

AUGUST SCHMARSOW
BEITRÄGE ZUR AESTHETIK DER BILDENDEN KÜNSTE
III.

PLASTIK MALEREI
UND
RELIEFKUNST

IN IHREM GEGENSEITIGEN VERHÄLTNIS

UNTERSUCHT

VON


AUGUST SCHMARSOW

LEIPZIG

VERLAG VON S. HIRZEL

1899.

Ulrich Middeldorf



Digitized by the Internet Archive
in 2014

AUGUST SCHMARROW

BEITRÄGE ZUR AESTHETIK DER BILDENDEN KÜNSTE

III.

PLASTIK MALEREI

UND

RELIEFKUNST

IN IHREM GEGENSEITIGEN VERHÄLTNIS

LEIPZIG

VERLAG VON S. HIRZEL

1899.

PLASTIK MALEREI

UND

RELIEFKUNST

IN IHREM GEGENSEITIGEN VERHÄLTNIS

UNTERSUCHT

VON

AUGUST SCHMARSOW



LEIPZIG

VERLAG VON S. HIRZEL

1899.

Das Recht der Übersetzung ist vorbehalten

THE GETTY CENTER
LIBRARY



Auf die „Frage nach dem Malerischen“, die hauptsächlich durch Max Klingers Versuch, Malerei und Zeichnung als zwei verschiedene selbständig nebeneinander bestehende Künste zu erweisen, veranlasst war, und auf die Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur, die dem Bestreben Jakob Burckhardts und Heinrich Wölfflins galt, den Charakter des Barockstils als eine Tendenz zum Malerischen zu erklären, folgt hier eine letzte kritische Abhandlung, die noch dazu gehört. Sie sucht das Wesen der Plastik im Unterschied von dem der Malerei, sowie von dem Übergangsbereich der Reliefkunst zu fassen und vor der Verwechslung unter einem gemeinsamen „Problem der Form in der bildenden Kunst“ zu wahren, wie es Adolf Hildebrand unter eben diesem Titel verfolgt.

Das Ringen mit den künstlerischen Ansichten eines Bildhauers auf seinem eigenen Gebiete hat die gewissenhafte Erörterung seiner Worte und einen möglichst engen Anschluss an seine Ausdrucksweise erfordert. Wer Eigenes in eigener Form zu bieten weiss, versteht auch die geduldige Ent-

sagung zu schätzen, die darin liegt, sich dem Gedankengang eines Andern anzuschmiegen und auf alles Übrige zu verzichten. Aber diese bescheidnere Aufgabe, fast nur einen Kommentar zu der kleinen Schrift zu liefern, — von der selbst sachkundige Gelehrte gemeint haben, sie müsse, wenn sie wirken solle, ganz und gar umgeschrieben werden, — habe ich mich diesmal um so weniger verdriessen lassen, als in solcher Feuerprobe vielleicht am zwingendsten die Haltbarkeit der eignen Überzeugung erhärtet wird. Eine zwanzigjährige Lehrtätigkeit hat mir nicht allein das Bedürfnis solcher Klärung der Begriffe, sondern auch die Fruchtbarkeit der hier verfochtenen so mannichfach bewährt, dass die Meinungen der Recensenten bisher nicht vermocht haben, mich auch nur einen Augenblick daran irre zu machen.

Nur gegen ein beliebtes Misverständnis möchte ich von vornherein noch ausdrücklich Verwahrung einlegen: es soll im Folgenden nirgends eine historische Konstruktion versucht werden, so sehr den geschichtlichen Tatsachen überall Rechnung getragen werden musste. Im Gegenteil, die psychologische Bedeutsamkeit der Erscheinungen wird bevorzugt, keine andre Rücksicht, wie etwa Stil, Monumentalität, Archaismus eher zugelassen; denn nur so war ein Ergebnis möglich, das für alle Perioden der Kunstentwicklung verwertbar bleiben muss.

Schmarsow.

INHALT

	Seite
Einleitung: Kritische Vorbemerkungen	1— 15
I. Malerei und Plastik	16— 56
II. Mimik und Plastik	57— 79
Thonbildnerie und Steinskulptur.	
III. Isolierte Rundplastik	80—117
Unter freiem Himmel oder im geschlossenen Innen- raum.	
IV. Die plastische Gruppe	118—141
V. Relief-Anschauung	142—165
VI. Die Reliefkunst	166—187
VII. Reliefanschauung und Dekoration	188—217
Schlussbetrachtung: Das Reich der Kunst	218—232

DRUCKFEHLER UND VERBESSERUNGEN

BAND I

- S. 27 Z. 10: bleibt lies bleibt für die Plastik
„ 38 „ 9: um ist zu streichen
„ 39 „ 25: seiner lies ihrer
„ 42 „ 3: das den Schatten lies der . . .
„ 57 „ 14: Ausdruck lies Austrag
„ 76 „ 14/15: nicht lies Töne
Töne lies nicht
„ 88 „ 16: Sie lies Die Farbe

BAND II

- „ 64 „ 1: Zeichenreich lies Zwischenreich
„ 138 „ 4: wenigstens lies wenigsten
„ 146 „ 12: Pilasterstellung lies Säulenstellung
„ 170 „ 1: sind 7 Zeilen auf S. 171 geraten und hierher
zu nehmen
„ 196 „ 12: veränderten lies verändernden

BAND III

- „ 2 „ 17: war; lies war:
„ 10 „ 26: so wie lies sowie
„ 11 „ 9: sein lies ihr
„ 66 „ 20: Raumvolumnen lies Raumvolumen
„ 95 Anm. 1 Z. 5: ausgestattet lies ausgestaltet
„ 99 Z. 6: streng lies scharf
„ 174 „ 20: in dem lies indem
„ 211 „ 7f.: weiteren Recessen lies weitere Recess
-



EINLEITUNG

KRITISCHE VORBEMERKUNGEN



eine Kunst ist dem modernen Menschen so entfremdet wie die Plastik. Selbst der Versuch eines hochbegabten Bildners, wie Adolf Hildebrand, uns „das Problem der Form in der bildenden Kunst“ wieder nahe zu bringen¹⁾, bezeugt nicht allein in wolbegründeten Klagen und in der Motivierung seiner Schriftstellerei, welcher Mangel an natürlichem Verständnis für die Plastik schon bei uns eingerissen, sondern er bestätigt es unbewusst auch durch den Weg, den er selbst zu deren Betrachtung einschlägt, und durch die Folgerungen, zu denen er im Verlauf dieses Weges gedrängt wird.

Was er beklagt, ist bezeichnenderweise vor allem Eins: „unter Plastik denkt sich der moderne Mensch nur noch runde Figuren, die in der Mitte eines Platzes stehen.“

1) Strassburg 1893, 2. Auflage 1897.

Der Ausgangspunkt, den er selber wählt, liegt nicht auf dem Boden der reinen Plastik, den man beim Bildhauer zuerst voraussetzt, sondern auf dem Übergangsgebiet, der Reliefkunst, ja — eigentlich ganz auf dem Boden der Malerei.

Sei es nun, dass dieser Weg aus Rücksicht auf den modernen Menschen und sein viel näheres Verhältnis zur malerischen Anschauung bevorzugt wird, weil von hier aus am ehesten eine Verständigung erreichbar scheint; sei es, dass eben diese Auffassungsweise auch dem modernen Bildner selbst schon so sehr in Fleisch und Blut übergegangen ist, weil auch er, ein Kind seiner Zeit, sich der allgemeinen Verschiebung des Verhältnisses zu den einzelnen Künsten, die einen psychologischen Grund und eine geschichtliche Ursache haben muss, nicht zu entziehen imstande war; — genug, diese Tatsache verbindet sich mit der erstgenannten zu einem Selbstzeugnis, das nicht ausser Betracht bleiben darf.

Die Rücksicht auf den geläufigen Vorstellungskreis der Leser, mit dem man zu rechnen hat, dürfen wir ohne Zweifel als zweckmässig anerkennen und wollen aus diesem Grunde auch unsererseits diesem Wege nachzugehen versuchen, soweit wir dem Führer darauf zu folgen vermögen, selbst da, wo es nur der redlichen Absicht noch dienen sollte, seinen Überzeugungen vorurteilsfrei gerecht zu werden. Wir dürfen uns um so unbedenklicher ihm anbequemen, als wir bei früherer Gelegenheit wiederholt den entgegengesetzten Weg, von der Architektur zur Plastik, als gleichwertigen scharf genug vorgezeichnet

haben¹⁾, und unserer eigenen Überzeugung vom Kern ihres Wesens als Körperbildnerin oft genug Ausdruck gegeben.

Auf die strenge Unterscheidung des innersten Wesens jeder einzelnen Kunst war dabei unser Augenmerk in erster Linie gerichtet, vor allem in der Reihe, die wir unter dem Namen der „bildenden“ zusammenzufassen gewöhnt sind, also auch gegen die Meinung Hildebrands, als könne der Architektur nur dasselbe Gestaltungsprinzip innewohnen wie der Plastik und Malerei (S. 82). Auf der anderen Seite jedoch suchten wir dem lebendigen Zusammenhange zwischen ihnen, als Betätigungen des Menschen, das Recht zu wahren, das ihm natürlich gebührt, d. h. sie zunächst als naive Äusserungen hinzunehmen, die erst allmählich den Keim ihres besonderen Wesens vollkommen entfalten und dann erst sich deutlich voneinander unterscheiden, stets aber durch zahllose Fäden miteinander verknüpft bleiben. Es kam uns deshalb gerade auf eine genauere Beobachtung der Übergänge von dem einen Grundprincip zum anderen an; die Zwischenregionen geben uns in ihren mannichfaltigen Erscheinungen über die geschichtlich fortschreitende Verschiebung des Standpunktes und über deren gesetzliche Beziehung zum psychologischen Charakter einer Zeit oft den wertvollsten Aufschluss. Da dieser

1) Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste I, Leipzig 1896, S. 20 ff. Barock und Rokoko; eine Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur (Beiträge II, 1897), S. 7 ff.

Wechsel im Verhältnis einer Generation, eines Zeitalters zu den Hauptkünsten nicht allein die Reihe der bildenden, sondern auch ihre Schwestern auf der Seite der zeitlichen Anschauungsform, d. h. Poesie, Mimik, Musik, ebenso betrifft wie Malerei, Plastik und Architektur, so wurden auch jene, besonders als jeweilige Ergänzungen Einer Weltauffassung, mit in Betracht gezogen und das Schicksal der einzelnen stets im Zusammenhange der ganzen Reihe dargestellt. Das liegt in unserer Überzeugung, stets, auch in besonderen Abzweigungen des Kunstlebens, mit dem ganzen Menschen rechnen zu müssen. Nur von diesem Standpunkte aus, der die Gesamtheit der Menschenkunst als Einheit überschaut, glaubten wir die Auffindung psychologischer Gesetze möglich, die den Gang der künstlerischen Auseinandersetzung zwischen Innenwelt und Aussenwelt erklären helfen, — und glauben es noch, ganz abgesehen von der Frage, ob diesem wechselnden Schauspiel der Entwicklung ein erkennbarer Sinn oder eine natürliche Notwendigkeit innewohne, oder ob die Antwort darauf nur einer höheren Intelligenz gegeben sei, die über menschliche Begriffe hinausreicht.

Mit der Prüfung der Gränzen und der Vermittlungen zwischen Malerei und Plastik nehmen wir das Thema zugleich von der Seite auf, wo sich dieser Beitrag zur Ästhetik der bildenden Künste in die ganze Reihe einzuordnen und an die beiden vorausgehenden anzuschliessen hat. Ebenso aber ergreifen wir damit den Faden der Erörterungen an dem Ende, wo der letzte vollauf beachtenswerte Vorgänger, ein

Künstler selbst, sie gelassen hat. Tatsächlich erkennen wir in seinem Standpunkte die charakteristischen Merkmale des modernen Menschen, der einerseits durch naturwissenschaftliche Schulung längst der naiven Ausbildung seiner Vorstellungswelt entrückt ist, andererseits aber in dem geschichtlichen Entwicklungsgange, den unsere Sinnesorgane durchgemacht, und in dem notwendig damit verbundenen Wechsel in der Vorherrschaft des besonderen Anschauungskreises, die sich im ganzen geistigen Leben geltend macht, ebenso befangen bleibt, wie alle anderen Kinder seiner Zeit. Dies nachzuweisen, aus den eigenen Werken wie aus dem gedruckten Bekenntnis, wäre die Aufgabe des Historikers, der Adolf Hildebrand als Künstler des neunzehnten Jahrhunderts charakterisiert. Wir würden uns anheischig machen, die psychologische Übereinstimmung aufzuzeigen. Hier jedoch ist es nicht unseres Amtes. Eine Argumentatio ad hominem bleibt aus dem Spiele, wo wir es lediglich mit den ausgesprochenen Ansichten und deren sachlicher Begründung, nicht mit der persönlichen Anlage als Künstlerindividualität zu tun haben.

An einer Stelle des Büchleins begegnet uns indes ein so frappanter Ausdruck persönlichen Empfindens, dass ich mir nicht versagen darf, den überraschenden Wink herauszuheben, ja davon auszugehen; denn er giebt dem Leser meines Erachtens auf einmal den Schlüssel zum Verständnis der Lösung in die Hand, die Hildebrand für das Problem der Form in der bildenden Kunst uns allen angeboten hat.

„Die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, in dem er sich abmüht, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen“ (S. 78).

Der Laie, der auf diesen Ausdruck subjektiven Gefühles stösst, wird sich erstaunt darob befragen, ob auch ihn das Kubische quäle. Die dreidimensionale Körperlichkeit der Dinge dieser Welt sollte für uns Menschenkinder, die nun einmal hineingestellt sind, eine Qual sein? Das wäre ja neuer Zuwachs, einer ganz raffinierten Erfindung, für dies Jammertal.

Der Philosoph aber, der die dreidimensionale Raumvorstellung als die notwendige Anschauungsform unseres menschlichen Intellekts betrachtet, wird doch eher geneigt sein, in der Klarheit und Schärfe des Kubischen die vollendete Konsequenz dieser Vorstellungsarbeit zu erblicken, d. h. die höchste Leistung der Anschauungsform, — eine Errungenschaft, die uns befriedigen muss, je mehr sie unserer Anlage entspricht.

Sollten wirklich alle Menschen, für die der Bildner schafft, ja nur alle Liebhaber der Plastik, die gern der Woltat teilhaftig würden, die nur der Künstler ihnen angedeihen lassen kann, — sollten sie wirklich sich dem Natureindruck gegenüber abmühen, ja vergeblich abmühen, eine klare Gesichtsvorstellung zu bilden?

Doch lassen wir diesen Zweifel dahingestellt. Die Voraussetzung Hildebrands ist tatsächlich die, dass der Beschauer eines dreidimensionalen Gegenstandes zunächst durch den Eindruck des Kubischen beunruhigt werde, dass er durch das Entgegendringen der dritten Dimension in einen unbehaglichen Zustand gerate, und dass nur die Kunst imstande sei, aus dieser Qual zu befreien, indem sie — an ihrem Werke für das glatte Zustandekommen einer einheitlichen Gesichtsvorstellung sorgt, während die Dinge dieser Wirklichkeit allerdings so störend bleiben wie sie sind. Die erlösende Verwandlung durch die Kunst vollendet sich erst, wenn sie „der natürlichen gegenständlichen Vorstellung zum Trotze den Beschauer zwingt“ (S. 53), zu sehen, wie der Künstler sich die Erscheinung zurechtgelegt. „Solange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung; erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d. h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung“ (S. 79).

Es ist also nicht nur eine persönliche Empfindung, zu der erst der moderne Mensch durch die einseitige Ausbildung der Ansprüche seines Sehorgans herangereift ist; sondern der Mangel an dieser Empfindungsweise bedeutet einen „Mangel an künstlerischem Verhältnis zur Natur, eine Unfähigkeit, unser wahres Verhältnis zu ihr zu verstehen und konsequent zu entwickeln“ (66). Ja, die ganze

Kunstphilosophie, die Existenzberechtigung der bildenden Kunst ist auf diese Voraussetzung von der Qual des Kubischen gegründet.

Jedenfalls schliesst sich Hildebrand der Lehre unsrer früheren Ästhetiker an, welche die Begriffsbestimmung der schönen Künste im Unterschied von den übrigen dadurch zu gewinnen suchten, dass diese höheren Künste sich von jeder Beziehung zu den sogenannten niederen Sinnen fern halten und immer reiner mit dem ausschliesslichen Kapital der höheren Sinne, Gesicht und Gehör, allein auskommen sollten. So arbeite die bildende Kunst lediglich für das Auge; in Gesichtseindrücken müssten also ihre eigensten Leistungen gesucht werden.

Indes auch Hildebrand ist bereits weiter gediehen. Er weiss, dass die Kunst nicht für die Wahrnehmung unsres Sehorgans, sondern vielmehr für die Vorstellung schafft. Er erklärt sich gegen „die sogenannte positivistische Auffassung“ der Künstler, „welche die Wahrheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes selber sucht, nicht in der Vorstellung, die sich von ihm in uns bildet“ und demgemäss „das künstlerische Problem nur in der genauen Wiedergabe des direkt Wahrgenommenen sieht“ (29). Er ist sich ebenso klar darüber geworden, dass „die Kunst gerade darin besteht einen abstrahierten Vorstellungsbesitz wieder einzukleiden“ und dass sie eben „dadurch einen Eindruck schafft, welcher beim Beschauer ohne Rest in Vorstellungswerte aufgeht, während der Natureindruck noch kein aus

diesem Gesichtspunkte gereinigtes Vorstellungsbild ist“ (27).

Dennoch verfällt er, begreiflicherweise, sehr bald in das Bemühen zurück, die künstlerische Leistung, das Empfangen der Einheit, doch wieder in einem Wahrnehmungsakt zu suchen. Und der Wert, den das Fernbild für ihn gewinnt, liegt eben darin, wie er meint, dass es die einzige Einheit für den Wahrnehmungs- wie für den Vorstellungsakt darstelle. Von der Gesichtsvorstellung kommt er doch auf den Gesichtseindruck, der sie vermittelt, zurück, weil es sich in künstlerischen Dingen immer um die sinnliche Anschauung handelt.

Weil aber eben die psychologisch überlegene Ansicht bei ihm selber bereits vorhanden und ausgesprochen ist, gebe ich auch die Hoffnung nicht auf, dass eine befriedigende Verständigung erreicht werden kann, und nur deshalb richte ich die folgende Auseinandersetzung so direkt darauf ein.

Lassen wir die Frage nach der wertvollen Leistung der Kunst und nach der Existenzberechtigung der Plastik vorerst auf sich beruhen, um vielleicht am Ende unsrer kritischen Erwägungen, von selbst darauf zurückgeführt, eine Antwort bereit zu finden. Vorerst betrachten auch wir das Problem der Form für den bildenden Künstler, wenigstens wie es sich selber stellt.

