmb das
damit das volck erkünndet
das er vom tod erkücket wer
die warheit da ergründet — —

*) Schmeken für riechen, daher die Nürnbergischen Stekeleinschmeken (Blumensträufse) wovon Moller in Altdorf eine lateinische Abhandlung schrieb.

Auch alles volck das mit ym war
gab Zeügknus vor der juden schar
wie Jhesus het erkücket
Lazrum vom Tod — —

Maister die fraw begriffen ist
im Eepruch yz zu diser frist
Nun nach dem gsäz wir mainen
alls Moyses vns gepotten hat
ain sölche zu verstainen — —

Sy sagten auch es ist das pest
das wirs nit thuen an diesem vest
damit wir nicht verwirchten
das auch das volck kain auffrur mach
des sy dann theten fürchten — —

Alls sy assen nam jhesus dar
das ungehöfelt brot — —

Auch jhesus sprach zu petro, sich
Satanas hat begeret dich
Zereitern (sichten) alls man ist pflegen
zu thun dem waizen, aber ich
hab beten von deinen wegen — —

Als zu aim schlaher (Mörder) seit ir zwar
zu vahen mich aufsgangen dar
mit schwerten — —

Petrus gieng auch mit jhesum dar
bifs in des Cayphas hoff, vnd war
sich sezen zu den knechten
wolt sehen das endt, ob man da
den herren wurd berechten (Recht sprechen,
Urtheil fällen.) — —

Wann die juden schryen gar seer
defsgleichen auch vermainet er (Pilatus)
die sach auff das beschwaygen
gieng aber zu den juden hin
sein vnschuld da anzaigen — —

Sälig sind die unberhafft (unfruchtbar) sein
vnd haben nye getragen — —

Sy werden darzu sprechen mer
zu den Bergen, vallent her
auff uns, in grossem schreken
vnd zu den pühlen (Hügeln) dise wort
ir söllent vns bedecken — —

Auch also spotten ander mer
alsdann die fürsten der priester
darzu die gleriten sprachen
hat ander gseligt (selig gemacht), vnd sich selbs
kan er nit heilsam machen — —

Mit essig vol ain leglein (Fäfschen) war
zehand lieff ainer aufs yn dar
ain schwammen da begunde
den füllet er mit essig an
vnd raichtens seinem munde — —

Der lezte Vers lautet also;

Wais nit wohin man yn hat glegt
Aufs dem wurden die zwen bewegt
Sölichs (Grab) auch zu besichten
davon du weiter lesen magst
Hie hat ain End mein dichten.

„Passion oder History des leidens vnd sterbens etc. — — wann höflicher blümter wort vergriffen, nach entlicher vnverblichner warhayt — — säligklichen gmacht vnd vollent. Anno. 1515. Regierend — — Maximiliano Römischen Kayser.“ Hierauf folgt ein Gebet des Verfassers: „O Herr Jesu Christe — — fryst (friste) mein dürfftigs, ellends leben hie zu gnugthuung meiner sündt etc.“

Der Holzschnitte sind 29. Sogleich auf dem zweyten stehen auf einem Täfelchen die beyden lateinischen Buchstaben H. S., auf dem dritten aber HB (Hanns Beham) auf einem Täfelchen. Das Blatt, welches Jesum vorstellt, wie er die Wechsler etc. aus dem Tempel jagt, hat auch HB. Das Blatt, welches die Frage der Jünger: wo sollen wir dir das Osterlamm bereiten? zum Gegenstand hat, ist oben mit der Jahrzahl 1515. ⁝ ⁝ unten mit HS und einem Schäufelchen bezeichnet. Christi Fufswaschen hat blos HS. Christus am Oelberg aber hat dieses Monogramm und das Schäufelchen. Das Blatt, wie Petrus dem Malchus das Ohr abhaut, hat nur das Jahr 1515, aber kein Zeichen des Künstlers. Die Verspottung Christi hat unten an der linken Seite dieses Zeichen ⁝D. Die Hinführung Jesu zu dem Pilatus hat das Jahr 1515, aber kein Künstlerzeichen. Das Händewaschen des Pilatus hat unten wieder die beyden lat. Buchstaben HS. mit der Jahrzahl 1515. oben. Die Kreutzigung Christi hat unten auf einem Täfelchen gleichfalls HS. ohne Schäufelchen. Jesus am Kreutz empfiehlt dem Johannes seine Mutter. Maria hat oben das Jahr 1515. Bey den meisten Holzschnitten ist der doppelte kaiserliche Adler mit einem Wappenschilde angebracht.