Um jenen Reinigungsprozess aller durch unser Augenpaar vermittelten Wahrnehmungen zur einheit-

lichen Gesichtsvorstellung hindurch zu ermöglichen, geht Hildebrand von einer weiteren Unterscheidung aus. Den künstlerisch durchgebildeten „Flächeneindruck“, in dem dies Heil gefunden wird, soll „das ruhig schauende Auge ohne Bewegungstätigkeit aufzunehmen im stande sein“ (S. 68), — also muss auch das Auge im Zustande ruhigen Schauens von der beweglichen Tätigkeit unsers sonstigen Sehens unterschieden und isoliert werden. „Das ruhig schauende Auge empfängt ein Bild, welches das Dreidimensionale nur in Merkmalen auf einer Fläche ausdrückt, in der das Nebeneinander gleichzeitig erfasst wird“ (10 f.).

Gegen die Trennung unsrer Wahrnehmungen durch das Sehorgan „in eine rein schauende und in eine sich rein bewegende Augentätigkeit“ regt sich nun aber das stärkste Bedenken, besonders wenn sie mehr bedeuten soll als eine wissenschaftliche Hilfskonstruktion, die unser logisches Bedürfnis behufs begrifflicher Klarheit aufstellen und, solange sie ihrer nicht entbehren kann, in abstracto aufrecht erhalten mag. Zugegeben, dass der Einzelne zum Behuf experimenteller Beobachtung recht weit in dieser Scheidung auch tatsächlich gelangen könne, so bleibt sie doch im natürlichen Verkehr mit der umgebenden Welt, so wie der freie Wechsel dieser Möglichkeiten aufgehoben und die eine bevorzugt werden soll, etwas Erzwungenes, vielleicht Unkontrollierbares. Es erhebt sich also von vorn herein der Zweifel, ob ein gesundes Kunstschaffen auf dieses künstliche Princip gegründet werden darf, dessen

Ergebnis allein die Lösung des Formproblems ergeben soll.

Folgen wir jedoch Hildebrand und fassen unser Auge einmal in ruhigem Zustand, ohne Bewegungstätigkeit schauend, dann lässt es sich wol nur mit einer photographischen Camera vergleichen, und die Retina verhielte sich wie die empfindliche Platte, das heisst — rein passiv, den chemischen Veränderungen ausgesetzt, die sich ohne sein Zutun vollziehen. Aber eben deshalb kann dieser Zustand nur sehr kurze Zeit dauern, die chemische Zersetzung durch das einfallende Licht würde bei längerem Stillstand der Retina zerstörend wirken. Sie selber löst die Reflexbewegung aus, die durch neue Zufuhr das Organ rettet und wieder für chemische Einwirkung empfänglich macht. Der Moment der „Ruhe“ wird zwangsweise durch eine Bewegung abgelöst, und diese beschränkt sich bei der sonstigen Verbindung des Augapfels mit äusseren Muskeln nicht auf das Innere, die Retina und ihre Gefässe, sondern bringt Drehungen des Augapfels hervor. Das Auge ist also nicht mehr „ohne Bewegungstätigkeit“, wie es sein sollte.

Nun aber hinkt der Vergleich der Retina mit dem empfindlichen Häutchen der photographischen Platte und deren passivem Verhalten, das die Einwirkung des Lichtes nur so über sich ergehen lässt, bekanntlich, nach mehr als einer Seite. Unser Sehen ist Aktivität schon im Empfangen des Sinneseindruckes selber. Sowie wir demgemäss das Auge etwa als verfeinertes Tastorgan zu erklären ver-

suchen, mit zahlreichen vibrierenden Nervenendigungen in und neben den Zäpfchen der Retina, so haben wir fortwährende unausgesetzte Bewegungstätigkeit, nicht allein chemische Reaktion, sondern mitwirkende Empfängnis, ja ein Entgegenkommen, das bis zum feinsten innerlich vollzogenen Abtasten sich steigern mag. Nur so scheint sich zugleich eine Erklärung anzubieten, wie unser Sehen wieder auf die motorischen Centren übertragen zum Nachformen des Gesehenen durch die Tastorgane der Finger zu werden vermag.¹⁾

Doch lassen wir diese Erklärungsversuche der physiologischen Optik, mit denen wir doch nicht auskommen, ganz aus dem Spiel, bis auf die eine Tatsache, die wir berücksichtigen müssen: bei der Kleinheit der Stelle schärfsten Sehens im Auge bleibt ja schon die Mitwirkung des beweglichen Apparates der Augenmuskeln unentbehrlich, und der Appell vom sinnlichen Wahrnehmen, mit dem sich die Physiologen beschäftigen, an den Vorstellungsakt, in dem der Psycholog die Synthesis sich vollziehen lässt, bleibt unausweichlich.

Doch sei auch dem, wie ihm wolle: die Annahme eines ruhigen Schauens, das sich ohne Bewegungstätigkeit vollzöge, ist eine Fiktion, und der

1) Wir haben diesen Bedenken schon in den beiden früheren Heften dieser Beiträge durchweg Rechnung getragen, soweit dazu Veranlassung war (vgl. z. B. II, 11 f.). Vgl. neuerdings auch E. te Peerdt, Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit. Strassburg 1899.

Versuch dem alten Unterschied der simultanen und der successiven Auffassung eine naturwissenschaftliche Unterlage zu geben, muss doch noch anders angestellt werden, wenn wir wirklich seiner bedürfen.

„Wir stehen der Natur ja nicht nur als Augengeschöpfe gegenüber, sondern mit allen unseren Sinnen zugleich,“ schreibt Hildebrand selbst einmal zu Anfang seines Weges (33). Aber beim Kunstwerk soll dies eben durchaus anders werden; da wird das Augengeschöpf möglichst isoliert, um den Gesichtseindrücken allein die Führung zu überlassen, weil wir durch ihren ungestörten Ablauf allein zu der befreienden Woltat gelangen, die uns die künstlerische Darstellung zu bieten vermag. Und diese „geheimnisvolle Woltat“ wäre wieder nur eine klare Gesichtsvorstellung, — also ein Ertrag aller vorangehenden Arbeit an dem Material, das der höhere Sinn, das Auge, allein uns liefert. — Weshalb?

Wenn nun gerade durch die verborgenste Bewegungstätigkeit unsres Auges dafür gesorgt wäre, dass die Verbindung mit unsern andern Sinnen nicht aufgegeben werde und verloren gehe, das heisst eine Isolierung der Gesichtsvorstellungen Platz greife, die nur menschliche Weisheit sich als begehrenswerten Vorzug ausgeklügelt.

Wir stehen auch den Werken der Kunst nicht allein als Augengeschöpfe gegenüber, sondern mit allen unsern Sinnen zugleich, ob sie nun bei der Wahrnehmung beschäftigt sind oder nicht. Wir

dürfen nicht vergessen, „dass der Mensch gar nicht im stande ist, seine Vorstellungen ganz abzustreifen, weil er eben mit ihnen sieht“, schreibt auch Hildebrand selber (S. 30). Woher stammen sie? — aus allen Sinnen. Und der Gegenstandsvorstellungen können wir ja ohnehin beim Anschauen eines Bildwerkes nicht entraten. Unsr Formvorstellungen müssen uns zu Hilfe kommen, wenn es gilt, irgendwelche ungewohnte Ansicht zu enträtseln. Sollten wir nicht froh sein, wenn zwischen Gesichtsvorstellungen und Bewegungsvorstellungen auch schon eine natürliche Verbindung angebahnt läge, durch die auf unsre anschaulichen Erfahrungen eine stetige und unbeirrte Übertragung aus den Erfahrungen der Tastregion stattfindet, der wir die Greifbarkeit unsrer konkreten Anschauungen verdanken? Ohne die innige Verquickung der Tastgefühle und der mannichfaltigen, aus den Erlebnissen unsres ganzen Körpers stammenden Bewegungsvorstellungen, besässen wir auch wol keine bildende Kunst, in erster Linie jedenfalls keine Plastik.

Nach dieser Verwahrung im voraus dürfen wir gern die Ausdrücke Hildebrands beibehalten, um seinen Gedankengängen in ihrem lehrreichen Wert für das Einzelne gerecht zu werden. Wir teilen ja mit ihm als Kinder seiner Zeit die einseitige Bevorzugung der höheren Sinne und des abstrakten Geisteslebens. Es gehört ein redlicher Anteil kritischer Selbstbesinnung dazu, wenn wir uns bewusst werden, wo die historische Ursache zu suchen ist, dass unsre Kunst nicht plastisch gestaltet in

all ihrem Dichten und Trachten wie die der Hellenen, — weshalb wir nicht einmal die italienische Hochrenaissance mehr völlig verstehen, seit ihr das plastische Ideal über alles gieng. Liegt unser Mangel an natürlichem Verständnis für die Bildnerei nicht wesentlich mit an dem einseitigen Standpunkt als Augengeschöpfe, ja des geläuterten Schauens aus der Ferne?



I.

MALEREI UND PLASTIK

Schon das grundlegende Experiment zur Sonderung des ruhigen Schauens und des beweglichen, abtastenden Sehens, von dem Hildebrand ausgeht, orientiert uns über den Boden, auf dem alle seine Anschauungen erwachsen.

„Es sei ein Gegenstand mit Umgebung und Hintergrund gegeben, ebenso die Richtungslinie des Beschauers, dessen Standpunkt lediglich in Nähe und Ferne verschiebbar sein soll.“

Es wird also nicht, wie wir es beim Bildner erwarten sollten, ein isolierter Körper zunächst betrachtet, als der einfachste Fall, um den es sich handeln kann, sondern sogleich eine ganze Situation, in der sich der Gegenstand befindet. Das Objekt besteht aus Körper und Raum zugleich, die nicht gesondert für sich aufgefasst werden können oder sollen, sondern in einem optischen Zusammenhang stehen. Für den Standpunkt des Beschauers, der

sich nur auf einer gegebenen Richtungsaxe annähern oder entfernen kann, schränkt sich die optische Auffassung noch mehr ein. Als Sehgemeinschaft entspricht der Gegenstand in seiner Situation „mit Umgebung und Hintergrund“ durchaus dem Inhalt des „Bildes“, als Werk der Malerei, wie wir es im ersten Teil dieser Beiträge definiert haben. Und so nennt es auch Hildebrand häufig genug selbst, allerdings ohne die Unterscheidung von „Gebilde“, womit wir das Körperliche allein zu bezeichnen pflegen.

Damit ist das Problem der Form in der bildenden Kunst schon allein auf dem Boden der Malerei gestellt, und es bleibt die Frage, wie weit aus diesen komplizierteren Bedingungen nachträglich noch der Fall der Plastik zurückgefunden werde.

„Ist der Standpunkt des Beschauers ein so ferner, heisst es weiter, dass seine Augen nicht mehr im Winkel, sondern parallel schauen, dann ist das empfangene Gesamtbild rein zweidimensional, weil die dritte Dimension, also alles Nähere und Fernere des Erscheinungsobjektes, alle Modellierung nur durch Gegensätze in der erscheinenden Bildfläche wahrgenommen wird, als Flächenmerkmale, die ein Ferneres oder Näheres bedeuten.“

Dies Gesamtbild vom entfernten Standpunkt ist die Hauptsache, auf die es nach Hildebrand bei allem künstlerischen Schaffen ankommt: das reine einheitliche Flächenbild, das er Fernbild nennt. Es stellt die einzige Einheitsauffassung der Form im Sinne des Wahrnehmungs- und Vorstellungsaktes

dar (13). Dies ist also die Erscheinungsform, welche vom Kunstwerk festgehalten werden muss (68, Anm.).

Wenn wir demnach „ein einheitliches Bild für den dreidimensionalen Komplex allein im Fernbild besitzen“ (12), so muss über den Charakter dieser einzig wertvollen Erscheinungsform genaueste Rechenschaft willkommen sein. „Erst von einer bestimmten Distanzschicht an sehen unsere Augen parallel und nehmen die Erscheinungsobjekte mit einem Blick als einheitliches Flächenbild oder Fernbild auf. Was in der Mitte unseres Sehfeldes liegt, wird am stärksten wahrgenommen, nach dem Rande zu verschwindet der Eindruck. Ebenso wird das, was direkt vor der Distanzschicht, vor der eigentlichen Bühne ist, noch als Übergang mit wahrgenommen. Der eigentliche Raum aber, welcher erscheint, liegt hinter dieser Distanzschicht, fängt mit dieser erst eigentlich an“ (44).

Das ist eine der physiologischen Optik entnommene Beschreibung des Bildes als das eigentliche Feld der Malerei, nach unsern Begriffen wenigstens nur dieses. Verfolgen wir also erst einmal diesen Weg und sehen, wohin er uns führt, wie weit wir damit kommen.

Betrachten wir von diesem Standpunkt aus zunächst die darstellende Tätigkeit des Malers, „so sind sein geistiges Material die Gesichtsvorstellungen (die aus dem ruhigen Schauen gewonnen werden); diese bringt er direkt auf der Fläche zum Ausdruck und gestaltet damit ein Ganzes im Sinne des Fern-

bildes“. So weit vermögen wir uns anzuschliessen. Aber es folgt sogleich ein Schritt, der vorerst zu weit geht.

„Insofern diese Eindrücke jedoch Formvorstellungen erwecken sollen, ergibt sich die Aufgabe, ein derartiges Flächenbild darzustellen, dass wir die volle Formvorstellung von dem Gegenstande empfangen. Dies zu leisten ist er nur dadurch im stande, dass er alle Gesichtseindrücke auf ihre plastische Anregungskraft hin prüft und zu diesem Zweck verwendet (d. h. die Flächenmerkmale ausbeutet, die ein Näheres oder Ferneres bedeuten). -- Darin liegt das Problem des Malers“ (17).

Ja, insofern er durch Gesichtseindrücke Formvorstellungen erwecken will. Dies ist aber durchaus nicht immer der Fall, wenigstens nicht derart, dass wir die volle Formvorstellung vom Gegenstande empfangen. Ursprünglich ist das Bild wie unser Sehfeld eine Fläche. Und in der Dynamik der Erscheinungsfaktoren, die darauf zum Vorschein kommen, kann eine sehr verschiedene Ökonomie walten, die in mancherlei Kombinationen sich zwischen zwei entgegengesetzten Polen bewegt, der abstrakten Idealität und der konkreten Realität, oder der geistigen Vorstellung und der sinnlichen Wahrnehmung, deren eine im Reiche der Phantasie, deren andre im Reiche der Wirklichkeit zu herrschen pflegt.

Es giebt im weiten Gebiet der Malerei geschichtliche Beispiele genug, die vielmehr für die geistige Vorstellung als für die sinnliche Anschauung arbeiten. Sie verwenden die Erscheinungsfaktoren des Bildes,

die Gegensätze von Hell und Dunkel, also Farben in Linien oder in Flecken aufgetragen, nur noch im zweidimensionalen Sinn des Sehfeldes als Fläche. Dahin gehört das Gebiet der ägyptischen Wandmalerei wie das der mittelalterlichen Buchmalerei zu ihrem grössten Teile. Was sie auf der Bildfläche mit Strichen oder Klecksen hervorbringen, sind Zeichen, Anregungen für die Gegenstandsvorstellung.

Was ist aber ein Gegenstand? Wie unsre Muttersprache selbst uns lehrt: etwas, das uns entgegensteht. Was entweder unserm Leibe als Körper im Raum, oder unsern vorgestreckten Tastorganen, oder nur unserm vorwärts gerichteten Blick, oder endlich gar der anschaulichen, über uns selbst hinausdringenden Vorstellung einen Widerstand leistet. Es kommt also auf ein dem Gefühl oder der Vorstellung solches Widerhalts entsprechendes Zeichen an, das diese konstitutive Eigenschaft der Dinge im Beschauer auszulösen vermag. Was wäre das abstrakteste Zeichen dafür? Nicht der Punkt; er bezeichnet nur den festen Ort in der allgemeinen Weite des Sehfeldes. Nicht eine Reihe von Punkten in wagerechter Richtung; denn wir schreiten über sie hin, wie unser Fuss über die Schwelle. Nur eine senkrecht aufsteigende Reihe von Punkten gewinnt die Intensität; nur die aufgerichtete Gerade, die uns gegenübertritt, bedeutet ein Ding an seinem Orte vor uns, wie unersgleichen, die Körper rings um uns selber. Und die Grade dieser aufgetragenen Intensitätswerte, die Mehrzahl der übereinander gereihten Punkte giebt zugleich die Abstufungen für

den Grad der Gegenständlichkeit, d. h. kurzweg die Grösse der Linien, in der Höhendimension allein, die wir ja deshalb als erste bezeichnen, weil sie uns selbst als Dominante unsres Leibes innewohnt und den Mafsstab für alle unsre Konkurrenten abgiebt.

Die Mehrzahl dieser mehr oder minder senkrechten Linien kann sich auf der Fläche nun aber nicht anders ausdehnen, als in der zweiten Dimension, die noch übrig bleibt. Sowie es gilt, zwei, drei und mehr Gegenstände nur nach ihrem Unterschied von uns einzeln vorzustellen, so ergibt sich auf der Fläche das Nebeneinander in horizontaler Richtung. Und soll gar das Grössenverhältnis dieser Objekte unter sich bestimmt werden, so müssen sie sich vollends auf einer fortlaufenden Horizontalen, als gemeinsamer Grundlinie, aufreihen. Damit haben wir die Elemente einer Situation wieder beisammen, wie es für den primitivsten Vorwurf bildlicher Darstellung auf der Fläche gefordert wird. Wir durften also früher behaupten, die Wurzel der malerischen Schöpfung könne nur in der zweiten Dimension gesucht werden.¹⁾ Die erste ist, wie wir soeben gezeigt, für andere Funktion vollauf in Anspruch genommen. Die dritte Dimension aber giebt es vorläufig in der Fläche nicht; nur die erste oder die zweite können als Surrogat verwertet werden.

1) Flüchtige Scribenten haben daraufhin allerdings fertig gebracht, zu behaupten: „dem Verfasser sei das Malerische bekanntlich die Breitendimension!“ Auf Grund solcher Verdrehung wird es ihnen dann leicht, über die Ästhetik dieses Verfassers die Achseln zu zucken.

Und die Entstehung der Tiefendimension führt abermals auf uns selber zurück; sie geht vom Subjekt aus. Seine vorwärts gerichtete Organisation, seine ausgreifenden Arme, seine ausschreitenden Beine mit ihren Erfahrungen der Ortsbewegung, seine vorwärts gerichteten Augen, deren Sehkraft sich erprobt, indem der Blick in die Weite dringt, — seine all dies zusammenfassende Vorstellung, die „in die Tiefe strebt“, bringen diese Ausdehnung erst aus embryonalem Zustand zur vollen Entwicklung. Die Kunst der Malerei kann nur allmählich, mit verfeinerten Mitteln des Augenscheines, nacheifern, wenn das Fernbild sich für uns mit einem „latenten Gehalt von Bewegungsvorstellungen erfüllt hat“, die es nur auszulösen gilt für unsre Anschauungsform.

Davon sind jene frühen Perioden der Malerei noch weit entfernt, eben weil sie unmittelbar für die poetische Vorstellung arbeiten. Die Gegenstandsvorstellung bleibt die Hauptsache. Ein lineares Zeichen bis zum erkennbaren Umriss, ein dunkler Fleck auf hellem Grunde, oder umgekehrt hell auf dunkel, bis zur wirksamen Silhouette genügen, um in ihrer Aufreihung und Folge, wie sie abgelesen werden, nacheinander die Beziehungen zu vermitteln, einen Vorgang zwischen ihnen zu erzählen, einen höheren Kausalnexus aufzuweisen. Die zeitliche Auffassung übernimmt zu leisten, was Höhe und Breite für die räumliche Auseinandersetzung nicht vermögen, und die successive Anschauungsform überwiegt noch, wie in der Dichtkunst und Mimik, den beredteren Nachbarinnen, bei weitem die simultane

des Bildlichen selber. Meist bringt der Betrachter des letztern schon die Kenntnis des geistigen Inhalts mit oder empfängt sie daneben im Texte, so dass als Aufgabe nur die Veranschaulichung übrig bleibt, die der leicht erreglichen Phantasie allerdings auch mit wenigen Mitteln schon die mannichfaltigsten Associationen zur Stärke des eigenen Erlebnisses steigert. Ihr höchstes Anliegen bleiben die Kausalbeziehungen, so dass sie sich um räumlich-körperliche Verhältnisse nur insoweit kümmern, als sie ihrer zum Verständnis jener bedürfen. Diese für den poetischen Zusammenhang wichtigen Relationen liegen aber fast alle wieder auf der Seite zeitlicher Vorstellungen, im transitorischen Verlauf, oder sie beruhen, wo dies nicht der Fall ist, auf festgewordenen Associationen, die wieder keine räumliche und körperliche Auseinandersetzung in dreidimensionaler Vollständigkeit erheischen, sondern sich mit zwei, ja mit einer Ausdehnung begnügen. Wechselt doch ausserdem das vorstellende Subjekt, der Dichter sowol wie sein Hörer oder Leser mit ihm, beliebig den Standpunkt zu seinen Personen und Gegenständen, bald aussen bald innen. Ist es doch niemals konsequent an eine Richtungsaxe, geschweige denn an einen festen Schnittpunkt der Koordinaten gebunden, sondern erlaubt sich, die Tiefe entweder als Nebeneinander in der Breite oder als Übereinander in der Höhe, ja ebensowol, von seiner Warte herab oder in leichtem Fluge dahin, als Untereinander zu betrachten, wie sein Schauplatz himmlische, irdische und höllische Regionen um-

spannt. Die Wandelbarkeit und Ungebundenheit des poetischen Standpunktes, die ja Berge versetzt und durch die dicksten Mauern in das finstre Turmverlies eindringt, wohin immer der goldene Faden der Fabel sich verliert, — sie überträgt sich bis zu einem starken Grade auf die primitive Darstellungsweise des Malers, nämlich soweit nicht allein die Fläche, sondern auch ihr Beschauer, mit dem nötigen Wechsel seines Standpunktes den Bildern gegenüber, der Vorstellung nachzukommen vermögen. Ihre Figuren geben keine Auskunft über die dritte Dimension als Körper; ihre Fläche bedeutet den Raum, ohne Rechenschaft über die ferneren Distanzschichten, ohne weitere Kulissen auf der Bühne, ja ohne bestimmteren Hintergrund, als die Farbe der Wand, oder Himmelsblau, oder Goldton, oder ein Teppichmuster gar, die immer nur als Folie dienen für die Figuren, wol den Kontrast verstärken je nach dem Abstand des Beschauers, aber selbst keine Gegenstandsvorstellungen mehr erwecken sollen.

Diese und ähnliche Phasen der dekorativen Wandmalerei, wo mit der Ortsbewegung des Betrachters wie im Bauwerk selber gerechnet wird, oder der ornamentalen Buchmalerei, wo die Beweglichkeit und Lage der Blätter diesen Wechsel gewähren, sind jedoch weit entfernt von der eigentümlichen Aufgabe der Malerei, die sie als selbständige Kunst erfasst. Mag auch die erstere sich zur monumentalen Raumkunst, die andere zur intimeren Bildkunst entwickeln. Erst da reden wir vom spezifischen Wesen einer Kunst, wo sie gerade

diejenige Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt zu geben sucht, die keine sonstige Nachbarin so zu geben vermag oder geben will, — mögen diese nun Poesie oder Baukunst heissen wie hier, oder Mimik und sonstwie.

Wenden wir unsern Blick dagegen auf diese Zeiten in der Geschichte der Malerei, wo die Annahme eines festen Standpunktes für das Bild längst zur selbstverständlichen Voraussetzung geworden war, und wo das echt malerische Streben in eigenster Ausbildung seinen Höhepunkt erreicht, um auch dort zu fragen, inwiefern sie „die volle Formvorstellung von dem Gegenstand erwecken“ will. Nehmen wir also ein Gemälde von Rembrandt oder eine seiner Radierungen beliebigen Inhalts; genug, wenn sein besonderes Vermögen für sich zum Ausdruck kommt. Da tauchen aus dem tiefen Dunkel die Lichterscheinungen auf und steigen zur Höhe lebendigster Wirkung, ohne dass wir nach ihrer körperlichen Gestalt für sich oder nach ihrem räumlichen Verhältnis genau zu forschen veranlasst werden. Ja, sobald wir die volle Formvorstellung von allen Gegenständen solchem Bilde abzufragen begehren, so gehen wir nicht allein der Einheit des Ganzen, sondern auch des reinen Genusses an der echt malerischen Leistung als solcher verlustig. Weshalb? Doch wol nur, weil die Ökonomie der Erscheinungsfaktoren in ein Gleichgewicht gebracht ist, das den Druck auf einen einzelnen von ihnen nicht verträgt, ohne Störung der Harmonie. Bildhauer und Baumeister haben nicht mehr dreinzureden wie einst.

Oder deuten wir endlich auf ganz moderne Richtungen hin, die uns zunächst liegen, auf die durchaus malerisch gesonnenen Stimmungsbilder, in denen Körper und Raum wie durcheinander gewebt zum wesenlosen Scheine, nur Licht und Farben auf der Fläche festgehalten, so weit verschweben, dass sie kaum noch die formale Anregungskraft eines Nebelstreifs bewahren. Wie viele Übergangsstadien liegen vor diesen verschwimmenden, aus Duft nur hingehauchten Erscheinungen. Wie viele Wolkengebilde seit Correggio, von denen die Gegenstandsvorstellung des phantasievollen Beschauers behaupten mag was sie will, wie Hamlet und Polonius, der ihm nach dem Munde redet und doch der Gefoppte bleibt, sind diesen modernsten Bildern vorausgegangen und immer zu schwer, zu materiell, zu formbestimmt erfunden worden.

Da rühren wir von anderer Seite wieder an das Wesen der malerischen Schöpfung und kehren auf neuem Wege zu ihrer Wurzel zurück. Nicht mehr aus dem Bedürfnis der pragmatischen Phantasie entsprungen, nicht mehr auf Gegenstandsvorstellungen erpicht wie jene frühen Versuche sind diese Äusserungen, die ihrerseits die reinsten, eben dieses Wesens selbst zu sein behaupten. Aus den Sinnesindrücken des Auges allein möchten sie stammen. Sie leiten also zurück zu dem Flächeneindruck unsres Sehfeldes oder der unbezeichneten Weite des Schraumes ringsum. Dort setzen sich die Dinge nicht mehr mit unserm eignen Körper auseinander wie die der nähern Umgebung, so aufdringlich und

hart, da treten sie noch nicht unter sich auseinander als Stücke der Welt, die sich aus lauter Einzelbestandteilen wie ein Theater zusammenschiebt; sondern der dreidimensionale Gehalt bleibt latent, noch ungeschieden, ja die Dreifaltigkeit der Axen schwebt unsichtbar wie über den Wassern, im Ocean der Luft, — eben in der unendlichen Weite, die den ursprünglichsten Gegensatz zu uns selber bildet, zu dem so kleinen, aber so ausdehnungsfähigen Ich.

Wenn ein Maler es versucht, eben dieses Gefühl zu veranschaulichen und dem Beschauer unmittelbar zu Gemüte zu führen, so ist es wieder die Breitendimension allein, die zum Träger dieses sichtbaren Inhalts werden kann; eben in der Ausdehnung unsres Horizontes liegt ja der Keim dieser male- rischen Idee; ebenda wurzelt auch die Möglichkeit ihrer Ausführung. Freilich, diese bleibt für die dar- stellende Kunst immer eine Ausnahme, und wir fragen nicht mit Unrecht weiter nach Analogieen mit einer Schwesterkunst, wie bei jenen Anfängen der Wand- und Buchmalerei, in denen das gegen- ständliche Interesse der Poesie noch die leitende Rolle spielt. „Stimmungsbilder“ haben wir sie von vornherein genannt, „Gefühlsausdruck“, möglichst gegenstandslos, in ihnen gesucht. Und so sind es Analogieen mit der Lyrik allein, wenn der Weg durch die Vorstellung gegangen, mit der Musik allein, wenn die Gemütslage und die Sinnessphäre den Antrieb hervorgebracht. Auch dies Symptom natürlich charakteristisch für die Zeit, in der solche Malereien entstehen.

Jedenfalls also giebt es in der Malerei beachtenswerte, weder historisch noch theoretisch wegzuläugnende Gebiete, in denen die Gesichtseindrücke, die das Bild gewährt, nicht die volle Formvorstellung von Gegenständen erwecken sollen. Licht und Farben sind die mächtigen Faktoren, die uns die sichtbare Erscheinung des All zu vermitteln im stande sind, ohne irgendwie zur Raumform oder zum Körpervolumen zu konkrescieren. Sie bestimmen die Ökonomie eines Bildes als Kunstwerk mit demselben Recht, wenn nicht mit grösserem, wie die linearen Elemente der Zeichnung, die monochrome Silhouette, die schon gar nicht ohne die Hilfe jener beiden zu bestehen und weiterzukommen vermögen. In unsrer Alltagserfahrung verbinden sich allerdings die Farben zunächst mit den Körpern, und das Licht erfüllt den Raum, noch ohne sich als Medium geltend zu machen, indem es ihn für uns erhellt. So ist es nicht anders als natürlich, wenn die Malerei von jenem gegenständlichen Interesse poetischer Erzählung aus, auch zur Schärfe und Bestimmtheit in der Wiedergabe der Dinge und ihres Schauplatzes weiter drängt. Die Körperlichkeit mit ihrem materiellen Vollgewicht heraufzubeschwören und die Räumlichkeit mit all ihren Konsequenzen in den Rahmen des Bildes aufzunehmen, ist aber ein kühnes Unterfangen, das die Einheit der Flächenwirkung als solche zersprengen muss. Die elementaren Mächte der Wirklichkeit zu bändigen und in solchem Ausschnitt für den lautern Genuss des Schauens zu beruhigen, dazu gehört eine sichere Herrschaft über sie alle, und mehr als ein feinsinnig

empfindendes Auge. Es sind andre Zeiten, die das durchführen, und der natürlichen Leibhaftigkeit der Dinge, der allseitig klaren Auseinandersetzung mit der Welt zur Befriedigung ihres höchsten künstlerischen Bedürfnisses nicht entbehren wollen.

Ist es noch nötig, an den weitem Gang der monumentalen Wandmalerei in Italien zu erinnern, an die perspektivische Folgerichtigkeit des Quattrocento und die plastische Entfaltung aller Körper in der Hochrenaissance, der die Wiedergabe der vollen Formvorstellung, sei es bei organischen Geschöpfen, sei es bei tektonischen Gebilden, im klar umschriebenen Raume auch für Gemälde als Hauptaufgabe erschien? Diese Leistungen der grossen Meister des Cinquecento hat offenbar Hildebrand im Auge, wenn er den Forderungen der Raum- und Körperdarstellung nachgeht und auf sie das Problem des Malers zu gründen sucht.

Die künstlerische Darstellung darf nicht verabsäumen, die Grundlagen räumlich-körperlicher Existenz mitzugeben, die uns so selbstverständlich vorkommen, aber eben deshalb so notwendig sind; sie muss die elementaren Wirkungen, die uns den allgemeinen Formbegriff lebendig machen, aus der Gesamtheit der Erscheinungen und trotz dieser zu stande bringen, wenn sie stark und natürlich sein soll (26). „Denn erst dadurch wird das Kunstwerk zu einem wahren Ausdruck unsres Verhältnisses zur Natur, wie es sich in unsrer räumlichen Vorstellung naturgemäss bildet.“ Und je stärker der Maler „den Raumgehalt, die Raumfülle im Bilde zur Anschauung

bringt, je positiver durch die Erscheinung für die Raumvorstellung gesorgt ist, zu desto stärkerem Erlebnis wird uns das im Bilde Dargestellte, desto wesenhafter stellt sich das Bild der Natur gegenüber“ (34).

Der Künstler soll den Einzelfall, den er als Vorwurf wählt, aus dem Gesichtspunkte der allgemeinen Gesetzmässigkeit auffassen und darstellen, deren Gesamtvorstellung uns aus unendlichem Erfahrungsaustausch unsrer Gesichts- und Bewegungsvorstellungen erwächst. „Indem er die Natur von diesem Gesichtspunkte auffasst, stellt er der jeweiligen Naturerscheinung eine Bilderscheinung gegenüber, bei der das Zurückführen auf diese Gesetzmässigkeit die Naturerscheinung verarbeitet und geklärt hat, und welche dadurch unserm Vorstellungsbedürfnis entspricht“ (18).

Man kann das Grundprincip der realistischen Malerei, die für ihr Werk den Glauben an die Wirklichkeit fordert, auch ohne sich mit dieser zu verwechseln, nicht energischer betonen. Es klingt wie die Überzeugung eines Malers, der mit den grössten Meistern der Raumkunst in der Renaissance, wie Masaccio und Piero della Francesca, Melozzo da Forli und Rafael, gelebt hat, und selbst als ἀρχιτέκτων ἀνὴρ wie diese zu denken gewohnt ist. Deshalb haben seine Erörterungen über die Kunstmittel, die der Malerei hierfür zu Gebote stehen, zur Grundlage einer zusammenfassenden Charakteristik der „klassischen Kunst“ Italiens dienen können.

Ihm ist es nicht entgangen, dass dazu eine ganze

„künstlerische Psychologie“ gehört, die von den unbewussten Regionen unsers Körpergefühls auszugehen hat und mit ihren alltäglichsten unbeachteten Erfahrungen rechnet (56).

Für den Maler ist die Konstituierung des Bildraumes in seinem Verhältnis zum Beschauer sozusagen das Lehrgerüst. „Es liegt in unsrer senkrechten Stellung zur Erde, andrerseits in der horizontalen Lage unsrer beiden Augen, dass die senkrechte und wagerechte Richtung, als Grundrichtungen aller andern, uns eingeboren sind. Enthält das Bild der Natur diese zwei Hauptrichtungen, so haben wir sofort das beruhigende Gefühl eines klaren räumlichen Verhältnisses zur Bilderscheinung“ (37 f.). „Um das einfachste Beispiel zu geben, so denke man sich eine Ebene. Es ist einleuchtend, dass sie deutlicher zur Anschauung kommt, wenn irgend etwas darauf gestellt ist, z. B. ein Baum, also ein Senkrechtes. Dadurch, dass etwas auf ihr steht, spricht sich sofort die horizontale Lage der Fläche, man könnte fast sagen, als räumlich sich betätigend, aus. Umgekehrt wirkt aber der Baum, in seiner anstreben- den senkrechten Formtendenz durch die horizontale Fläche gesteigert. Kommt nun noch die Wirkung von Schatten und Licht hinzu, so dass der Baum einen Schatten auf die Erdoberfläche wirft, so wird das räumliche Verhältnis beider nochmals erwähnt, nochmals der Vorstellung aufgezwungen. Ziehen am Horizonte ein paar Wolkenstreifen den Blick nach hinten, so schreiten wir auf der Ebene nach der Tiefe vor und erleben somit durch die einfachsten

Erscheinungsmittel alle Raumdimensionen als eine gemeinschaftliche Anregung. Damit lässt sich aber auch verstehen, wie die Einzelgegenstände durch die Stellung und Anwendung an der Darstellung des Gesamtraumes arbeiten und je nach ihrer Verwertung die Raumanregung des Ganzen verstärken, andererseits durch die Verwendung an sich als Einzelgegenstände stärker zum Ausdruck kommen, weil sie eben im Ganzen eine bestimmte räumliche Funktion haben, eine bestimmte räumliche Rolle spielen“ (36f.).

Unsre Vorstellung erfasst nämlich den im Sehfelde erscheinenden Raum, indem sie in der vollen Ausdehnung jenes eine Bewegung nach der Tiefe ausführt, nach der Tiefe strebt — also auch beim Bildraume des Gemäldes. „Wenn wir uns Einzelkörper in diesen Raum gestellt denken, so bilden sie sozusagen Widerstände gegen diese allgemeine Tiefenbewegung, Flächenerscheinungen, die nicht weichen. Durch die allgemeine Tiefenbewegung erhalten sie jedoch Volumen und, je nachdem diese Flächenerscheinung bestimmt präcisierte Merkmale besitzt, an denen die Tiefenbewegung hingeleitet, — erhalten sie ein präcisiertes Volumen, d. h. plastische Form.“

„Auf diese Weise werden alle räumlichen Beziehungen und alle Formunterschiede von einem Standpunkte aus, sozusagen von vorn nach hinten, abgelesen. Die Gesamterscheinung leistet dieser einheitlichen Tiefenbewegung, je nach ihren Teilen, nur einen frühern oder spätern Flächenwiderstand. Die erste und zweite Dimension steht als Flächenerschei-

nung der dritten Dimension als Tiefenbewegung entgegen. Bei dieser allgemeinen Tiefenbewegung erfassen wir den Raum als Einheit“ (45 f.).

Darin wäre mithin eine Art Dynamik in der ästhetischen Aufnahme des Bildraums aufgezeigt. Damit sie richtig ausgelöst werde, kommt es also einerseits auf die klare Gegenüberstellung der beiden Faktoren, der Flächenerscheinung und der Tiefenwirkung, an und andererseits auf die unfehlbare Anregung zum Vollzug der Einheit in der Tiefenbewegung.

Demgemäss könnte, was zunächst die Fläche betrifft, unmittelbar an das früher über die Gegenstandsvorstellung Gesagte angeknüpft werden, da die Zeichen für diese sich schon in der Flächenproportion auszusprechen pflegen (51). Dabei wird der Wert der zwei Grundrichtungen, nach der wir alle andern verstehen, beurteilen und messen, der Senkrechten und der Wagrechten sich von selbst geltend machen. Im Grossen und Ganzen vertritt ja alles, was auf der Erde steht und wächst — also alle Körper — die Senkrechte; dagegen überwiegt in der Natur im allgemeinen die horizontale Richtung, in der sich also die Gegenstände ausbreiten (58). Hier aber kommt es vor allen Dingen darauf an, dass die Einzelerrscheinungen auf der Fläche möglichst als allgemeiner Flächeneindruck geeinigt werden, um der Tiefenbewegung gegenüber den nötigen Zusammenhalt und die fühlbare Widerstandsfähigkeit zu gewinnen. Diese Einigung ist dadurch möglich, dass die einzelnen Flächenbilder gruppenweise in möglichst

gemeinshaftliche Distanzpläne geordnet werden. Ein zweites Mittel liegt in der Überschneidung, die einen Teil des Dahinterliegenden verdeckt, aber zugleich zu ihm überleitet, also z. B. Figuren verschiedener Distanzschichten zu einer einheitlichen Flächenwirkung verbindet. Drittens kommt im selben Sinne die Lichtführung zu Hilfe, die Flächenbilder von verschiedenem Abstand doch als einheitliche Lichtmassen zusammenzuhalten. Indes ist ja das Licht, das den Raum durchdringt, ebendadurch zugleich eine auseinandersetzen- de Macht, die Tiefenwerte schafft. Und ebenso steht es mit den Farbentönen, die als letztes Mittel der Einigung zum Flächenschein in Betracht kämen, durch ihr Haften an den Körpern sowol wie durch ihre Helligkeitsgrade jedoch ebenso trennend als verbindend wirken können. Da gehen also die beiden Faktoren Flächeneinheit und Tiefenwirkung ineinander über (54—60).