---

8.

# Nachricht

von dem berühmten Portraitmahler,

# Johann Kupetzky,

nebst

einer zuverlässigen Beschreibung des bekannten

Vogel-Preifslerischen Kunstwerks.

Johann Kupetzky war im J. 1666 (nach Andern 1667) zu Pösing *) in Ober-Ungarn gebohren Der Religion wegen hatten seine Eltern Böhmen, ihr Vaterland, verlassen, und sich dahin begeben. Er hatte drey

*) Pösing, Ungar. Bozin, slaw. Pesinek, königliche Freystadt, in der Prefsburgischen Gespanschaft, mit teutschen und slawischen Einwohnern, deren Zahl sich auf 3720 beläuft. Ausserhalb der Stadt ist ein Gesundbad, das viele Eisentheilchen enthält; das dasige Bergwerk ist goldhaltig. Die gräfliche Palfische Familie hat nahe an der Stadt ein Schlofs.

Brüder, Jurga, Ferenz und Martin, aber nur eine einzige Schwester, Maria mit dem Taufnamen. Weil ihn sein Vater nöthigen wollte, das Weberhandwerk zu erlernen; so lief er in einem Alter von 15 Jahren davon, und muste einige Zeit lang betteln gehen. Auf dieser seiner Wanderung kam er zu dem Schlosse eines Grafen von Czobar, welches eben vom Klaus, einem Mahler aus Luzern, ausgebessert wurde. Kupetzky sah dem Mahler zu, und bildete dessen Schildereyen mit einer Kohle an einer Mauer so vortrefflich nach, dafs der Graf und der Mahler darüber erstaunten. Der Graf fragte: „wer war dein Lehrmeister?" — „Ich bin es selbst" erwiederte Kupetzky. — — — Diefs war das erstemal, dafs Kupetzky's Kunsttalent anerkannt wurde.

Der Graf gab ihn nun dem Mahler Klaus in die Lehre, und zahlte für ihn hundert Thaler Lehrgeld. Kupetzky gieng mit seinem Lehrmeister nach Wien, bey welchem er drey Jahre blieb. Er ahmte besonders die Gemählde Carl Loths nach. Mit drey solchen Nachbildungen verliefs er Wien und seinen Lehrmeister, gieng, um seine Kunst im Auslande zu vervollkommnen, nach Venedig, besuchte von hier aus mehrere Städte Italiens, und kam endlich auch nach Rom.

Am leztern Orte muste er anfänglich mit Hunger kämpfen, bis Johann Caspar Füefsli, ein nachmaliger berühmter Mahler aus der Schweiz, sich seiner annahm, und ihm bey einem Mahler, welcher Gesellen hielt, Arbeit verschafte. Füefsli's Bekanntschaften erwarben ihm mehrere Freunde, z. E. Agrikola, Damm, Beich, Eichler, Georg Blendinger, einen Landschaftsmahler aus Nürnberg, welcher eben damals in Rom war, u. a. m.

Da er bey seinem Meister für ein Bildnifs nur einen halben Reichsthaler erhielt; so übte er sich im geschwinden Mahlen, und brachte es hierinn soweit, dafs er einst in einem Tage neun Papstköpfe ganz erträglich mahlte. Hier bildete er seinen Kunstgeschmack nach den Antiken und nach den besten Mustern unter den Neuern, und suchte besonders im Kolorit den Tizian, Correggio, Guido und Carravage zu erreichen.

So bald er sich von einer gefährlichen Krankheit einigermassen erhohlt hatte, gieng er, nach dem Rath des Arztes des kaiserlichen Gesandten, nach Frascati, wo er Gelegenheit fand, mehrere Standespersonen zu portraitiren, welche ihm den Vorschlag thaten, dafs er für sich selbst leben sollte. In dieser Absicht kehrte er nach Rom zurück, wo er durch Schildereyen, mit denen ein dasiger Kaufmann einen vortheilhaften Handel trieb, hinreichendes Auskommen fand. Durch ein Stück, welches einen Bettler und einen Knaben vorstellte, die er nach der Natur abgebildet, und die er seinem Arzte aus Dankbarkeit geweihet hatte, wurde er dem Prinzen Alexander Sobiesky bekannt, der ihm den Auftrag gab, sein Bildnifs zu mahlen und für ihn allein zu arbeiten. Nachdem auf diese Weise zwey Jahre verflossen waren, begab er sich zum zweitenmal nach Bologna, um Guido's herrliche Arbeiten zu studiren. Bey welcher Gelegenheit er auch Florenz und Mantua besuchte, wo er nach Correggio zeichnete, und sich wieder nach Venedig begab. Hier suchte er dem Tizian die Kunst der Farbenmischung abzugewinnen. Er fand viele Gönner und Beförderer seiner Kunst; man zog ihn dem Portraitmahler Pompelli vor. Die Prinzen von Meklenburg wünschten ihn zum Begleiter auf ihrer Reise durch Italien zu haben, und der Fürst