Dieser zweite Faktor wird von Hildebrand als unerlässlich gefordert. Von der Erscheinung im Bilde selbst muss die Anziehungskraft ausgehen, welche die Vorstellung stark nach der Tiefe zieht (46). „Es darf nichts aus dem Bilde auf uns zukommen, sondern wir müssen in das Bild hineinschreiten, um eine einheitliche Tiefenbewegung zu behalten,“ schreibt der Künstler (53) in lebendiger Übertragung der eigenen Ortsbewegung auf den still stehenden Beschauer an seinem fest vorgeschriebenen Standort, und bekennt so unwillkürlich, wie selbst „im Erfassen des Bildes in einem Blick“, das unser „ruhig schauendes Auge ohne Bewegungstätigkeit“

vollziehen soll, ein starkes Ingrediens von Körpergefühlen wirksam wird, die aus den verpönten Regionen unsrer Tastempfindungen stammen.

Auf diese unläugbare Tatsache wird gar das Zustandekommen der ästhetischen Bildeinheit gebaut. „Das Wesen der einheitlichen Darstellung liegt darin, dass ihr eine einheitliche Anziehungskraft nach der Tiefe innewohnt“ (46). Da muss selbst unsre Gegenstandsvorstellung, die z. B. eine Verkürzung, wo sie eine vornüber gebeugte Person erkennt, als aus dem Bilde uns entgegenkommend aufzufassen trachtet, gezwungen werden, sich der höhern Macht des Tiefendranges gefangen zu geben! Das Aufrechterhalten der einheitlichen Tiefenbewegung soll freilich dadurch gelingen, dass hinter jeder Verkürzung noch etwas ist, was den Blick und die Tiefenvorstellung stark nach hinten zieht, — also irgend eine Ferne (53). Aber wenn einmal ein Konflikt von Gegenstandsvorstellung und Gesichts- oder Bewegungsvorstellung ausgebrochen ist, so kann wol nur eine höhere Instanz, die in der Vorstellungstätigkeit selber wirkt, die Ausgleichung zur Einheit entscheiden. Doch folgen wir dem Führer, die wertvollen Errungenschaften seiner Analyse zu sichern.

Es ist ausserordentlich wichtig, zu der Erkenntnis durchzudringen, dass solche Bilderscheinung dann „aus einem Komplex von Gegensätzen besteht, welche alle gegenseitig und wiederum im Ganzen Anregungen für die plastische und räumliche Vorstellung in uns bewirken müssen, wenn wir ein

wahrhaft lebendiges Bild der realen räumlichen Natur erhalten sollen. In diesem gegenseitigen Bedingen der Erscheinungsgegensätze und in ihrem gemeinschaftlichen Hervorrufen eines Raumganzen besteht eine Einheit der Erscheinung, welche nichts gemein hat mit der organischen oder der Vorgangseinheit in der Natur“ (39).

„Gerade durch diese Konzentration und Zusammenfassung im Bilde vermag die Kunst die zerstreute Anregung der Natur zu übertreffen. Der Künstler beobachtet auf diesen Zweck hin die Naturerscheinung in ihrem ewigen Wechsel, er scheidet alle schwächlichen, nichtssagenden (!) Konstellationen aus.“ — „Durch die Wirkungsgestaltung des Einzelalles,“ heisst es an anderer Stelle (28), „giebt er die Vorstellung, die sich an tausend Einzelfällen gebildet hat.“ — „Durch dies Reinigungssystem vermag er dem Bilde die Kraft einzuverleiben, die es der Natur gegenüber wertvoll macht.“

Darin liegt also die ideale Seite der italienischen Malerei bei den Meistern der Hochrenaissance ausgesprochen, die den Realismus des Quattrocento, auf dem sie einig weiter bauen, durch diese Konsequenz im Sinne des menschlichen Intellekts zu der Überlegenheit eines Systems gesteigert haben, vermöge deren eben diesen Leistungen der Wert paradigmatischer Bedeutung gesichert wird.

Auch so aber bleibt dieser „klassische Stil“ der italienischen Malerei eine historisch bedingte Erscheinung, und es dürfte nicht ratsam sein, die Theorie der Malerei als Kunst auf sie allein so aus-

schliesslich zu gründen. Das Problem des Malers darf als solches doch nicht darin gesucht werden, dass er alle Gesichtseindrücke auf ihre plastische, oder sagen wir umfassender räumlich-körperliche, Anregungskraft hin prüft und zu diesem Zwecke verwendet. Es ist nur ein Teil desselben, der sogar nicht immer zu den Hauptbestandteilen gerechnet wird. — Und Hildebrand selbst bevorzugt auf dieser Seite des Problems wieder erklärermässen die „zeichnerischen Mittel“. „Diese bilden den eigentlichen Kern der Wirkung des Bildes als eines Raumganzen, sozusagen die Architektur des Bildes.“ — „Es ist auf der Hand liegend, dass die Farbe in einem dienenden Verhältnis zur räumlichen Vorstellung steht und nur insofern beim Bilde von einer innern Einheit der Farbe die Rede sein kann, als diese an der grossen Arbeit, ein Raumganzes zu bilden, teilnimmt. — Nicht um den Reiz der Farbe an sich, wie beim Teppiche, sondern um ihr Erscheinungsverhältnis als Distanzträger handelt es sich in erster Linie“ (60). Das ist für den grossen Abschnitt der geschichtlichen Entwicklung, als dessen Hauptvertreter wir die italienischen Meister der Hochrenaissance gewählt haben, unzweifelhaft richtig. Das Helldunkelverfahren eines Rembrandt, so sehr es sich auch bei ihm um raumentwickelnde Erscheinungsfaktoren handelt, beweist jedoch den Weg zu einer malerischen Einheit, die auf „zeichnerische Mittel“ im eigentlichen Sinne verzichtet und allmählich von der Absicht, Gegenstandsvorstellungen zu erwecken, zurückkommen kann.

Diese letztern aber sind das Gemeinsame der ganzen historischen Entwicklung vorher. Hildebrand kennt selber das unauflösliche Band, das jede auch noch so künstlerisch vollendete Raum- und Körperdarstellung im Bilde mit unsern Gegenstandsvorstellungen verknüpft. „Die Erscheinungsgegensätze, die der Maler auf seiner Fläche verwenden kann, sie bewirken doch erst dadurch einen Raumwert, werden erst dadurch wirksam für die Formvorstellung, dass sie sich mit gegenständlichen Vorstellungen associieren, dass wir sie auf gegenständliche Natur beziehen“ (46 f.).

Daraus aber geht hervor, dass es sich bei der konstitutiven Arbeit des Malers selbst nicht allein um ein „In Beziehungsetzen der Gesichtsvorstellungen und Bewegungsvorstellungen“ handelt, nicht nur zwischen ihnen ein gesetzmässiges Verhältnis gefunden und vermittelt wird, sondern dass es auf eine viel kompliziertere psychologische Synthese hinausläuft. Und deshalb dürfte auch der Wert des Fernbildes „als reiner Gesichtseindruck“ überschätzt sein.

Wo immer jedoch die letzte Einheit des Kunstwerks, ob schon in der sinnlichen Wahrnehmung selbst oder erst in der geistigen Vorstellung gesucht werde, es muss nach dem Bisherigen einleuchten, „welch' unendlich anderes Ding so ein Bild ist, als das Dargestellte in natura“ (41).

Die Antwort auf die Frage nach dem Problem der Form in dieser bildenden Kunst, der Malerei, kann also nur lauten: es liegt in der Herstellung der

Bildeinheit, — und zwar zunächst für den Gesichtssinn oder die Gesichtsvorstellung. „In dem gegenseitigen Bedingen der Erscheinungsgegensätze besteht eine Einheit, die nichts gemein hat (oder richtiger: nicht identisch ist) mit der organischen oder der Vorgangseinheit in der Natur“ (39).

Die einzelnen Form-Probleme für das Dargestellte ergeben sich erst mit den Anforderungen, die von Gegenstandsvorstellung und Weltvorstellung überhaupt an das Bild gestellt werden, oder mit den Ansprüchen an Vollständigkeit des Weltbildes im Einzelnen (also auch in plastisch körperlichem Sinne) oder im Ganzen (also auch in räumlich konsequentem Sinne), die der Maler selbst erhebt und herausfordert.

Das Problem des Malers aber im allgemeinen oder das spezifisch malerische Problem, der Vorwurf der Malerei als Kunst im Unterschied von ihren Nachbarinnen, worauf es uns ankam, ist etwas ganz anderes.

Das Hauptproblem der Malerei ist die Wiedergabe des Zusammenhangs zwischen den Dingen dieser Welt, also der Einheit des Ganzen, das uns umgibt, — und zwar zunächst, soweit wir im Augenschein allein seiner habhaft werden können.

Nicht ein Gegenstand an sich also, sondern in, mit und unter einer Situation, interessiert sie. „Viele Gegenstände sind ja an eine bestimmte Situation gebunden; so kennen wir sie nur als bestimmte Wirkungsform, und durch die Änderung der Situation scheint sich ihre Daseinsform zu ändern,“ schreibt

auch Hildebrand gelegentlich (24). Das ist aber ein einfacher Fall für den Maler. „Auf diese Weise nimmt der Gegensatz, in dem der Gegenstand zu seiner Umgebung steht, Teil an seiner Charakterisierung;“ aber auch umgekehrt, charakterisiert der Gegenstand durch seine Gegenwart die Umgebung mit. Das heisst sie treten beide in einen Zusammenhang. Und zwar giebt es, wie Hildebrand selber ausführt, normale Wirkungsaccente, typische Situationen, die sich in unsrer Vorstellung festsetzen, und zufällige, exceptionelle, transitorische Zusammenhänge. „Der Künstler bereichert, je nach seiner individuellen Begabung unser Verhältnis zur Natur, indem er die Daseinsform in Situationen bringt, die ihr neue Wirkungsaccente verleihen. Je normaler und typischer die Wirkungsaccente in einem Kunstwerk fallen, desto objektivere Bedeutung besitzt es.“ Je transitorischer, exceptioneller die Erscheinungseinheit, dürfen wir hinzufügen, desto subjektiver wird sie uns vorkommen, auch wenn wir in der Malerei ihre Berechtigung gar nicht beanstanden.

Nicht die isolierte Körperform also, aber auch nicht die Raumform als solche ist der Vorwurf des Malers, sondern wieder nur der Zusammenhang, der innerhalb der dargestellten Gränzen herrscht. Im Nebelschleier, in dem sich die scharfe Auseinandersetzung der Abstände ausgleicht und die Form verschwimmt, im schimmernden Duft der feuchten, lichterfüllten Atmosphäre wird auch ein klarer Architekturprospekt malerisch, also Darstellungsgegenstand für den Maler. Dieser sucht eben den Zusammen-

hang, der die organische und die unorganische Natur verbindet, durch beide hin waltet, über alle Einzelbildung und Distanzteilung hinweg geht, zu fassen. Die Veränderungen, die alle Formen und Farben unter dem vorübergehenden Einfluss der Tages- und Jahreszeiten, des Wetters und des Alters erleiden, die Abhängigkeit von den allgemeinen Gesetzen des Alls, da liegt sein Feld, auf dem keine andre Kunst mit ihm wetteifern kann. Begreiflicherweise mischt sich im Interesse des Menschen mit diesem sichtbaren Zusammenhang sehr leicht der unsichtbare, der nur durch andre Sinne vermittelt wird, wie der hörbare des Wortes, oder erst in der Vorstellung einleuchtet, wie der Kausalnexus. So dringen, besonders auf dem Wege der mimischen Beziehungen zwischen den Figuren, aber auch zwischen Personen und Schauplatz, zwischen Dingen und ihrer Umgebung, — poetische Beziehungen in den Darstellungskreis des Malers, und der Zusammenhang für die Phantasie verbindet sich mit dem Zusammenhang für den Gesichtssinn, nicht selten in einem Grade, der die selbständige Existenz des Bildes als eines Kunstwerks für sich, als malerische Schöpfung gefährdet. Für die Malerei als Kunst bleibt natürlich die Bildeinheit des Augenscheines das Kriterium ihrer Erscheinungsform, und nur mit der Darstellung eines Zusammenhanges, den unser schauendes Auge zu erfassen, zu genießen und zu vermitteln vermag, befinden wir uns im Mittelpunkt ihres Reichs, wo keine Nachbarin ihre Hand im Spiele hat.

Nun aber haben wir die darstellende Tätigkeit des Malers für sich allein verfolgt, ohne uns um die weitere bildende Kunst zu kümmern, die Hildebrand damit zusammenfasst. Er geht von der Voraussetzung aus, die Aufgabe, wie er sie formuliert, — „das Zutagefördern einer allgemeinen Raumvorstellung durch die Gegenstandserscheinung“ — sei für den Bildhauer ganz dieselbe wie für den Maler. „Die Arbeit Beider wird durch dasselbe Vorstellungsbedürfnis geleitet, mögen auch die zu verwendenden Mittel noch so verschieden sein.“ Auch für die Plastik ist nach seiner Überzeugung das „Fernbild“, das reine einheitliche Flächenbild von entferntem Standpunkt, wie es erst von einer gewissen Distanzschicht an auf unserm Sehfeld sich darbietet, das einzige Mittel zur Lösung des Formproblems.

Nach unsrer Ansicht vom Wesen der Malerei kann ihr aber unmöglich dasselbe Gestaltungsprincip innewohnen wie der Plastik; wir müssen auch für diese zu einem abweichenden Ergebnis gelangen, so schwer es werden mag, der Ansicht eines Bildhauers von seiner eigenen Kunst entgegenzutreten.

Wir müssen, um mit ihm die künstlerische Tätigkeit des Bildners zu verfolgen, zu dem grundlegenden Experiment zurückkehren, wo als Objekt für die Gesichtswahrnehmung ein Gegenstand (in bestimmter Situation) mit Umgebung und Hintergrund gegeben, die Richtungslinie des Beschauers fest gelegt, und nur der Abstand auf ihr verschiebbar gelassen war.

Vom entfernten Standpunkt ergab sich für das ruhige Schauen das Fernbild. „Tritt der Beschauer aber näher hinzu, so dass er verschiedene Augenakkommodation braucht, um das gegebene Objekt zu sehen, dann hat er die Gesamterscheinung nicht mehr in Einem Blick, und er kann sich das Bild nur durch seitliche Augenbewegungen mit verschiedener Akkommodation zusammensetzen. Es teilt sich also die Gesamterscheinung in verschiedene Gesichtseindrücke, welche durch Augenbewegung verbunden werden. Je näher der Beschauer dem Objekte tritt, desto mehr Augenbewegungen braucht er und desto kleiner werden die einheitlichen Gesichtseindrücke. Zuletzt vermag er den Gesichtseindruck so zu beschränken, dass er nur immer einen Punkt scharf in den Sehfocus rückt und die räumliche Beziehung dieser verschiedenen Punkte in Form eines Bewegungsaktes erlebt; alsdann hat sich das Schauen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt und die darauf fussenden Vorstellungen sind keine Gesichtseindrucksvorstellungen (von nun an kürzer: Gesichtsvorstellungen), sondern Bewegungsvorstellungen, — und bilden das Material des Form-Sehens und Form-Vorstellens.“

„Das geistige Material des Bildhauers sind also seine Bewegungsvorstellungen, welche er teils direkt aus der Bewegungstätigkeit des Auges selbst, teils aus den Gesichtseindrücken gewinnt, und diese bringt er, indem er sie mit der Hand wirklich ausführt, an einem stofflichen Material zur Darstellung. Diese

so dargestellten Bewegungsvorstellungen geben alsdann wieder einen Gesichtseindruck ab und sollen in diesem Gesichtseindruck als Fernbild ihre Einheitsform gewinnen.“

Wir überlassen es billig der Psychologie zu entscheiden, wie weit das geistige (oder psychische) Material des Bildners sich als Bewegungsvorstellungen, wie das des Malers als Gesichtsvorstellungen bestimmen, und, wie es hier geschieht, zur Unterscheidung beider Tätigkeiten beschränken lässt. Das Schachtelsystem, in das man so gern wieder verfällt, tut hier nichts zur Sache, wenn wir ohne diese doch immer noch variablen Etiquetten auf den Schubfächern auszukommen versuchen. Nur auf Eins muss aufmerksam gemacht werden, dass wieder die Beziehung zu den „niedern Sinnen“ sorgfältig vermieden wird, obgleich anfangs vom Abtasten des Auges geredet worden.

Lassen wir auch das „Fernbild“, das weiterhin noch einer genaueren Auseinandersetzung bedarf, zunächst bei Seite, und betrachten den vollrunden plastischen Körper erst einmal ganz isoliert.

Dann steht die Grundtatsache wenigstens ausser Zweifel, dass auch die Plastik in erster Linie für das Sehorgan des Menschen arbeitet. Sie stellt für das menschliche Subjekt ein sichtbares Gebilde hin. Der Gesichtseindruck oder die Gesichtseindrücke, die wir von dem Werk des Bildhauers empfangen, werden also stets eine Hauptrolle spielen. Sie beanspruchen in dem Wahrnehmungsakt jedenfalls das Recht der Priorität. Das ist nicht anders, wie beim Gemälde,

nicht anders auch beim Bauwerk, — und jeglichem Gegenstande, dem wir irgendwo begegnen, d. h. am hellen Tage. Es ist das Licht des Tages, unter freiem Himmel oder im Innenraum, oder gar künstliche Beleuchtung, die uns das Bildwerk sichtbar machen. Während aber der Maler die Beleuchtung aller Gegenstände, die er uns zeigt, im Gemälde selber mit darstellt, vermag der Bildhauer sie nicht zu geben, wie er will, sondern muss sie sein Werk hinnehmen lassen, wie sie kommen. Er kann sie keiner künstlerischen Behandlung unterziehen, sondern ihnen höchstens, wo er für einen festen Bestimmungsort gestaltet, einen weitergehenden Einfluss auf die Art seines Verfahrens und die Anwendung einzelner Kunstgriffe gestatten, er kann der wolvertrauten Macht sozusagen in die Hände arbeiten, wie einer Bundesgenossin, mit der er ständig zu rechnen gewohnt ist. Er kommt durch lange Erfahrung vielleicht dahin, den wechselnden Zufälligkeiten des Lichtes so weit Rechnung zu tragen, dass sie seine Formgebung nicht wesentlich zu entstellen vermögen. Aber von einer „Darstellung des Gegenstandes als Erscheinungsprodukt seiner selbst und des ihn umgebenden allgemeinen Raum- oder Luftkörpers“ (43) kann doch wol nur bei der Malerei, nicht aber bei der Plastik die Rede sein, da die Erhellung dieses Raum- oder Luftvolumens um ihn her notwendig dazu gehört.¹⁾

1) Vgl. hierzu auch Guido Hauck, Die Gränzen zwischen Malerei und Plastik. Preuss. Jahrbücher 1885.

Schon in der Dämmerung wird die Hegemonie unsres Auges unsicher, und im Dunkel der Nacht verliert es sein Vortrittsrecht vollends. Da ist das Gemälde auf der Wand für uns überhaupt nicht vorhanden, das Ölbild im Rahmen nur eine Holztafel oder eine Leinwand, kein Bild. Beim Werk der Plastik aber bleibt das Gebilde des Künstlers auch ungesehen ein reales Ding, dessen Beschaffenheit durch andre Sinne wahrgenommen werden kann. Wir können seine Formen mit den Händen abtasten und herumgehend von allen Seiten die Existenz, den Standort und das Volumen des Körpers konstatieren. Ob wir dabei auch eine deutliche Formvorstellung gewinnen, ist eine andre Frage, die nur mit Hülfe der experimentellen Psychologie beantwortet werden kann. Wenn bereits Erinnerungsbilder des vorher gesehenen Gegenstandes mitspielen, liegt die Sache natürlich schon anders, als wenn dies nicht der Fall ist.¹⁾ Jedenfalls aber kommt bei dem vollrunden Körper der Wechsel des Standpunktes, die Ortsbewegung mit ihren Beiträgen ebenso zu Statten, wie dies bei einem Architekturwerk der Fall ist, in dessen Innenraum wir ausserdem noch tastend umherschreiten können. Und daran eben liegt uns hier. So wenig eigentlich solche Orientierung über ein Kunstwerk im Dunkeln für die ästhetische Aufnahme

1) Ganz ungenügend sind natürlich die Untersuchungen über die sozusagen passiven Erfahrungen bei der Berührung der Hautoberfläche unsres Körpers. Vgl. z. B. te Peerdt a. a. O. 24f. Für die Kunstpsychologie kommt es auf die aktiven Äusserungen des Getasts an.

in Betracht zu ziehen sein mag, ihre Möglichkeit gemahnt uns doch an wichtige Eigenschaften, die das Werk des Bildners als Körper mit dem Bauwerk und mit der Wirklichkeit teilt, während das Werk des Malers, das Bild als solches, sie nicht besitzt, sondern nur das Substrat, die Fläche, an der es haftet, und das Bischen Farbenmaterial, die Mittel zum Zweck also, die nicht an sich selber das Kunstwerk ausmachen. Beim Gebilde des Plastikers ist aber das kubische Ding gerade der unentbehrliche räumlich-körperliche Grundstock für alle Gesichtseindrücke, — der dreidimensionale Komplex, der mit den Augen des Laien angesehen sich unbequem geltend machen soll, mit künstlerischem Blick betrachtet, durch die Hand des Bildners vermittelnd und ausgleichend bereitet, dagegen als woltuende Augenerscheinung glatt eingeht und befriedigt.

Bezeugt nun aber der feststellbare Sachverhalt nicht soviel, dass nur ein Teil des geistigen Materials, mit dem der Bildhauer arbeitet, aus den Gesichtseindrücken gewonnen ist, wie auch Hildebrand anerkennt, ein anderer Teil direkt aus der Bewegungstätigkeit des Auges, wie er ebenfalls angiebt, ein dritter Teil aber überhaupt nicht auf Errungenschaften des Schapparates oder dem Einfluss seiner äussern Muskulatur beruhen kann, sondern anderswoher stammen muss, und dass gerade dieser Teil die konstitutiven Faktoren des Körpers im Raume liefert? Es sind Beiträge der Tastorgane und sonstige Erfahrungen des Körpergefühls, die den grundlegenden Raumwert des Gebilds erzeugen, indem sie

sich durch die formende Hand und ihre Werkzeuge auf das bildsame Material übertragen oder schon in diesem selber gegeben sind.

„Das geistige Material des Bildhauers sind Bewegungsvorstellungen“, auf denen auch unser Form-Sehen und Form-Vorstellen beruht (10). Diese aber werden nicht von dem entfernten Standpunkt zu dem Objekt gewonnen, auf dem nach Hildebrand die Erscheinungsform, die das Kunstwerk festhält, allein beruhen soll (68, Anm.), sondern von dem nahen Standpunkt, der innerhalb unsrer Tastregion gelegen ist. Auf diesem Standpunkt in greifbarer Nähe wird das Auge selbst zum Tastorgan, wie an den oben angeführten Stellen beschrieben steht. Wenn dies schon bei jedem Beschauer eines dreidimensionalen Körpers der Fall ist, wie viel mehr Bedeutung wird dieser Process beim Bildhauer während der Arbeit an dem „stofflichen Material“ gewinnen, auf das er sein „geistiges Material überträgt“. Wo immer in greifbarer Nähe unter unsern Händen eine Form entsteht, da arbeitet ja das tastende Auge mit der tastenden Hand und ihren Werkzeugen, in die sich das Gefühl gleichsam miterstreckt, auf das Innigste zusammen. In diesem Gestaltungsprocess bei unmittelbarer Berührung muss doch, so sollten wir meinen, das innerste Geheimnis des plastischen Bildens gelegen sein; denn die Hauptsache, die erreicht werden muss, bleibt doch die, dass das Ergebnis ein Körper werde, bleibt eben die Konstituierung des dreidimensionalen Komplexes, der die Unterlage aller sonstigen Sinneseindrücke aus-

macht bis hinauf zum reinen Augensehein. Und es fragt sich, ob der Bildner bei dieser geheimnisvollen Hervorbringung der festen Form mit seinem geistigen Material von Vorstellungen auskommt, welcher Kategorie auch sie angehören mögen; es fragt sich, ob hier nicht viel elementarere psychische Mächte mitwirken, die sich kaum anders als bei physischer Berührung, unmittelbar im leiblichen Verkehr, durch die liebevolle Mühe der Tastorgane selbst übertragen lassen.

Im dem Kapital der Bewegungsvorstellungen, als unerlässlicher Hülfe alles Formvorstellens und Formsehens, liegt ohne Zweifel auch die Verbindung mit den Motiven des künstlerischen Schaffens. Aber diese Antriebe der Seele, die dazu führen, dem organischen Geschöpf der Natur ein Ebenbild aus bildsamer, aber dauerhafter Masse gegenüber zu stellen, sind für den Künstler das „Selbstverständliche“ ebenso, wie die Herstellung der körperlichen Grundlage für die eigentlich plastische Form. Über Beides hat uns der Meister, gewiss zum Bedauern aller seiner Leser, keine Rechenschaft gegeben. Über die psychischen Erlebnisse, die ihn den Schritt zur darstellenden Kunst versuchen liessen, die sich bei der Konzeption jedes neuen Werkes bis zu gewissem Grade wiederholen, liebt es nicht jeder, zu „raisonnieren“. Das Problem der Form aber beginnt für den Meister, der über die Möglichkeiten des Verfahrens nachdenkt, erst da recht aufzutauchen, wo es darauf ankommt, das unbewusst hervorgehende Gebilde der Hand mit den Anforderungen des Auges

zu vergleichen, in dem Augenblick jedesmal, wo das schöpferische Subjekt sich aus dem Vollzuge einer angeborenen Gestaltungskraft zurückzieht, um dazwischen zum geniessenden Subjekt zu werden. Ist es nicht hier grade, wo das tastende Sehen aufhört und das ruhige Schauen beginnt?

„Der Bildhauer gestaltet also indirekt,“ so schreibt er selber, „an einem Gesichtseindruck oder einer einheitlichen Erscheinung. Die dargestellte Form oder die realisierten Bewegungsvorstellungen prüft er an dem Gesichtseindruck, den er empfängt, wenn er genügend zurücktritt, um das Fernbild der Form zu empfangen. Solange dies einheitliche Bild nicht entsteht, ist die reale Form noch nicht zu ihrer wahren Einigung gelangt; denn die letzte Wahrheit ihrer Einigung liegt eben darin, dass das entstehende Bild die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt. Hierin liegt das plastische Problem des Bildhauers.“

In diesen Worten ist eigentlich, schärfer als Hildebrand bei der erstrebten Analogie mit dem Werke des Malers zulassen möchte, der entscheidende Unterschied ausgesprochen. Nicht in der Einigung zur Bildeinheit, zum Augenschein liegt die letzte Wahrheit wie beim Gemälde, sondern darin, dass das entstehende Bild (oder nach unsrer Ausdrucksweise: der Augenschein des Gebildes) die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt, d. h. die klare Formvorstellung des Gegenstandes erwecke.

Wie gewinnen wir aber diese aus dem einheitlichen Flächenbilde, das sich dem schauenden Auge auf entferntem Standpunkte darbietet? Erinnern wir

uns, was Hildebrand selbst über die Auslösung des gemalten Bildes gesagt hat, damit die latenten Bewegungsvorstellungen im reinen Gesichtseindruck sozusagen losgehen. Alle Erscheinungsgegensätze werden erst dadurch wirksam für die Formvorstellung, dass sie sich mit Gegenstandsvorstellungen associieren, dass wir sie auf gegenständliche Natur beziehen. „Hell und dunkel bekommt erst die modellierende Kraft als Licht und Schatten durch ihre gegenseitige Lage, aus der wir die Form eines Gegenstandes erkennen“ (46f.).

Also die Gegenstandsvorstellung, das Erkennen auf den ersten Blick eines organischen Geschöpfes als Urbild des vom Bildhauer hingestellten Gebildes, ist das Erste, das verlangt wird. Damit aber verknüpfen sich aufs Engste alle Forderungen, die wir an einen Gegenstand als Körper im Raume zu stellen gewöhnt sind. Er muss die Eigenschaften besitzen, die uns einen Widerstand entgegenstellen. Und zwar sind diese Leistungen nicht wie beim Gemälde in seinem Rahmen nur dem uneigentlichen Augenscheine nach zu verstehen, sondern dem eigentlichen Sinne bei wirklichen Gegenständen gemäss. Die Statue auf ihrem Postament bleibt ein realer Körper, trotz aller Vorliebe für die einheitlich geläuterte Gesamtwirkung, die sie uns als Erscheinung aus der Ferne gewähren mag. Und sollen wir diesen Körper als das Abbild eines organischen Leibes gleich uns anerkennen, so wenden wir die Kriterien darauf an wie bei den Lebewesen, die wir neben uns oder da draussen stehen sehen. Das plastische Bildwerk

muss sich durch eine Reihe unerlässlicher Übereinstimmungen bewähren, und zwar für unser eignes Körpergefühl. Was über den Wert der beiden Grundrichtungen, die Senkrechte und die Wagrechte, gesagt worden ist, gilt hier nur noch unmittelbarer. Das Höhenlot, das unser Blick einsetzt, muss sich als aufrechte Grade, d. h. als grade Haltung ausweisen, und wo diese nicht gezeigt wird, doch als Richtungsaxe des Wachstums vorhanden sein, also die Möglichkeit zu solcher Haltung erkennen lassen. Die Horizontale bildet schon in der Basis die notwendige Ergänzung und wird an verschiedenen, uns wol bekannten Stellen des Leibes eingelegt, um das Gleichgewicht der Massen zu beurteilen, wie die Abweichungen davon, die sich als willkürliche Bewegungen des Geschöpfes erklären. Das Alles geschieht mit einer fast unkontrollierbaren Schnelligkeit vermittelt unsrer Augenbewegungen; aber auf dieser summarischen Orientierung beruht die Entscheidung, dass das marmorne Ding da ein Lebewesen bedeute.

Die Kontrolle des Formbildens durch den Gesichtseindruck vom entfernten Standpunkt, diese Probe auf das Zusammengehen der realen Körperform zu einem glatt verlaufenden Wahrnehmungsakt, im Ganzen und im Einzelnen, und auf die letzte Forderung, dass diese reine Erscheinung auch ein deutliches Ausdrucksbild der Form abgebe und ihren Wert als klare Gesichtsvorstellung bewähre, — diese ganze Begutachtung des taktilen Verkehrs zwischen dem Künstler und seinem bildsamem Substrat rückt doch wol wie zeitlich, so auch sachlich in der dar-

stellenden Tätigkeit des Bildhauers an den zweiten Platz. So sehr der Gesichtseindruck, das Gesamtbild beim Wahrnehmungsakt des Beschauers dem fertigen Kunstwerk gegenüber die Priorität behauptet, und so sehr der gewiegte Meister stets unter dem leitenden Einfluss dieses vorschwebenden Gesamtbildes arbeiten, ja schon erfinden mag, und bei der ersten Anlage wie bei der fortschreitenden Ökonomie seiner Tätigkeit diesem Endziel zu sich einzurichten und abzurichten gewöhnt, — es bleibt der Übergang vom schöpferischen zum geniessenden Subjekt, von Aktivität zur Kontemplation übrig, der nicht übersehen werden darf.

Fassen wir diese Erwägungen zusammen, so muss die Behauptung gewagt werden, das „plastische Problem des Bildhauers“ kann in der sinnlich wahrnehmbaren Einigung der realen Form für den Augenschein doch nicht allein gesucht werden. Wir vermögen darin nur eine sehr wichtige, die ästhetische Aufnahme des Kunstwerkes ausserordentlich fördernde Vorsorge zu erkennen. Die letzte Einigung des Ganzen geschieht ja doch nicht in dem Sinnesindruck, in der optischen Empfindung unsres Sehorgans, sondern in der Vorstellung. Und die plastische Anregungskraft der Erscheinung beruht doch wol noch auf andern Eigenschaften, die selbst dem reinen Augenscheine noch die volle Ausdrucksfähigkeit der Form gewähren, indem die Gegenstandsvorstellung sonst dabei zu Hülfe kommt.

Unsrer Überzeugung nach kann das „plastische Problem des Bildhauers“ als solches, mithin das

eigenste Anliegen der Plastik als Kunst, nur in der schöpferischen Darstellung des Körpers selbst gesucht werden; denn das ist ausschliesslich ihres Amtes als „Körperbildnerin“, wie wir sie kurz definiert haben.

Damit aber bestünde die Woltat, die wir durch das Kunstwerk empfangen, gerade in der Erschaffung des Kubischen und der überzeugenden Wirkung der dritten Dimension, durch die sich die volle Wirklichkeit der Dinge dieser Welt zu behaupten pflegt, oder, anders ausgedrückt, in der Klarheit räumlich-körperlicher Vorstellung, die das Gebilde erweckt, d. h. in vollster Übereinstimmung des Kunstwerkes mit der dreidimensionalen Anschauungsform unsres menschlichen Intellekts. Und diese Übereinstimmung mit dem Hausgesetz des Menschenhauptes wäre eben die Ursache, dass wir das Kunstwerk als Woltat begrüßen und mit Genuss uns ihm hingeben. Wenn uns aber das Kubische nicht belästigt mit seiner vollen Konsequenz, als höchstens indem wir es mit malerischem Sinn betrachten; wenn nicht der lautere Augenschein allein, der flächenhafte, uns befriedigt, sondern auch die dritte Dimension, die uns entgegendrängt, — dann kommen wir freilich bei einem modernen Bildhauer in den Verdacht, wir hätten eigentlich gar kein künstlerisches Verhältnis zur Natur und somit kein Recht, überhaupt mitzureden.

Und dennoch glauben wir uns nicht zu täuschen, auch die Überzeugung dieses Bildners zutreffend zu verstehen und auslegen zu können, vorausgesetzt, dass die Abgezogenheit des Augenscheines, die Ge-

sichtsvorstellung als Ergebnis des höhern Sinnes allein, nicht mehr als ausschliessliche Formel für die Seligkeit des Kunstgenusses und des Kunstschaffens festgehalten wird.

Handelt es sich in der reinen Plastik anerkanntermassen um die Darstellung des organischen Menschenkörpers in erster Linie, so kann den echten Bildhauer auch Nichts mehr beleidigen, als wenn an einer vollrunden Statue z. B. ein Glied des organischen Gewächses misraten und verkümmert ist. Berufen wir uns nur auf das klassische Beispiel bei Michelangelo, wo ein Oberarm verhauen ward und seine volle Form nicht aufwies! Die Plastik kennt keine Krüppel bis auf die seltensten Ausnahmen. Nachträgliche Verstümmelung beleidigt nicht. Wer, unter Künstlern nur, genösse nicht die Venus von Milo ohne ihre Arme, um die sich die Gelehrten streiten? Warum aber erhebt sich der geniessende Betrachter, dessen Blick immer wieder über die Ansatzstellen hingeleitet, mit immer geringerem Anstoss über diese gewaltsame Abstraktion in concreto? — Eben weil die Vorstellung arbeitet und die ganze Seele, nicht der Augenapparat allein. — „Es stellt sich heraus, dass wir die Vorstellung darstellen,“ sagt Hildebrand selbst einmal bei Gelegenheit des Wagenrades, das „rollend“ wirken soll, aber in normaler „Daseinsform“ gezeigt wird. Sollte die Plastik auf die Bewährung aus der Nähe, die Prüfung von verschiedenen Seiten verzichten, die allein imstande ist, das Normale und Typische, das ihr am Herzen liegt, von dem Zufälligen und Bedingten, Einseitigen und

Abhängigen, das die Ferne bieten mag, zu unterscheiden?

Ist es so unerlaubt und ketzerisch, den Genuss der Bildwirkung vom Werk des Malers, den Genuss der Körperwirkung aber, in ihrem vollen Umfang zunächst, vom Werk des Bildhauers zu erwarten?



II.

MIMIK UND PLASTIK

THONBILDNEREI UND STEINSKULPTUR



Wenn es darauf ankäme, unter den künstlerischen Betätigungen des Menschen Eine als die ursprünglichste zu bezeichnen oder, wie Mnemosyne die Mutter der Musen, nicht allein als die älteste Schwester, sondern als die Mutter aller übrigen Künste anzusehen, so würden wir uns unbedingt für die Mimik entscheiden. Sie enthält in ihren primitivsten Äusserungen noch ungetrennt die zeitliche und die räumliche Anschauungsform, die in der letzten Vereinigung aller Künste, der dramatischen Aufführung wieder mit ihrer Hülfe zusammentreten. Wir haben uns früher erklärt, dass wir „als älteste Form der bildenden Künste“ nicht mit Hildebrand die Zeichnung anzusehen vermögen, sondern höchstens die Bildgebärde, die den Umriss des Dinges oder den charakteristischen Zug seiner Bewegung in die

Luft malt (I, 101), indem wir damit freilich hinter die Form der Äusserung zurückgriffen, die man als bildende Kunst wird anerkennen wollen. Aber der Ausgangspunkt aller ausdrucksvollen {Betätigung liegt zweifellos in der Mimik (I, 25). Jeder Versuch konkreter Gestaltung aus bildsamem Stoff, d. h. die ersten dunkeln Regungen der Körperbildnerin, sind ebenso als Hantierung des Menschen an dem ungeformten Substrat schon Gebärdung, d. h. Bestandteile mimischer Äusserung, und Ausdruck unsers innern Nacherlebens und Mitgeföhles mehr, als Nachahmung der Dinge vom Standpunkt objektiver Beschaulichkeit.