Adam von Lichtenstein, welcher in den Hauptorten Italiens, wo die Künste blüheten, Kundschaften unterhielt, liefs ihn nach Wien einladen. In der Hofnung, seinen betagten Vater noch einmal zu sehen, welche jedoch nicht erfüllt wurde, zog er die leztere Einladung der erstern vor.

Im J. 1709. nach einem 22jährigen *) Aufenthalt in Italien, kam Kupetzky nach Wien zurücke. Hier mahlte er den Baron von Schröckenstein (nicht Schrötenstein, wie Hr. Prof. Will schreibt) mit seiner Familie, und verdunkelte bald den Ruhm der übrigen Mahler in Wien, J. E. Stambarts, Donauers und von Schuppens. Aus Liebe zur Unabhängigkeit schlug er die Wohnung aus, welche ihm der Fürst von Lichtenstein in seinem Pallaste anbot. Das Bildnifs dieses Fürsten, welches er als Kniestück mahlte, empfahl ihn bey dem kaiserlichen Hofe, so dafs Kaiser Joseph I, die Kaiserin, die Prinzen und Gesandten ihn hochschätzten, ohngeachtet sein Umgang nicht allzu einnehmend war.

Aus Dankbarkeit gegen seinen Lehrmeister Klaus, heurathete er dessen Tochter, Susanne, welche dem römischen Kirchglauben bisher zugethan war, ihm zu Gefallen aber zur Evangelischen Kirche übertrat.

Diese

*) So meldet Füefsli im Leben Rugendas und Kupetzky. Zürich 1758. 4. — „Wenn aber, sagt Hr. Prof. Will Nürnb. Münzbelust. I. 19., Kupetzky im J. 1666. gebohren, mit 15 Jahren seinem Vater entlaufen, 3 Jahre beym Klaus gewesen, sodann aber erst nach Italien gegangen ist, so mufs er entweder drey Jahre eher nach Wien gekommen, oder um so viel länger in Italien geblieben seyn.“

Diese Ehe war nicht ganz glücklich. Er hat sie selbst portraitirt. Sie hält ein schwarz eingebundenes Gebetbuch in der einen Hand. Mit der andern bringt sie ein breites, um die Brust sich windendes Halstuch in Ordnung. Sonder Zweifel mahlte er sie in dieser Stellung, um sie stets an die Lebensbesserung zu erinnern, die sie ihm heilig zusicherte, als er ihr in Wien eine starke Beleidigung verzieh. S. J. C. Füeſsly. a. a. O.

Er mahlte in Wien die Braut Königs Karl III. von Spanien, welche eine der schönsten Prinzessinnen Europens war. Nach Kaisers Joseph I. genoſs er auch die Gnade des neuen Kaisers, Karl VI. und zeigte in dem Bildniſs desselben seine ganze Stärke.

Der Russische Zar Peter I. lieſs unsern Kupetzky im J. 1716. nach Karlsbad kommen. Er weigerte sich anfänglich zu ihm zu reisen, weil er sich vor demselben fürchtete; endlich gieng er doch, mit einem Schreiben vom Kaiser Karl VI. versehen, worinn dieser ihn seinen Kabinetsmahler nannte. Er mahlte den Zar, und sprach in Böhmischer Sprache mit ihm. Seine Furcht verwandelte sich in Verwunderung. Er gestand öfters, daſs er gegen keinen Fürsten eine so starke Hochachtung gefühlt habe, als gegen den K. Peter. Der Zar wollte unsern Kupetzky in seine Dienste nehmen. Er würde auch in dieselben getreten seyn, wenn er nicht seine Freyheit über alles geliebt hätte. Doch empfahl er ihm seinen Freund Donauer, der gerne nach Petersburg gieng. Weil er während des Aufenthalts des Zars nicht alle bestellte Arbeiten zu liefern im Stande war, so lieſs er den Mahler, David Hoyer, von Leipzig kommen, welcher ihm die Kleider zu seinen Portraiten mahlen muste. Er gieng hierauf selbst nach Leipzig, wo er alles übrige für den Zar, von dem

er mit ansehnlichen Geschenken entlassen worden war, vollendete. Nachdem er verschiedene Bildnisse von Standespersonen, die sich um ihn her drängten, zu Leipzig verfertigt hatte, gieng er mit diesem Hoyer nach Wien zurück, wo ihn seine Gattin, die er schwanger zurückgelassen hatte, mit einem Sohne beschenkte.

Um diese Zeit liefs sich die Kaiserin von ihm mahlen, und safs ihm öfters. Einst war der Kaiser zugegen, stüzte sich hinten auf des Kupetzky Sessel, und sah bis zum Ende zu. Das Gemählde gefiel ihm; er klopfte dem Mahler auf die Achsel, und sagte: „Kupetzky, ihr sollt unser Mahler werden.“ Bald darauf schickte er den Grafen von Althan zu ihm und liefs ihm sagen, dafs er ihn unter den vortheilhaftesten Bedingnissen, die er sich selbst bestimmen könnte, zu seinem ersten Mahler annehmen wolle. Allein, zu des Grafen Erstaunen nahm Kupetzky diese Ehre nicht an, sondern er verlangte nichts von dem Kaiser, als dafs er ihn, sein Weib und Kind bey ihrem Glauben beschützen möchte. Der Kaiser war hierüber aufgebracht und sagte: „Kupetzky ist ein geschickter Mahler, aber in seiner Aufführung ein Narr.“ Jedoch der Prinz Eugen, den er gerade mahlte, sicherte ihm seinen Beyfall und seinen Schutz zu.

Der Neid der Mahler und eine falsche Furcht, welche man ihm der Religion wegen beybrachte, veranlafste ihn, Wien zu verlassen und sich nach Nürnberg zu begeben, wo ihn Blendinger, sein alter Freund, in seine Wohnung, Hertelshof genannt, aufnahm. Von hier aus riefen ihn mehrere Fürsten zu sich, um sich von ihm mahlen zu lassen, z. E. der Kurfürst von Mainz, der Herzog von Sachsen Gotha, der Markgraf von Ansbach, der Bischof von Würzburg u. a. m. Er liefs sich von Keinem bereden, bey ihm zu bleiben, und schlug

auch den Ruf aus, welchen ihm der König in England von Hannover aus, wo er sich im J. 1733 befand, durch einen Kavalier antragen liefs. Auch die Königin von Dänemark liefs einen fruchtlosen Ruf an ihn ergehen.

Ueber den, in eben diesem J. 1733 erfolgten Tod seines Sohnes, der die lateinische und griechische Sprache erlernt hatte, sehr gut auf dem Klaviere spielte, und bereits in einem solchen Grade zeichnete und mahlte, dafs man sich von ihm des Vaters Kunst für die Zukunft versprechen konnte, wurde er wahnsinnig, und wollte denselben nicht begraben lassen; daher muste der, bereits öfters angeführte Füefsly, der gerade damals bey ihm war, die Leiche des Jünglings veranstalten.

Kupetzky hatte auch eine Tochter gezeugt, die aber sehr jung verstarb. Er selbst starb im J. 1740, nachdem das Podagra, von welchem er häufige Anfälle hatte, in den Leib zurückgetreten war, und die gesulzte Wassersucht verursacht hatte. Er wurde an einem frühen Morgen, ohne Ceremonien, beerdigt.

Seine Wittwe heurathete im J. 1741 M. Ephraim Schlickeisen, welcher vormals dänischer Gesandschafts-Prediger in Wien war, im J. 1739 nach Nürnberg kam, und im J. 1747 starb. Endlich starb auch sie im J. 1762.

Sein Testament wurde von der Wittwe angefochten, und nach langem Processiren, aufgehoben. Ausser mehreren kleinen Summen, welche für alle öffentliche Armenhäuser der Stadt bestimmt waren, vermachte er 600 Fl. für die Armuth, wovon er die Vertheilung dem damaligen Prediger bey St. Egydien, D. Pfizer, aufgetragen hatte. Ein Gemählde, dessen Sujet ein Traumgesicht war, dessen Gegenstand sein Sohn war, bestimmte er für das Nürnbergische Rathhaus, mit der Bedingnifs, dafs es nicht anders, als nur zum Besten Nürn-