In dem Gesamtgebiet der Gebärdung und der Ausdrucksbewegung liegen auch die Antriebe zur künstlerischen Gestaltung, die allmählich zum plastischen Schaffen gedeihen. Dort sind sie aufs Engste verknüpft mit unserm Körpergefühl, das aus dem Innern nach Aussen dringend, nur die Extremitäten in Bewegung setzen, als physische Tätigkeit zu Tage treten kann. Die Übertragung der innern Erregung auf den motorischen Apparat ist die Hauptsache für alle schöpferische Betätigung, und erst im weitem Gange scheidet sich die Wege, ob die Körperbewegung allein den mimischen Verlauf nehme, oder ob sie zu konkreter Gestaltung, zur Hervorbringung eines plastischen Gebildes übergehe.

Die Kenntnis unsers Leibes als organisches Gewächs, die Beobachtung unsrer Körperformen im Sinne eines Abbilds liegt viel ferner, als die Kenntnis dieses Leibes nach seinen natürlichen Funktionen

und die Beobachtung unsrer Glieder als Werkzeuge bei ihrem praktischen Gebrauch. Lange bevor sich eine Gesamtvorstellung der menschlichen Gestalt als organischer Einheit ausbilden kann, sind die Gliedmaßen in ihrer Verwendbarkeit geläufig, ja selbst die Ausdrucksfähigkeit des ganzen Bewegungsapparates für die mannichfaltigen Äusserungen des Willens wol vertraut. Wie das Kind der Mutter, der Knabe dem Vater die Bewegungen seiner Glieder und die Handhabung der Werkzeuge zu jeglichem Zwecke des Alltagslebens absieht, in innerer Nachahmung die Innervation des ererbten gleich organisierten motorischen Apparates vollzieht und wiederholend oder verstärkend unwillkürlich dazu gelangt, die nämliche Tätigkeit auch wirklich auszuüben, so lernen wir Alle, von hier aus, jede wahrnehmbare Veränderung an verwandten Wesen verstehen und gewinnen den gangbaren Vorrat von Kenntnissen, die uns den „Funktionsausdruck“ menschlicher Körperformen, sei es im Gesamtzug der Haltung, im Ineinandergreifen zweckmässiger Bewegungen oder gar im ruhenden Zustand des Einzelgliedes vermitteln. Unter rein praktischen Gesichtspunkten, die noch jeder künstlerischen Anwendung fremd scheinen, bildet sich der Scharfblick des Jägers und des Hirten, wie noch heute des Indianers für die Wahrzeichen zweckentsprechender Bildung in allen Formen des organischen Gewächses aus.

Mit ihrer Wahrnehmung stellt sich die Vorstellung des Vorganges, der möglichen Bewegung und ihres zeitlichen Verlaufes ein. Der ganze Körper

„wird als Komplex von Formen aufgefasst, die das Gepräge bestimmter Funktionsmöglichkeiten tragen“, ¹⁾ längst ehe dieser nämliche Körper als einheitliches Gewächs um seiner selbst willen, geschweige denn durch das Ebenmaß seiner Gliederung, durch die Rundung und Fülle seiner Formen, durch den woltuenden Fluss seiner Umrisslinien irgend welches Wolgefallen erregt. Die Auffassung alles Sichtbaren unter der zeitlichen Anschauungsform vermittelt zunächst jeden innern Anteil, den wir an den Erscheinungen nehmen. Und diese belebende Kraft unsrer Vorstellung erstreckt sich nicht allein auf die gleichorganisierten und alle ähnlich ausgestatteten Lebewesen, sondern von hier aus auf die gesamte Natur.

So wird es auch begreiflich, dass für die mimische Kunst die Erscheinung als Funktionswert der notwendigste, elementarste Ausdruck, der Körper als Bewegungsapparat allein die unentbehrliche Grundlage ihres Schaffens ist, während die vollrunde Körperlichkeit dieses Substrates, die menschliche Gestalt als Erfüllung eines Raumvolumens nur untergeordnete Bedeutung behält. Die Form als räumlich körperliche Ausdehnung in ruhigem Zustand ist für die Mimik eine Vorstellung von sekundärem Wert. Nicht der Raumwert, sondern der Funktionswert ist ihr die Hauptsache.

1) Hildebrand, dessen VI. Kapitel zum grössten Teil hierher gehört und am besten bei der Lektüre seiner Schrift vorausgenommen wird.

Auf diesem Grunde der Ausdrucksfähigkeit aller Formen für die successive Auffassung in Tätigkeit oder die Vorstellung eines solchen zeitlichen Verlaufes, die auch von der Form in Ruhe ausgelöst wird, erwächst, erst recht viel später jedenfalls, der Sinn für das, was wir die „plastische Schönheit“ des Menschenleibes nennen,¹⁾ bei der die simultane Anschauung der räumlich körperlichen Form des Ganzen eine Hauptrolle zu spielen vermöchte. Scheint es doch, als wäre diese simultane Auffassung, die aufs Ganze geht, zu Anfang nicht im Stande mehr festzuhalten, als die Vertikalaxe, das nackte Symbol, das etwas von Unsergleichen bedeuten soll. Die aufgerichtete Stange mit oder ohne Wahrzeichen darauf, höchstens mit dem summarischen Abbild des Kopfes, oft nur ein schlanker Steinblock, befriedigt den Antrieb, das Wertvolle zu ergreifen und fest zu bannen, das im Dasein des Körpers gegeben ist, aber im Leben gefährdet und vergänglich bleibt.

Diese Aufrichtung des Höhenlotes, wenn auch noch so abstrakt und schematisch, ist doch schon die Sicherstellung der Grundtatsache, um die es

1) Vgl. hierüber auch den Aufsatz von Th. Lipps, in Nord und Süd, 1888, S. 226 ff. Die Analyse der Körperschönheit in lauter Vorstellungsassoziationen geht aber psychologisch meines Erachtens noch nicht weit genug, wenn sie bei Vorstellungen stehen bleibt, sondern muss auf das Gefühl zurückführen, das Körpergefühl (Formsinn), das im naiven Schaffen wie Geniessen entscheidet. Darin liegt das Recht von Fr. Merkel (Dtsche Rundschau 1888, p. 423 f.), der dieser psychologischen Seite der Frage freilich allzu fern bleibt.

der Körperbildnerin zu tun ist, die Heraushebung des bleibenden Bestandes aus all dem mimischen Wechsel und all der Beweglichkeit der Gliedmassen in ihren besonderen Funktionen. Der Kern des menschlichen Einzelwesens als eines selbständigen Körpers im Raum wird damit konstituiert, — das ist der Anfang der Plastik.

Deshalb haben wir uns früher schon gesagt, die Wurzel der plastischen Schöpfung liege in der Höhendimension, die wir gemäss dem eignen Körpergefühl die erste nennen.¹⁾ Mit der Annahme oder Aufrichtung eines Höhenlotes als Dominante des dreidimensionalen Komplexes beginnt die konkrete Gestaltung in irgendwelchem Material. — Wo der rohe Steinblock als Surrogat eines eigenen Geschöpfes angenommen wird, da ist es ja die Natur, die „das Selbstverständliche“, d. h. die konstitutive Grundlage des Körpers liefert. Von der eigenhändigen Behandlung des bildsamen Materials dagegen, das nichts als einen formlosen Brei oder Teig darbietet, von dem primitivsten Kneten und Formen in Thon und Wachs oder dergleichen dürfen wir also viel deutlicheren Aufschluss über die Entstehung der konstitutiven Faktoren der Körperlichkeit erwarten, auf die es ankommt. Für die plastische Herstellung grösserer Figuren in Thon wird ja der Haltbarkeit wegen zuerst ein Gerüst aufgebaut und

1) Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1893. Der Wert der drei Dimensionen im menschlichen Raumgebilde, Leipzig (Berichte der k. sächs. Gesellschaft der Wiss., 1896 und Heft I dieser Beiträge zur Ästhet. d. bild. Künste. 1896. S. 33.

dann mit Thon bekleidet, bis es mehr und mehr dem Menschenkörper entspricht. Bei mindergrossen genügt vielleicht eine Mittelstange, d. h. die wirkliche Aufrichtung des Höhenlotes auf einer Unterlage, der Basis, die ebenso abstrakt den Boden bedeutet, auf dem dies Abbild stehen soll. Bei noch kleineren fungiert die erste Dimension rein ideell als Richtungsaxe des Wachstums von unten nach oben, die Kopf und Fufssohlen mit einander verbindet, noch ehe das Rückgrat und das paarige Bein-
gestell sich geltend machen und voneinander absetzen.

„Ich gehe also, — so schildert Hildebrand den Vorgang des Modellierens in Thon (S. 115) selber, — dabei vom Gegenstande¹⁾ allein aus und entwickle ihn allmählich nach aussen und mir entgegen. Da mir von vornherein kein Raumkörper gegenüber steht (wie bei der Bearbeitung des Steinblocks), sondern ich ihn allmählich erzeuge, und zwar nur insoweit als ihn das Bild (Gebild) selber einnimmt, so gehe ich nicht von einer allgemeinen, sondern von einer gegenständlichen Raumvorstellung aus. Ferner, da ich den Thon rings um das Gerüst aufbaue, so bewege ich mich in meiner Vorstellung immer um den Gegenstand herum, d. h. ein bestimmter Standpunkt dem Gegenstande gegenüber

1) Das heisst eigentlich Gegenstandsvorstellung oder Idee des darzustellenden Gegenstandes. Man lese hier einmal statt Gegenstand: „Höhenlot“ oder „Mittelaxe“, auf die es im obigen Zusammenhang ankommt.

ist mir von Seiten der Manipulation nicht gegeben, noch erzwungen. Im Gegenteil, sie hebt diese Notwendigkeit auf.“

„Der Vorstellungsakt dieser Manipulation fusst und beharrt stets auf der realen Gegenständlichkeit des Bildes (Gebilds), auf der gegebenen Naturform, die sie rund nach allen Seiten hin darstellt, führt aber nicht zu einer ausserhalb des Naturgegenstandes liegenden Gliederung oder Raumvorstellung.“

Und warum muss dies geschehen, fragen wir, um den Naturgegenstand, den wir nun einmal, auch in jedem stereometrischen Gebilde unsrer Hand, kraft unsrer verschiedenen Sinne anzuerkennen haben, erst zu einem Kunstwerk zu erheben? Warum darf die künstlerische Durcharbeitung des Körpers auch für das Auge, d. h. die befriedigende Gliederung und klare Raumvorstellung nicht an dem körperlichen Gebilde haften bleiben, sondern muss „ausserhalb des Naturgegenstandes“ liegen? Diese Forderung wäre ganz unerklärlich, wenn der Künstler, der hier spricht, nicht die Scheu vor dem Kubischen bekannt hätte, und die reine, von den materiellen Dingen ablösbare, Gesichtsvorstellung allein als die eigentliche Leistung der Kunst betrachtete.

Hier tritt unser Gegensatz zu ihm notwendig am stärksten zu Tage. Gerade diesen Vorgang des Modellierens, wie er selbst ihn schildert, halten wir für den eigentlich entscheidenden und grundlegenden Process der Bildnerei, von dem aus in erster Linie das Problem der Form in der Plastik erklärt werden kann, während bei der Steinskulptur z. B. die

Schwierigkeiten der Arbeit in härterem Material an mehr als einem Punkt den natürlichen und unmittelbaren Weg des schöpferischen Verfahrens verbieten, zu Kompromissen nötigen und nur auf Umwegen zum eigentlichen Ziel gelangen lassen.

Der maßgebende Unterschied, durch den wir zum eigensten Wesen der Bilderei geführt werden, das ihre besondere Bestrebung ein für allemal von dem der Schwester Malerei trennt, liegt grade darin, dass die Manipulation zunächst dem schöpferischen Subjekt, dem Bildner selbst keinen bestimmten Standpunkt aufzwingt, sondern vielmehr die Notwendigkeit der Wahl und Beschränkung auf einen festen Gesichtspunkt aufhebt; denn dieser vorgeschriebene Standpunkt ist für das ruhige Schauen allein, er ist, wie wir uns gesagt haben, der spezifisch malerische Standpunkt. Ihn kann der Bildner bei der Arbeit selbst nicht einnehmen, sondern immer nur nachträglich, sozusagen in Intervallen zu kontrollierenden Wirkungsproben. Im Hervorbringen der realen Form selber ist sein Standpunkt der des nahen beweglichen und abtastenden Sehens, ja noch mehr des Hantierens, innerhalb der Tastregion, wobei er sich „in seiner Vorstellung immer um den Gegenstand herum bewegt“. — So eben, und nur so allein entsteht unter seiner Hand der dreidimensionale Körper aus dem formlosen Brei. Diese stereometrische Grundlage, an der dann allmählich der Schein des organischen Gewächses nach unserm Ebenbild gedeihen soll, dieses unentbehrliche Substrat kann auch der Blinde kraft seines

eigenen Körpergefühls wie der Beschaffenheit und Stellung seiner Hände zueinander hervorbringen.¹⁾ Damit steht der Beitrag des Getasts für das plastische Gebild ausser allem Zweifel. Und was Hildebrand als einen Mangel oder eine Schattenseite des Modellierens in Thon ansieht, erscheint uns grade als ursprünglichstes Charakteristikum der Plastik als Kunst. Nicht allein der modellierende Bildner, sondern das echte bildnerische Schaffen überhaupt „geht nicht von einer allgemeinen Raumvorstellung aus, sondern von der gegenständlichen“, — d. h. von der Mittelaxe des dreidimensionalen Komplexes, und diese ist das Höhenlot, als gewohnte Dominante unsres eigenen Leibes, nach der wir alle Kreatur beurteilen, der unveräusserliche Grundstock des Einzelwesens. Und von der Vertikalaxe aus entwickelt sich die Gestalt allmählich weiter nach aussen, nach allen Seiten ihrem Schöpfer entgegen, wie der Baum sein Gezweig ringsum ausstreckt und sozusagen in das umgebende Raumvolumen eingreift, um es zu erfüllen als seinen Raum.

Der spezifisch plastische Standpunkt ist also nicht der entfernte, sondern der nahe; er ist nicht der optische in erster Linie, sondern der taktile, und setzt die Beweglichkeit voraus, die unsere menschlichen Tastorgane, an erster Stelle natürlich die Hände, an unsern beiden, im Elbogengelenk aber-

1) Es wäre ausserordentlich lehrreich festzustellen, wie weit die Modellierung unter den Händen Blindgeborener, wie weit noch bei Erblindeten zu gelangen vermag.

mals und im Schultergelenk wieder relativ drehbaren, Armen besitzen. Als Ergänzung zu dieser schon ziemlich vielseitigen Behandlung durch den selbst ruhig an seinem Standort oder auf seinem Sitz gar verharrenden Bildner tritt dann, besonders bei grösseren Körpergebilden, die Ortsbewegung um die Vertikalaxe des entstehenden Werkes hinzu; damit aber vollzieht sich sofort der Übergang zu den Bedingungen der Tektonik und weiter der Architektur, wo die Ortsbewegung des Subjekts die Hauptrolle spielt und das Raumgebilde als Ganzes stets ausser ihm bleibt.

Solange beim Modellieren in Thon oder Wachs die leibliche Berührung mit unsern Tastorganen dauert, ist auch der Vollzug der ästhetischen Grundtatsache, die Selbstversetzung in das Gebild ein selbstverständlicher, wenn auch noch so unbewusster Vorgang, und eben darin liegt ja der Antrieb zum künstlerischen Schaffen selber, die Erklärung, weshalb zur konkreten Darstellung eines Abbilds übergegangen wird.

Deshalb wird diesen frischweg modellierten, mehr oder minder improvisierten und aus Weiterbildung mimischen Gebarens erwachsenen Thonfiguren vor allen Dingen eine Eigenschaft gesichert sein, die ausser der konstitutiven Grundlage menschlicher Konfiguration wol als wichtigste zur Anerkennung des Gebilds als Menschengestalt gelten darf: das ist das Motiv. Die durchgehende Bewegung einer wolbekannten Tätigkeit zu irgend einem Zweck, oder die ausdrucksvolle Haltung in verständlicher

Situation, üben schon beim ersten Anblick einen Reiz auf den Beschauer aus, der ihn sofort als unverkennbare Äusserung innern Lebens in den Umkreis organischen Daseins, menschlich vertrauter Regungen versetzt. Wie die Gestalt rein körperlich sich von der Mittelaxe nach aussen entfaltet, so dringt der Komplex von Bewegungen in den Gliedmaßen dem Betrachter entgegen. Damit wird auch für den fremden Ankömmling, dem das Bildwerk ins Auge fällt, die Bedingung für die ästhetische Auffassung und für den Genuss als Kunstwerk erfüllt, die für den Urheber selbst die Veranlassung seines bildnerischen Schaffens war. Liegt doch die Woltat, die uns der Künstler dadurch vermitteln kann, nicht sowol in der kühlen Klärung unsrer Gesichtsvorstellung, als vielmehr in dem Zuwachs an Daseinslust und Lebensgefühl, den die Heraushebung und Verewigung dieses Wertes als Stärkung und Bestätigung der eignen Selbständigkeit gewährt.

Diese Entfaltung vom Mittelpunkt, dem Sitz des Lebens her, der Abstand eines oder mehrerer Glieder von der Vertikalaxe, in der wir die Einheit des Organismus zu suchen gewohnt sind, scheinen uns wichtiger für den Glauben an das Gebilde von Menschenhand, als die Vollständigkeit des körperlichen Ganzen und seine räumliche Klarheit in allen Teilen. Die Lebensäusserung, auf die unser Blick trifft, ruft in uns sofort Erinnerungsbilder, Inervationsgefühle wach, die das Wahrzeichen da zum eignen Erlebnis ergänzen. Sie bezieht sich auf so viele Erfahrungen unsrer Tastregion, dass die leib-

liche Unterlage als notwendige Voraussetzung, als gewohnter Schauplatz des Vollzugs sich von selbst in unsrer Vorstellung hinzufindet, auch wenn sie in Wirklichkeit nur teilweise, nur andeutungsweise, vorhanden ist. Erst allmählich stellt das Auge, bei erneutem Verfahren, die Forderung, dass sich die volle Daseinsform ausweise, wie unsre Vorstellung sie vom dargestellten und wiedererkannten Gegenstande mitbringt. Dieser geläufige Begriff kann selbst noch sehr summarisch und für genaue Rechenhaft im Einzelnen ganz unzulänglich sein. Erst wenn wir darüber hinausgelangen, wenn konkrete Formeindrücke sich mit dem eignen Körpergefühl erfüllen, — erst dann erwächst der plastische Genuss im eigentlichen Sinne. „Und unmittelbar nach jener blitzschnellen Auffassung des Motivs als Äusserung eines organischen Lebewesens leitet sich die Erscheinung aus der Möglichkeit mimischen Verlaufes entscheidend über in den Gesichtskreis der plastischen Beharrung“,¹⁾ wo das ruhig schauende Auge und das beweglich abtastende vollauf gemeinsame Arbeit haben und immer unersättlicher sich wetteifernd ablösen.

Nun gelangt die Körperbildnerin unter den Künsten in ihr volles Recht. — Damit ist die Schwelle überschritten, die all ihr Dichten und Trachten von der beweglichen Schwesterkunst scheidet. Denn mit dem Übergewicht der räumlichen Anschauungsform und dem Drang nach Ge-

1) Heft I, S. 32.

staltung des Körpers zu bleibendem Bestehen sinken alle Vorstellungen, die sich auf ein zeitliches Geschehen, auf den successiven Fortgang einer Tätigkeit beziehen, d. h. die Funktionswerte der Form zu sekundärer Rolle herab. Die Selbständigkeit des auf sich allein beruhenden Körpers wird das Hauptanliegen, damit er sich zwingend und sicher behauptet im allgemeinen Raum.

Das Alles vermag die Modellierung in Thon so gut zu leisten, wie die andersartige Ausgestaltung in dauerhafterm Material. Und mit Befremden sehen wir, dass Hildebrand diesem primitiven Verfahren, in dem wir die unmittelbarste, durch kein Hindernis der Bearbeitung abgelenkte Äusserung des plastischen Sinnes erkennen, nur eine untergeordnete Stelle anweisen möchte: „Das Modellieren in Thon hat seinen Wert beim Studium der Natur, um Bewegungsvorstellungen zu gewinnen und alle Einzelkenntnis der Form zu fördern“; — aber? — „entwickelt aber nicht die künstlerische Einigung des Ganzen als Bildvorstellung“ (120).

„Beim Modellieren in Thon fehlt positiv im Raum, was nicht modelliert ist, es existiert ausser dem modellierten kein allgemeiner Thon-Raum. Das Modellierte tritt ausserdem in Gegensatz zu der Luft und dem wirklichen realen Raum, so dass das unfertige Thonbild dadurch noch mehr Positivität erhält, d. h. als fertiges Bild auftritt. Der Phantasie wird dadurch das Unfertige als Fertiges vorgesetzt. Beim Stein tritt dagegen das unfertige Bild immer nur im Gegensatz zum Steine auf — zu einem un-

geformten Element, aus welchem das Unfertige als ein Gewachsenes hervordämmert, weshalb die Fortsetzung seines Wachstums als natürliche Zukunft anmutet. Das Bild gestaltet sich aus dem Raume selber weiter und wirkt nur immer relativ fertig zum Steinhintergrund“ (117).

Es gibt kaum eine Stelle, die so wie diese bezeugt, dass des Bildhauers persönliches Empfinden durchaus von malerischen Anschauungen ausgeht. Immer die Bildvorstellung, der Augenschein, die Helldunkelwirkung. Selbst der Ausdruck „wie ein Gewachsenes“ und „die Fortsetzung des Wachstums“ sind hier nicht in dem Sinne zu verstehen, der sonst dem Plastiker am nächsten liegt, sondern ganz un-¹⁾eigentlich, im Sinne eines Hervortauchens, Emporquellens eines Hellen, deutlich Sichtbaren aus einem Dunkel, das unser Auge nicht durchdringt, oder des Geformten aus dem formlosen Brei, — aus dem „Nebelraum“, wie er weiterhin sich ausdrückt. Das heisst, es ist ein Vergleich, der dem Augengeschöpf, dem feingebildeten, empfindlichen, durch und durch malerisch gewöhnten Sinn des modernen Künstlers geläufig ist, — dem die Raumwerte der Erscheinung, der entfernten, das Vertraute geworden, die Funktionswerte der Glieder, der nahen, tastbaren dagegen entfremdet sind. So begreifen wir, dass

1) Aus der organischen Natur wäre wol am ehesten an Knospen und Blüten auf dem Busch, d. h. die farbigen auf der grünen Folie, oder wenigstens an frischgewachsene hellgrüne Blätter auf der dunkeln Masse des Gewächses zu denken, — also auch Farbenkontraste oder Hell und Dunkel.

ihm das Kubische unbehaglich wird, wo es unverarbeitet durch die harmonische Ausgleichung des malerischen Geschmacks sich selber lebhaftig ihm entgegendrängt.

Da freilich erscheint die Arbeit des Bildners in Stein, wie er sie schildert, ausserordentlich objektiv, nur wie die kühle, klare Wiedergabe einer exakten Beobachtung in ungestörter Ferne, kaum wie Berührung, sondern nur geläutertes Schauen. Die darzustellende Figur soll vor allen Dingen für jede Ansicht die Vorstellung einer einheitlichen Raumschicht erwecken und somit einen Gesamtraum von klarer Flächeneinheit beschreiben. Wie aber ist dies zu erreichen, wenn der Steinblock in sich diesen Gesamtraum der Figur, oder wie gesagt den massiven Raumkörper darbietet?

Dann ist für die eine Hauptsache, die der Thonbildner erst konstituieren musste, den dreidimensionalen Komplex, bereits durch das natürliche Substrat gesorgt, und man begreift, dass vor den eingreifenden und durchgreifenden Händen hier das schauende Auge die Führung für sich beanspruchen mag. Handelt es sich doch gewiss darum, die vorschwebende Figur in den Steinblock hinein zu schauen. Aber sowie dies vom luftigen Phantasieakt zur konkreten Rechnung mit dem vorhandenen Volumen übergeht, so stellt sich die Schwierigkeit heraus:

Wenn die freibewegte Figur auch als „enthalten in einem Gesamtraume“ gedacht werden kann, „so ist es doch unmöglich von vornherein festzustellen,

wie und wo für jede Ansicht die Figur im Stein zu stehen kommt, da das dreidimensionale Verhältnis der verschiedenen Ansichten untereinander im voraus nicht zu bestimmen ist. Deshalb ist ein vorläufiges Anhauen der Gesamtform unmöglich“ (110).

„Es lässt sich nur der eine Weg einschlagen, von einer Ansicht auszugehen und die andern als ihre notwendigen Konsequenzen entstehen zu lassen. Damit ist der Bildhauer gezwungen, seiner kubischen oder Bewegungsvorstellung eine Gesichts- oder Bildvorstellung zu Grunde zu legen und von dieser auszugehen.

„Es wird nötig, dies Bild auf die Hauptfläche des Steines aufzuzeichnen. Indem ich dies Bild in den Stein eingrabe und sowol von der Steinfläche das ausserhalb der Kontouren Liegende entferne, als auch im Innern die Form abstufe, fange ich zugleich an, bei den Formen auf das reale Tiefenmafs, welches der runden Figur zukommt, zu achten . . .

„Das Auslösen des Bildes geschieht beständig nur nach dem Augenbedürfnis, und die Phantasie, die dabei tätig ist, ist stets eine schauende, wie von einem fernen Standpunkt. Es wird sich von selber ergeben, dass das Bild in jedem Stadium ein einheitliches ist, und zwar in dem Sinne einheitlich, als es eine Flächengemeinschaft hat, und die Einheit einer Sehgemeinschaft von einem Standpunkte aus trägt, während es eine reale Einheit, als materielle Form, für die verschiedenen Standpunkte noch nicht gewonnen hat“ (110—113).

„Indem die Figur, als Bildeindruck gefasst, auf diese Weise in die Tiefe fortschreitet, ergeben sich dann auch die Seitenansichten und zuletzt die Rückansicht als die notwendigen Konsequenzen.“

„Man sieht aus dem so beschriebenen Verlauf der Steinarbeit, dass der Bildhauer dabei von einer Bildvorstellung ausgehen muss und deren Formvorstellung in wirkliche Bewegungsvorstellung umsetzt“ (119).

Bei diesem Bericht über sein Verfahren vergisst Hildebrand nur eine Tatsache ausdrücklich anzuerkennen, auf die wir sogleich im Voraus hingewiesen, eben die, dass für diese Steinarbeit der Steinblock selbst das räumlich-körperliche Substrat und damit den dreidimensionalen Komplex geliefert hat. Das ist aber vor allen Dingen die Aufrichtung der Mittelaxe, auf die sich von allen Seiten die Ansichten zubewegen, es ist die Festlegung des Koordinatensystems in diesem Centrum. Das „Selbstverständliche“, das beim Modellieren in Thon erst sozusagen erschaffen werden muss, ist hier gegeben, bereits fertig adoptiert. Das Modellieren in Thon ist im Wesentlichen Additionsverfahren, die Steinskulptur dagegen ausschliesslich Subtraktion. Die Methode der Letzteren setzt also an einem viel späteren Punkt erst des ganzen Weges ein!

Mit dieser unläugbaren, selbstverständlichen Tatsache hängt aber eine andre zusammen, die einen grundsätzlichen Einwand gegen rein optische Zurechtlegung des Problems der Form in der bildenden Kunst veranlasst. Erfüllt nun wirklich die

Steinskulptur, fragen wir, die Bedingung, die Hildebrand beim Modellieren in Thon vermisst, dass der Bildner „von einer allgemeinen Raumvorstellung ausgehe“, wie dies etwa vom Maler gesagt werden kann? Nur wenn dies wirklich der Fall ist, wie Hildebrand annimmt, können wir ihm auch weiter folgen zu seiner Behauptung, dass die Aufgabe des Bildhauers und des Malers durch dasselbe Vorstellungsbedürfnis geleitet werde, und dass in beiden Künsten nur ein und dasselbe Gestaltungsprincip walte“ (82).

Auf Grund der Tatsache, dass der Steinblock als massiver Raumkörper von vornherein dem Bildhauer gegenübersteht, glaube ich, muss die Antwort auf unsere Frage „Nein“ lauten. Er geht nicht von einer allgemeinen Raumvorstellung aus, sondern von einem konkreten, durch den gedachten und allmählich auszuhauenden Körper erfüllten Raum oder richtiger gar von einem Massenvolumen. Das Koordinatensystem ist ja bereits im Marmorblock fest lokalisiert und mit demjenigen der darin entstehenden Figur identisch. Insofern könnte grade vom Thonbildner mit grösserm Recht gesagt werden, er gehe von einer allgemeinen Raumvorstellung aus und konstituiere darin durch Aufrichtung seines Gerüstes den Einzelraum, der wieder nicht ausserhalb der Statue existiert, sondern von vornherein an den darzustellenden Gegenstand gebunden ist. Es ist in beiden Fällen ein Sonderraum, ein allseitig umgränztes Raum- oder Massen-Volumen, das für den Bildner, der die Gestalt hineinsieht, an diesem Kör-

per haftet, von ihm erfüllt und innerlich gegliedert wird. Und deshalb wäre es richtiger zu sagen: die Plastik geht überhaupt nicht von einer Raumvorstellung sondern von einer Körpervorstellung aus. Das entspricht ihrem Wesen als Körperbildnerin. Wir sprechen deshalb doch bei dem fertigen Bildwerk von seinem „ästhetischen Raum“. Vergegenwärtigen wir uns diesen etwa wie eine Glasglocke, die über die Figur gestülpt, die äussersten Spitzen ihrer Gliedmaßen kaum noch berührt, — dann erhellt aus diesem handgreiflichen Experiment wenigstens soviel, dass die Gestalt durch dies Gehäuse bis auf die Basis von dem allgemeinen Raum isoliert wird. Ihr ästhetischer Raum besteht für sich; er wird ausser der Gestaltung des plastischen Körpers selbst, den er beherbergt, gar nicht für sich als Raum anerkannt, übt also auch keinen Einfluss auf die Figur, die sein Träger ist. Ein umgebender Schauplatz, ein Hintergrund, mit eigener Bedeutung für sich neben der Statue, ist nicht vorhanden. Der allgemeine Raum wird von der Behandlung der Skulptur ausgeschlossen.

Damit aber ergibt sich zugleich, dass die Raumvorstellung des Bildhauers nicht dieselbe ist, wie die des Malers. Der Raum, den er mit seiner Gestalt erschaffen und erfüllen soll, wird nicht von dem entfernten Standpunkt gesehen, wie der des Malers, der eben dadurch zur selbständigen Bedeutung als Raumgrösse gelangt und eine Welt für sich bedeutet. Der Gestaltungsraum des Bildhauers ist ein anderer als der Bildraum

des Malers. Hier liegt unsres Erachtens ein entscheidender Irrtum bei Hildebrand vor; entweder eine Selbsttäuschung beim Beobachten, oder eine Verwechslung zweier Begriffe durch die Bezeichnung mit demselben Wort (Fernbild), genug die Ursache für die ganze Identifizierung der plastischen und der malerischen Aufgabe.

Beschränken wir uns an dieser Stelle, da das Fernbild uns noch weiterhin beschäftigen muss, auf die Charakteristik des Gestaltungsraums, wie er vor dem Bildhauer steht, im Unterschied von dem Bildraum des Malers, der erst jenseits der Distanzschicht beginnt, wo nur noch unser Auge in die Weite dringt, aber jede körperliche Berührung mit den Dingen aufhört. Dieser Gestaltungsraum, mögen wir dabei an den in Arbeit befindlichen, am besten schon ziemlich weit ausgehauenen, Marmorblock denken, oder an den Aufbau der Thonfigur, die mehr oder minder ihre Gliedmaßen uns entgegenstreckt, — dieser massive Raumkörper, also auch das zugehörige Raumvolumen ist, trotz allem Zurücktreten des Bildners zur Kontrolle seiner formenden Tätigkeit nach ihrer Wirkung für das Auge, doch unläugbar für die Herstellung der realen Körperlichkeit vorerst ein n a h e r. Er liegt innerhalb der Tastregion und bleibt darin, solange die Arbeit der Hände mit ihren Werkzeugen dauert. Treten wir aber von der angefangenen Figur zurück, soweit es Hildebrand beliebt, so dass die „Bildvorstellung“ walten kann, und dass die Ansicht des Fertiggewordenen „eine einheitliche Raumschicht“ dar-

bierte: dann bleibt doch immer die Natur dieses Raumvolumens eine andre als z. B. der Blick in die Landschaft draussen vor dem Fenster. Dieser Gestaltungsraum ist bis zum massiven Kern der dargestellten Formen ringsum durchdrungen vom Tastgefühl des Bildners; er ist ihm vertraut geworden, jemehr er ihn bewältigt. Und dieser Charakter der lebendigen Gliederung, der Durchdringung mit menschlich eigenem Empfinden bleibt auch bestehen, wenn im Fortschritt zur Vollendung der persönliche Anteil sich auf den Standpunkt des reinen Schauens zurückzieht, wo die Klarheit und Konsequenz der Gesichtsvorstellung allein, die wir abzulösen glauben von ihrem körperlichen Substrat, schon für sich befriedigen und als Woltat genossen werden mag, wo aber zugleich, so sollten wir meinen und so denkt auch Hildebrand selbst, der innigere Genuss des Formgefühls nicht aufhört sein Recht zu behalten. Für den Schöpfer bleibt doch dieser Körper das Geschöpf seiner Hand, bleibt dessen Raumvolumen das Ergebnis seiner verwirklichenden Arbeit, seiner Uebertragung von Bewegungsvorstellungen und mimischem Gebaren auf den Stein, — als wärs ein Stück von ihm.

Die Plastik allein vergleicht sich so nah mit dem Zustand der Gebälerin, mit dem Verhältnis der Mutter zu dem ungeborenen Kinde in ihrem Schofs. Und auch wenn das neue Wesen ausgetragen ist und selbständig werden kann, so gehört es doch immer zum eigenen Stamme, lebt in einer verwandten Sphäre, die sich unserer Tastregion nicht völlig ent-

fremden kann, so wahr unser eigenstes Körpergefühl das Vehikel unsres Anteils an dem gleichorganisierten Gebilde bleibt. Wir können ja nicht sagen, es sei des Bildners eigen „Fleisch und Blut“; denn die Plastik vermeidet grade diese Bedingungen des organischen Leibes, die Merkmale des Stoffwechsels und der Vergänglichkeit, aus denen sie den bleibenden Wert befreien will; aber es besteht zwischen dem Gestaltungsraum des Bildners und seinem lebenswarmen Gefühl doch nicht die Schranke, die der Rahmen des Gemäldes zwischen uns und dem Bildraum jenseits errichtet.

Die Plastik ist Darstellung unseres organischen Körpers nach seiner bleibenden Bedeutung, also auch ohne Beziehung zu einem umgebenden Raum, der diesen Körper bedingen, beeinträchtigen und in die Abhängigkeit vom allgemeinen Strom des Geschehens hineinziehen könnte. Ihre reinste Aufgabe sollte somit in der statuarischen Kunst anerkannt werden, d. h. im Gebiet der isolierten Rundplastik zunächst.



III.

ISOLIERTE RUNDPLASTIK

UNTER FREIEM HIMMEL
ODER IM GESCHLOSSENEN INNENRAUM



ein optische Auffassung des Problems der Form war es, die zur Geringschätzung des Modellierens in Thon gegenüber der Bildhauerei in Stein geführt hat, — d. h. zu einer Beurteilung, die schon an sich die Einseitigkeit eines solchen theoretischen Standpunktes verraten muss. Die selbe Scheu des malerisch gewöhnten Blickes vor dem Kubischen, das „zu der Luft und dem wirklich realen Raum in Gegensatz tritt“, behindert den Künstler auch angesichts der wichtigsten Aufgabe, die heutzutage der Plastik gestellt zu werden pflegt, der runden Figur in der Mitte eines Platzes, das Problem überhaupt so eingehend in Angriff zu nehmen, wie er sollte.

„Diese unglücklichen Monumente sind gegenwärtig fast die einzige Bühne, auf der der Bildhauer

seine Phantasie ausleben darf“, — um so mehr Veranlassung, sollten wir meinen, ihm hier vollends zur Klarheit über die verschiedenen Möglichkeiten der Lösung zu verhelfen. In der Mitte eines Platzes sollte jedoch nach Hildebrands Meinung die Statue überhaupt nie stehen, und zwar weil alle Richtungen gleichwertig sind, weil es kein vorn und hinten giebt (S. 100). „Der Beschauer kreist um das Standbild herum,“ heisst es, also ganz ähnlich wie der Bildner selbst beim Modellieren in Thon, — „und hat vier Ansichten zu schlucken, was nur bei sehr wenigen Statuen ein Vorteil ist und immer nur bei nackten Figuren ein Genuss sein kann.“

„Was ist aber schuld an diesem Aberglauben von der Mitte eines Platzes?“ eifert er. „Wiederum die unentwickelte Vorstellung, welche sich einen Platz gleichsam als organisches Gebilde denkt und damit das Gefühl von organischer Symmetrie verbindet. Sie fasst ihn als ein an sich Existierendes auf, anstatt ihn sich als gesehen vorzustellen, als ein Ding, was seine künstlerische Existenzberechtigung nur in Bezug auf den Beschauer hat und von diesem Gesichtspunkte aus behandelt werden muss.“

Aber, ohne Zweifel ist doch der Platz zunächst etwas an sich Existierendes, d. h. ein Bestandteil unserer Wirklichkeit, der wir ja nicht ausschliesslich „als Augengeschöpfe, sondern mit allen unsern Sinnen“ gegenüberstehen. Und es bleibt somit die Frage offen, von wo aus die künstlerische Behandlung einzusetzen vermag.

Um uns darüber zu verständigen, möchten wir im Voraus eine kleine Berichtigung des obigen Wortlauts vorschlagen, weil ein Missgriff im Ausdruck hier grade den Unterschied der Vorstellungskreise verwirrt, auf deren genaue Auseinanderhaltung es ankommt. Statt „organisches Gebilde“ sollte es vom Platz wol richtiger „planimetrisches“ oder „stereometrisches“ Gebilde heissen. Das Erstere ist der Platz jedenfalls als mehr oder minder ebene Horizontalfläche von bestimmter Umgränzung, d. h. als Ausschnitt der Erdoberfläche gefasst. Besteht diese Umgränzung aber nicht allein aus Linien, sondern aus senkrecht aufgerichteten Körpern, von einfachen Gränzsteinen (Termini) bis zu Häusern oder sonstigen Bauwerken, die ihn — vielleicht mit Strassenmündungen dazwischen — ringsum einschliessen, so ist er jedenfalls ein Innenraum unter freiem Himmel, wir denken ihn aber auch oben horizontal begränzt, am ehesten als „stereometrisches“ Gebilde. Bei der erstern wie bei der andern Auffassung aber waltet keine „organische Symmetrie“, bei der es eben ein „vorn und hinten“ giebt, sondern grade die der unorganischen Natur besonders geläufige „centrale Symmetrie“, wie in einem krystallinischen Gebilde, und wir denken sie am ehesten wol planimetrisch wie im flachen Schneestern oder stereometrisch allseitig gerichtet wie im regelmässigen Polyeder, wie im Diamanten.