bergischer Armen, veräussert werden soll. Ueber den Hauptfond seines Vermögens verfügte er, dafs das Kapital, wenn es durch den Verkauf seiner Gemählde-Sammlung vermehrt worden ist, auf Zinsen ausgeliehen und als eine Art Fidei-Commifs behandelt werden soll, so, dafs seine Wittwe die Interessen von 6000 Gulden Lebenslänglich beziehen, die Zinsen von dem Ueberrest aber, und nach Absterben seiner Wittwe, von dem ganzen Kapital, theils seinen Geschwistern oder deren Abkömmlingen (aber nur in so ferne sie der Evangelischen Kirche getreu verbleiben würden), theils den Salzburgischen Emigranten und andern Hülfsbedürftigen zufliessen sollten; hiebey vergafs er auch der beiden Freyschulen in Nürnberg nicht. Füefsli sollte den Werth seiner Schildereyen bestimmen, sie nach seinem Tode verkaufen und das gelöfste Geld den Vollstreckern seines Testaments einhändigen, wofür er ihm zum Andenken seine Skizzen und Risse vermachte. Von jenen Gemählden kaufte der Markgraf von Brandenburg-Culmbach 29 Stücke um 16000 Gulden.

Er war einer der grösten Portraitmahler Teutschlands; er näherte sich der Rembrandischen Manier. In seinen Köpfen und Händen zeichnete er sich besonders aus. Desto weniger Fleifs verwandte er auf die Draperien, in welchen sein Schüler, Gabriel Müller *) ihn übertraf.

*) Er war zu Anspach am 28. December des J. 1688. gebohren, und folgte seinem Meister von Wien nach Nürnberg. Er wird insgemein Kupetzky-Müller genannt. Ich besitze sein Portrait. Er sitzt an einem Tische, worauf Muscheln und zwey Bücher liegen, auf einem Sessel, mit der Unterschrift: GABRIEL MVLLER, Onoldino Francus, Pictor et Amator Rerum Naturalium. Se Ipse del: Anno Aetatis 70. — — von C. W. Bok gest. 1778. Zu Nürnberg. — — zu finden in Nürnberg bey

Christian Benjamin Müller, nachmaliger Hofmahler zu Dresden, war auch ein Schüler des Kupetzky, der ihn selbst portraitirte.

Kupetzky hat sein Portrait in Profil gemahlt. Es ist sehr oft in Kupfer gestochen worden. Mir sind folgende Stücke bekannt worden:

U. Joannes Kupezky, Pictor, et eiusdem B. Filius. Mouet et Coelestia etc.

Idem Jo. Kupezky pinx. P. 4. * * * Cum Priuilegio Sac. Caes. Maj. vos Iconismos Artifici — decenti ueneratione D. D. D. Bernardus Vogel, Norib. 1737. fol. Schw. K. S. oben n. 73.

Idem, allein, mit dem Bretspiel, ohne alle Schrift, (doch von Bernh. Vogel) fol. Schw. K. S. oben n. 44.

U. Idem, Johannes Kupezky Natione Boemus Pictor eximius Denat. Norimbergae A. MDCCXL. Aet. LXXIII. J. Kupezky pinx. J. J. W. scrips. J. J. Haid sculpsit. fol. Schw. K.

U. Idem. Johannes Kupezky, Pictor. Joh. Kupezky pinx. J. Elias Haid Sculp. Aug. Vind. 1773. fol. Schw. K.

U. Idem. Joannes Kupezki, Seiner Frauen gebohrner Claus Bildnus malent. A. 1740 in Nurenberg gestorben, sich selbst gemalt. gezeich. G. C. Kilian 1774. 4.

Bock. in kleinem Folioformat. Auf einigen wenigen abgezogenen Exemplaren befindet sich das Portrait der damaligen Demoiselle Seng, nachmaligen Gattin eines jungen Künstlers von Pilgram, an der, neben dem Müller angebrachten Staffeley. Seitdem sind beide, Pilgram und seine Gattin, welche gute Köpfe mahlte, verstorben.

U. Idem. Johannes Kupezky. Kupezky pinx. J. Gottfr. Saiter Sc. 1758. J. Casp. Füeſsli exc. 4.

U. Idem. Johannes Kupezky. Balzer sc. Pragae, 4. Abbild. Böhm. Gelehrt.

Idem. Ficquet sc. Descamps Vies T. IV. p. 95.

Idem, dreymal in Lavaters Physiogn.

R. Idem. Johann Kupezki. Pict. Excellent. J. S. Leitner fec. Medaille. Hr. Prof. Wills Nbg. Mzb. I. 17. — — Vergl. Hrn. Schaffers Panzer Verzeichniſs Nürnb. Portraits. Nürnb. 1790. 4.

Der Beschluſs folgt im nächsten Stück.

## 9.

# Vermischte Nachrichten.

### 1.

Zu Amsterdam ist seit dem November 1798 eine Gesellschaft zur Beförderung der Zeichen- Mahler- Bildhauer- und Kupferstecherkunst errichtet worden. In mehrern Sälen des sogenannten Trippenhuis op de Kolveniers-Burgwal sind die Stücke alter und neuerer noch lebender Meister ausgestellt. Zugleich ist dort eine Liste der Stücke mit beygesetzten Preisen aufgehängt, um welche man die Stücke, die man gern haben möchte, erstehen kann. Die Künstler können hier ihre Stücke, wenn sie einigen Werth haben, ausstellen, und für einen dabey gemeldeten billigen Preis verkaufen lassen. Auch findet sich dort gute Gelegenheit für diejenigen, die ein Stück gern abtreten wollen, es mit geringen Kosten feil zu bieten. Man zahlt jährlich 6 Gulden, und bekommt dadurch das Recht, die Säle dreymahl in der Woche, Montags, Mittwochs und Freytags, Morgens von 10 bis 2 Uhr zu besuchen. (Wieland's teut. Merk. 1799. St. 2. S. 184.)

2.

Der Kupferstecher Lahde zu Kopenhagen, der sich durch die Herausgabe der Bildnisse berühmter Dänen bekannt gemacht hat, ist von dem König von Dänemark zum Hof-Kupferstecher ernannt worden.

3.

In der Dominikaner-Kirche zu Brügge ist ein merkwürdiges Gemählde: die Vorstellung einer Heurath! und zwar — Jesu Christi mit der heiligen Katharina von Siena! Der heilige Dominikus, der Schutzherr dieser Kirche, traut das heilige Paar; die Jungfrau Maria verbindet dessen Hände, und — der König David ſpielt die Harfe dazu!! — Vergl. Landreise nach Indien — von Donald Campbell von Barbrek Esq. Aus den Engl. Altona 1796. S. 20. Ebend. S. 48. findet sich folgende interessante Nachricht: In der Kathedralkirche zu Brüssel ist eine bewundernswürdige Kanzel; eins der reichsten und vortrefflichsten Stücke von getriebener Arbeit. Unten sieht man Adam und Eva in Lebensgröſse in dem Augenblick dargestellt, wo der Engel sie aus dem Paradiese jagt. In beider Gesicht sind tief und ausdrucksvoll die Züge einer von Angst und Gewissensbissen gefolterten Seele ausgedrückt. Hinter der Eva ist die Abbildung des Todes, der sie verfolgt; und auf der Spitze der Kanzel sieht man Christum und die heilige Jungfrau Maria der Schlange den Kopf zertreten. Der starke Ausdruck in den Gesichtern aller dieser Figuren und die Geschicklichkeit des Künstlers ist um desto merkwürdiger, da alles aus Eichenholz geschnitten ist.

## Neue Kupferstiche, welche in Nürnberg erschienen sind.

1. Die Quelle am Duzent-Teich (unweit Nürnberg). Ein schönes radirtes Blatt in Querfolio, vom Hrn. von Bemmel.

2. Freundschäftlicher Spaziergang auf das Röthenbacher Zollhaufs. C. D. Henning fec. Norimbergae 1798. d. 2 Septembr. (8 Kr.)

3. Die Reichsveste zu Nürnberg, wie solche von Morgen anzusehen. Hauptm. Keil delin. L. Schlemmer sculp. 1798. 1 Bl. in Queerfolio. (8 Kr.)

4. Das Hochfreiherrlich von Kressische (Wappen) Ritterguth Dürrenmungenau. L. Schlemmer del. et sc. 1798. 1 Bl. in Queerfolio.

5. Die Nürnbergischen Kriegsleute im Lager vor Pillenreuth (bey Nürnberg) zur Zeit des Marggräfischen Krieges. 1 Bl. in Queerfolio. NB. Von diesem nicht ganz ausgearbeiteten Blatte sind nur acht Exemplare vorhanden.

6. Abbildung, wie sich Hr. Georg Roth aus Nürnberg zu Wien vor Ihro Majestäten des Kaisers und der Kaiserin in einem Concert auf 16 Pauken mit 6 Schlägeln am 28. Aprill 1798 producirte. 1 Bl. in 4. (Schwarz 6 Kr. illuminirt 12 Kr.)

7. Die der Entfeſslung nahe Hoffnung zum Frieden nach Krieg und Verwüstung. Nach einem Gemählde gest. v. L. Schlemmer. 1 Bl. in Folio, nach der Höhe des Bogens, in punktirter Manier; es hat sehr gute Parthien. (48 Kr.)

8. Lustige Bauern-Familie. Gravée par Schlemmer. 1798. 1. grofses Quartblatt in punktirter Manier. Die Charakteristik in den Gesichtern der abgebildeten sieben Personen ist gut ausgedrückt. (20 Kr.)

9. Mahlerische Landschafts-Parthien zum Nachzeichnen und Tuschen, wie auch zum Lasiren mit Farben für Liebhaber der Zeichenkunst. Erstes Heft zu finden bey Johann Ludwig Stahl in Nürnberg. (1798.) In Queer-Folio. (1 Fl. 12 Kr. oder 16 Gr. Sächsisch.) Dieses Werk wird Heftweise in einem farbigen Umschlage geliefert. Jeder Heft bestehet aus 6 Blättern Umrisse und 6 getuschten und mit Farben lasirten Blättern. Mit dem lezten Hefte erscheint ein Titelblatt.

10. Sechs kleine Nürnbergische Prospecte nebst Umrissen von J. L. Stahl. (1 Fl. 12 Kr. oder 16 Gr. Sächs.)

11. Militärische Vorstellungen von J. L. Stahl. 4 Blätter Umrifs, und 4 lasirte Blätter. (54 Kr.)

12. Vordere Ansicht im sogenannten Schmaussengarten.

13. Prospect des sogenannten Judenbühls vor dem Laufferthor in Nürnberg.

14. Die Quelle beym Duzendteich vor Nürnberg.

15. Prospect des Duzendteichs von innen gegen Mittag anzusehen.

16. Prospect des Wegs zu St. Peter vor Nürnberg.

17. Die Stadt Nürnberg von der sogenannten Peter-Heide anzusehen.

Diese 6 Blätter (Nr. 12—17), in Queerquart, sind nur leichte Umrisse, welche getuscht oder mit Farben lasirt werden können. Unter jedem Blatte steht: Stahl del. et fec.

18. Zerzabelshof. Ein Blatt in Queerquart, vom Hrn. von Bemmel in radirter Manier.

19. Figuren gefrorner Fenster-Scheiben, wie sie sich der Einbildung nach, in einem Hause zu Nürnberg darstellten, zum Andenken des kalten Winters 1798. in 1799. N. 1. und 2. J. G. Dein, inven. et fec. 1799. Zwey Blätter in Queerquart.

20. Portrait des Hrn. Chro. Karl Phil. Strobel, Registrators des Wald-Amts Sebaldi (in Nürnberg). C. W. Bock gez. u. gest. 1799. Ein Octavblatt.

---

Sammlung von Bildnissen Gelehrter und Künstler, nebst kurzen Biographien derselben. Ein und zwanzigstes Heft oder des zweyten Bandes neuntes Heft. Gestochen und herausgegeben von Christoph Wilhelm Bock. Nürnberg, 1798. 8. (1 Gulden Ladenpreifs.)

Dieses 21. Heft enthält wieder 4 Portraits u. Lebensbeschreibungen. 1) Wilhelm von Bemmel, Mahler, geb. 1630. d. 10. Jun. zu Vtrecht, gest. 1708. am 20. Dec. zu Nürnberg. 2) M. Georg Wolfgang Augustin Fikenscher, Prof. und Rect. zu Culmbach, geb. 1773. am 28. August zu Bayreuth; 3) Carl Caspar Siebold, der berühmte Wundarzt zu Würz-

burg, geb. 1736. am 4. Novemb. zu Nideck, im Herzogthum Jülich; 4) Carl Friedrich Wilhelm Freyherr von Völderndorff und Waradein, Regierungs Präsident zu Bayreuth, geb. 1758. am 22 Oct. zu Wunsiedel. Diese lezte Biographie ist sehr lehrreich und unterhaltend; wegen ihres merkwürdigen Inhalts ist sie auch einzeln zu haben.

---

Teutschlands Flora in Abbildungen nach der Natur mit Beschreibungen. von (von) Jacob Sturm. I. Abtheilung. Heft 1 – 6. II. Abtheilung. Cryptogamie. Heft 1. und 2. Nürnberg 1796. und 1797. in 12. (Pränumerations-Preiſs 1 Fl. 12 Kr. rh. oder 16 Gr. Sächs.)

Die Abbildungen, so, wie die Beschreibungen sind mit lobenswürdiger Sorgfalt und Genauigkeit verfertigt, und Hr. Sturm verdient allen Beyfall und alle mögliche Unterstützung bey diesem Unternehmen. In Hinsicht der Benennungen und der Classificirung ist er dem Hrn. Prof. Hoffmann nach dessen Deutscher Flora gefolgt. Von dem Hrn. D. Hoppe in Regensburg erhielt Hr. Sturm die seltene Poa disticha Wulfenii. Die Beschreibungen von dem Cynoſurus ovatus, dem C. ſphaerocephalus und der Poa disticha sind aus der Feder des gedachten Hrn. D. Hoppe.

5.

Im ersten Stück der N. Miscellaneen S. 39 wird einer Hygiea von Thon in der Gallerie zu Dresden erwähnt. Da man nun dort nichts davon wissen wollte und man mich um den Ursprung dieser Nachricht be-

fragte; so wandt' ich mich an den Herrn Verfasser jenes Aufsatzes, und empfieng von ihm folgende Antwort:

„In Ihrem werthen Schreiben vom 11. März 1799 legen Sie mir die Frage vor — „woher ich die Nachricht habe, dafs in der Gallerie zu Dresden eine Hygiea von Thon befindlich sey? Ich kann diese Frage nicht beantworten, ohne zugleich zu gestehen, dafs dabey ein Fehler eingeschlichen sey, der durch den schlechten Stil oder durch die falsche Interpunktion meiner Quelle entstanden ist. In den archäologischen Untersuchungen des Oberpredigers Rambach fand ich auf der 521. Seite vom Aeskulap angemerkt. — „Er ist in der pembrokischen Sammlung zu Wilton, im Herkulanischen Museo zu Portici grofs und von gebrannter Erde, wovon auch die daselbst befindliche Hygiäa ist, in der Gallerie zu Dresden von vorzüglicher Schönheit und besser u. s. w.“ Dies hat mich verführt das lezte Komma auf die Hygiea zu ziehen, das doch, wie ich mich jezt überzeugt habe, auf den Aeskulap gezogen werden mufs. Hätte Herr Rambach das, was er von der Hygiea sagt, in eine Parenthese geschlossen; so würde ein solcher Irrthum nicht möglich gewesen seyn. Alles was ich indessen versehen habe, bestehet darin, dafs die Hygiea aus Thon nicht in der Gallerie zu Dresden, sondern im Herkulanischen Museo zu Portici zu suchen sey.“

---

## Todesfälle.

1.

Am 18ten März 1799 starb zu Leipzig Herr Adam Friedrich Oeser, Direktor der dortigen Zeichnungs-Mahler- und Architektur-Akademie, Professor der Akademie zu Dresden, Kurfürstl. Sächsischer Hofmahler, wie auch Ehrenmitglied der ökonomischen Gesellschaft zu Leipzig, nachdem er kurz zuvor sein 83stes Lebensjahr angetreten hatte. Seine ausgebreiteten Kunstkenntnisse, seine herrlichen Werke in jeder Gattung, und sein gefälliger, menschenfreundlicher Charakter machen ihn unvergeſslich. Er lebte seiner Kunst bis an sein Ende. Noch wenig Tage vor seinem Tode vollendete er einen Christuskopf. Vergl. Meusel's Teutsches Künstlerlexikon Th. 1. und 2. Seume über Oeser; in Wieland's teut. Merkur 1799. B. 6. S. 152-159.

2.

Am 4ten May starb zu Potsdam Herr Johann Christoph Wohler (nach andern Wohlert) der ältere, ein Bildhauer, von dem artige Arbeiten zu Sans-

souci und Potsdam zu sehen sind, im 51sten Jahre seines Alters.

3.

Am 23sten May starb zu Kopenhagen der Justizrath Harsdorff, Professor der Architektur bey der königl. Akademie der bildenden Künste, erster königl. Hofbaumeister und Mitglied der arkadischen Gesellschaft zu Rom, in einem Alter von 64 Jahren.

---

## Druckfehler.

St. 9. S. 178. Z. 18. ist nach dem Wort verstorbene der Name Engelschall ausgelassen.

Ephem. art. 122

~~Ad pag. 116~~