Künstlerisch aufgefasst ist der Platz zunächst ein Raumgebilde und gehört als solches der Architektur an. Diese fasst ihn mit vollem Recht als

„ein an sich Existierendes“ auf, d. h. als etwas, das sich nicht allein als Gesehenes, sondern auch für andre Sinne noch als ausser uns Vorhandenes bewähren kann, indem wir mit unsern Füßen darauf stehen, mit unsern Beinen darüber hin schreiten, das Gerassel der Wagen darauf hören usw. Die Beziehung des menschlichen Subjekts zu diesem Raumgebilde wird nur dann eine vollständige sein, wenn es den Standpunkt einnimmt, den ihm die centrale Symmetrie, wo sie vorhanden ist, oder der Schnittpunkt der Koordinatenaxen anweist, d. h. wenn es sich selbst in den Mittelpunkt versetzt, ob nun allein in der Vorstellung oder in Wirklichkeit.¹⁾ Im letztern Falle zeigt sich aber wiederum der Unterschied der „organischen Symmetrie“, die der Beschauer mitbringt mitsamt dem Vorn und Hinten seines eigenen organischen Leibes. Durch Drehung um die Vertikalaxe muss er das Hindernis seiner Organisation mit ausgemachter Vorderseite aufheben, um wenigstens nach einander alle Seiten des Platzes ringsum zu erschauen. Das heisst, damit wird die simultane Anschauung aufgehoben und die successive tritt an die Stelle. Diese herrscht auch überall sonst, wohin immer das menschliche Subjekt in seiner Ortsbewegung sich begeben. Immer wird dann ausserdem nur ein Teil des ganzen Raumgebildes von ihm erfasst, und erst die Vorstellung vollzieht die

1) Vgl. Gottfried Semper, *Der Stil, Prolegomena*, bei Besprechung der Symmetrie und „Eurhythmie“ (nach seiner Definition, auf deren Zulässigkeit es hier nicht ankommt).

Synthesis dieser mit Bewegungsvorstellungen verknüpften Teilanschauungen zu einem Ganzen. Die Auffassung des menschlichen Subjekts mit seiner ausgesprochenen Vorderseite, nach der sich die Richtung seines Sehens nicht nur, sondern auch seines Gehens und jeglicher Hantierung gewohnheitsmässig bestimmt, wirkt weiter. Sowie die eine Ausdehnung des Platzes über die andre überwiegt, so verlegen wir die entscheidende Richtungsaxe gern in die grössere Axe, und es ergibt, wie wir sehen werden, für die optische Auffassung einen wesentlichen Unterschied, wenn in solchem Oblongum die Richtungsaxe mit ihrem Vorn und Hinten nicht in die längere, sondern in die kürzere Axe verlegt wird.

Nehmen wir zunächst jedoch einen mehr oder minder vollkommen symmetrisch angelegten Platz mit annähernd gleichen Durchmesser an und stellen in der Mitte ein Standbild auf. Dann räumen wir diesem statuarischen Ebenbild des Menschen den Standpunkt ein, der dem menschlichen Subjekt in diesem Raumgebilde zukommt, sowie wir es als künstlerische Schöpfung, d. h. als Werk der Städtebauerin Architektur auffassen. Jedenfalls gestehen wir der dargestellten Person das Vorrecht zu, den einzigen Ort einzunehmen, wo eine vollständige Orientierung über die innere Gesetzmässigkeit der Platzanlage möglich ist, von wo aus allein der Betrachter den ganzen Umkreis beherrscht. Alle lebendigen Menschen werden dadurch in Wirklichkeit auf die Seite gedrängt, in die zweite Kategorie herabgedrückt, auf die transitorische Teilauffassung des

Platzes beschränkt. Der Platz selbst wird für sie zum Durchgangsraum, sie mögen noch so lange dort herumstehen; er wird zum Kreuzweg des Verkehrs auf den ein- und ausmündenden Strassen. Es sei denn, dass sie sich in der Vorstellung auf den überlegenen Standpunkt der Mittelfigur erheben, oder vielmehr noch über das Haupt der Statue hinaus, zur Vogelperspektive. In dieser Verbesserung, die wir soeben anbringen, prägt sich schon ein wichtiger Unterschied aus. Versetzen wir uns in die Statue, die menschliche Gestalt, so ziehen wir damit auch die feste Richtung ihrer Vorderseite wie ihrer Rückseite an; sie kann die Drehung um die eigne Axe nicht mitmachen, die der Lebende vollziehen würde. Erst der ideale Standpunkt darüber gewährt diese Beweglichkeit wieder. Das rein ideale Vorrecht, die Möglichkeit künstlerischer Auffassung des Platzes als Raumgebilde, geht also nicht verloren, wenn die Mitte tatsächlich durch ein Monument eingenommen wird, sie wird sogar betont, erleichtert, ja erzwungen durch diese Aufrichtung eines Mals an dieser Stelle. Ein solches Mal, — denken wir zunächst an irgendwelchen ringsum gleichmässig, d. h. polygonal oder gar cylindrisch behauenen Stein, oder an einen Obelisken; einen tektonischen Körper ohne figürliche Zutat und ohne jede Andeutung einer bevorzugten Vorderseite, — es ist ein krystallinisches allseitig gerichtetes Gebilde, wie der Platz selbst, und versinnlicht eben dadurch die allseitige Korrespondenz mit der Umgränzung dieses Platzes. Es ist der verkörperte Ausdruck

des Verhältnisses, das, so simultan nur in unserer Vorstellung, zwischen dem menschlichen Subjekt und dem beharrlichen Raumgebilde ringsum existiert. Es erfüllt so die Forderung Hildebrands, der Platz müsse „als ein Ding vorgestellt werden, was seine künstlerische Existenzberechtigung nur in Bezug auf den Beschauer hat und von diesem (hier allerdings noch ganz abstrakten) Gesichtspunkt aus behandelt werden muss“. Das Mal weist dem menschlichen Subjekt auf dem Platze den entscheidenden Punkt an, den idealen Standpunkt, der die Auffassung des Ganzen als Raumgebilde vermittelt.

Dies ist also der architektonische Standpunkt. Ihm entspricht auch durch die allseitige Beziehungsmöglichkeit ein andres vielleicht noch primitiveres Symbol: die aufgerichtete Stange mit dem runden Topf darauf. Es erinnert durch die Analogie dieser bekrönenden Form schon zwingender an den menschlichen Kopf, giebt indess den Körper darunter sozusagen nur in abstracto, doch aber das Wichtigste davon, das hier entscheidet, die Mittelaxe, das Höhenlot als Dominante. Und diese wird, wenn sie nur in richtigem Verhältnis zu der Umgebung auftritt, hier auch zur Dominante des Platzes. Die gleichartige Rundung des Topfes erhöht die Bedeutung des Korrelats nach allen Seiten ringsum, da poetische Phantasie willig ergänzend zu Hilfe kommt. Sowie wir statt dieses neutral gerundeten Topfes eine Gesichtsurne auf die Stange setzen, oder auf den Bauch des vorhandenen Gefäßes ein Augenpaar malen, so wird die Analogie mit dem mensch-

lichen Kopf nicht nur bestimmter herausgefordert, sondern auch die Gränze der Tektonik überschritten. Die einseitige Orientierung durch die Herübernahme des Vorn und Hinten vom Menschenkopf bringt für die wirklichkeitsgemässe Auffassung zunächst auch das Bedürfnis der Drehbarkeit hervor, und insofern ist für den naiven Menschen der drehbare Topf auf seiner Stange „vollkommener“, als der einseitig gerichtete festsitzende Kopf der Statue auf dem ebenso nach vorn gerichteten Körper. Denn der naive Mensch weiss poetische Illusion und anschauliche Darstellung noch nicht zu trennen.

Damit haben wir die beiden Bestandteile, aus denen ein solches Monument in der Mitte eines Platzes zu bestehen pflegt, den tektonischen und den figürlichen (im engern Sinne plastischen), Sockel und Statue, jeden für sich in ihrem innersten Gegensatz charakterisiert. Der Sockel sorgt, so lange er allseitig gerichtet, wie ein krystallinisches Gebilde behandelt ist, für die architektonische Auffassung des Platzes ringsum. Dieser stereometrische Untersatz leistet aber ausserdem der Plastik einen Dienst, indem er ihr menschenähnliches Gebilde, das den Eindruck eines organischen Wesens gleich uns hervorrufen will, doch über das Niveau des daherkommenden Beschauers hinaushebt und damit grade jene naive Verwechslung des Standbildes mit Unsersgleichen verbietet, die vom Kopfe wie vom Topfe die Drehbarkeit um die Vertikalaxe verlangt. Der Sockel weist also dem Beschauer den richtigen Standpunkt an, der ihn zur ästhetischen Auf-

fassung der Statue zwingt. Dieser Standpunkt liegt zunächst nur unter dem Niveau der Basis, auf der sich die Figur erhebt. Er ist auch nicht festgelegt, sondern ringsum verschiebbar. Auch der ästhetische Betrachter des rundplastischen Werkes mag um das Standbild kreisen, und hat, wie Hildebrand spottet, „vier Ansichten zu schlucken“, ja vielleicht noch mehr, wie in den Tagen Berninis deren acht. Vor allen Dingen aber hat er nicht allein mit seinen Augen Wahrnehmungsakte von verschiedenen Seiten zu vollziehen, oder sich abzumühen, eine klare Gesichtsvorstellung zu gewinnen, sondern wieder einen Akt der reinen Vorstellung, wie beim Platze selbst, indem er alle wirklichen, für seinen eignen Körper möglichen Standpunkte rings um das Monument aufhebt und sich mitten hineinversetzt in die Vertikalaxe des Gebildes, in das Centrum des Gesamtkörpers, das wir Denkmal nennen. Versetzt er sich, auf dem eigenen Niveau verharrend, kraft seiner Vorstellung in den Sockel, so nimmt er zu dem Platze zunächst den architektonischen Standpunkt ein. Ueber seinem Niveau aber steht die Statue, ein zweites Subjekt, Seinesgleichen, nur mit dem Unterschied eben der Hinaushebung über die Bedingungen der Erdoberfläche, wie sie in Wirklichkeit für alle Körper auf dem Platze, vor allen für die Lebewesen wie der Beschauer, bestehen. Es ist ein Aufschwung, und zwar aus diesen Bedingungen menschlicher Leiblichkeit, aus der Befangenheit im Stoffwechsel und Allem, was er mit sich bringt, wie Notdurft und

Nahrung der geborenen Kreatur, wenn die Vorstellung nun aus der Höhe des Sockels hinaufsteigt auf die Basis der Figur und sich hineinversetzt in diese menschliche Gestalt. Dann ist die Gefahr allzu vollständiger Illusion überwunden, die Verwechslung mit der alltäglichen Menschennatur für dies Abbild abgestreift; immer aber ist es ein organisches Gewächs nach unserm Ebenbilde, in das die Vorstellung eingeht. Das heisst: der ästhetische Standpunkt, den wir mit diesem Akt der Selbstversetzung einnehmen, ist der plastische Standpunkt.

Die plastische Auffassung allein erschliesst uns die körperliche Entfaltung von der Mittelaxe aus, die durch den Kopf geht und das aufrechte Rückgrat darunter; sie lässt uns die Stellung der Gliedmaßen zu dem Rumpfe kraft unsers eignen Körpergefühls nachfühlen, und verstehen, was grade dieser festgehaltene Bewegungskomplex bedeutet, den die Künstlersprache das Motiv der Statue zu nennen pflegt. Unter dem plastischen Gesichtspunkt herrscht hier auch die organische Symmetrie mit der bestimmten Unterscheidung des Vorn und Hinten, zwischen denen die beiden Seiten, links und rechts, vermittelnd die organische Einheit aufrechterhalten, als deren Wahrzeichen uns am sichtbarsten jedenfalls der Kopf zu sprechen scheint. Die plastische Auffassung der Gestalt als organisches Gebilde beruhigt sich aber, jemehr sie von dieser summarischen Anerkennung der wirksamsten Kennzeichen zu der Versenkung in den ganzen Körper übergeht und die

Zusammengehörigkeit aller seiner Teile zum Ganzen nacherlebt, grade nicht bei der einen bevorzugten Vorderseite, sondern fordert auch die andern drei als mehr oder minder unentbehrliche Ergänzung. Je stärker die Richtung des Willens oder des Ausdrucks nach vorn betont, die Gliedmaßen und das Antlitz in lebhaftem Spiel zusammenwirken, desto entschiedener wird auch der Anspruch an die Rückseite, die Einheit des organischen Gewächses in seiner Selbständigkeit zu betonen, das Bestehen in ruhiger Beharrung als Einzelwesen gesichert darzutun, und desto notwendiger wird zwischen diesen Gegensätzen gesteigerter Bewegtheit und nachdrücklichen Zusammenhalts, zwischen Vorder- und Rückseite, die ausgleichende und überzeugende Verbindung auf der rechten wie der linken Hälfte des Körpers. Die vier Ansichten, die wir von einander sondern mögen, wenn wir uns darum bemühen, einigen sich aber nicht allein, indem sie auf dem Grunde des eignen Körpergefühls unvermerkt und notwendig zusammenfliessen, sondern werden auch in der Region geläuterter Vorstellungen sicher von der stillen Arbeit dieser zu einem Ganzen zusammengewoben, das in seiner überlegenen Synthesis auch Bewegungsvorstellungen und Gesichtsvorstellungen unter Aufhebung jeder quälenden Diskrepanz zu verbinden weiss.

Nur eine Schwierigkeit ist in den tatsächlichen Bedingungen eines weiten Platzes gegeben, der vom Bildwerk selber entgegengewirkt werden muss, damit der Verlauf dieser Vorstellungsreihe sofort richtig

einsetze. Die plastische Auffassung verlangt, wie wir uns gesagt haben, den näheren Standpunkt, den wir Körpern gegenüber einzunehmen pflegen, die der Sphäre unsers menschlichen Mafsstabes angehören, und dessen wir nicht entraten können, wo es gilt uns über das Verhältnis ihrer Grösse, ihres Volumens und ihrer sonstigen Beschaffenheit im Vergleich zu uns Rechenschaft zu geben. Stellen wir uns doch den Menschen selbst, auch wo er uns in weiter Ferne, also in sehr verjüngtem Mafstab erscheint, stets in normaler Lebensgrösse vor. Ist nun der Platz mit dem Denkmal in der Mitte von beträchtlichem Umfang, so nimmt der Beschauer, der ihn soeben betritt, nicht den der Plastik eigentümlichen Standpunkt in angemessener Nähe ein, sondern einen entfernteren, von dem aus er zunächst nur ein Flächenbild der Figur empfängt. Nur wenn dieses sofort die richtige Gegenstandsvorstellung auslöst, d. h. die entscheidenden Merkmale der Menschengestalt vermittelt, und keine Verwechslung mit andern Dingen zulässt, vermag auch die ästhetische Auffassung von der Körpervorstellung auszugehen und alle Associationen unseres Körpergefühls wachzurufen, deren sie zur Auslegung des Bildes im plastischen Sinne bedarf. Deshalb gehört es zu den unentbehrlichsten Eigenschaften eines Standbildes unter freiem Himmel, dass es auch für weiten Abstand noch die Wahrzeichen der Form unseres organischen Leibes auf den ersten Blick erkennen lasse. „Diese Klarlegung kann durch eine deutlich sprechende Begränzung, durch ein Silhouettbild ge-

schehen. Das klare Silhouettbild ist das weitest tragende Gegenstandsbild. Aus dem Bedürfnis der Fernwirkung haben die Griechen meistens ein klares Silhouettbild zur Gegenstandsklärung gebraucht“, bemerkt Hildebrand gelegentlich an anderer Stelle (S. 79) und hebt hervor, dass dies Verfahren bei Bronzewerken erstrecht notwendig ist, weil in Folge der dunkeln Farbe die innere Form zu schwach spricht. Sowie aber die innere Gliederung zu wirken beginnt, sind es die Gelenke, über die wir Rechenschaft verlangen. Für den Gesamtumriss wie für die Hauptgliederung wird es also auf die frappante Klarheit des Motivs ankommen, das uns mit einem Schlage in die Sphäre des persönlichen Daseins versetzt.

Nun aber bilden die Statue und der Sockel zusammen ein Ganzes, das ein Gesamtumriss umschreibt, und dessen beide Bestandteile sich demgemäss mit einander ausgleichen mögen, — sei es mehr im tektonischen Sinne nach Maßgabe des Sockels, sei es mehr im plastischen Sinne nach Maßgabe der Statue. Die stereometrische Grundform des Untersatzes wird auch den organischen Körper darauf im Sinne dieser gesetzmässigen Bildung beeinflussen und seine Bewegung in dem Umriss einer pyramidalen Bekrönung zusammenhalten, und zwar je weiter der Platz, je höher seine Umgebung, also auch das Mal in seiner Mitte. Unzweifelhaft hat die Architektur als Gestalterin des ganzen Raumgebildes das Recht, die Durchbildung des Monumentes im Einvernehmen mit ihrem Hausgesetz zu verlangen; denn es ist und

bleibt in erster Linie ein tektonischer, von allen Seiten sichtbarer Körper. Die Architekture ist also nicht nur „ein blos dienendes Glied für die Plastik“ (S. 97), indem sie den Sockel liefert, sondern sie leistet schon durch diesen Aufbau der Schwesterkunst einen viel höhern ästhetischen Dienst, wie ihn nur die Bundesgenossin zu leisten vermag, und wo immer der architektonische Standpunkt für das Verhältnis des Beschauers der maßgebende bleiben muss, da bleibt sie die Herrin der Situation. Mit dem Zusammenhalt des Umrisses auch im Standbild, den sie verlangt, kann aber auch der Plastiker nur einverstanden sein unter freiem Himmel, wo das Licht in der Höhe sonst so leicht die Formen aufzehrt, sobald sie sich vereinzeln, wo also nur die Masse sich behaupten kann; — vorausgesetzt bleibt freilich, dass dadurch sein Hauptanliegen die Kenntlichkeit der Gestalt als Ebenbild des Menschen nicht leide.

Das Verhältnis zwischen dem menschlichen Subjekt und dem Platze ändert sich jedoch mit der abnehmenden Grösse, indem sich der Abstand zwischen Monument und Umgebung ringsum den Bedingungen wenn auch immer noch grosser Innenräume nähert. Je niedriger die Bauwerke oder die sonstige Einfassung umher, desto weniger braucht auch das Mal in seiner Mitte über die Köpfe der Vorübergehenden hinaufzusteigen; desto absehbarer bleibt die Höhe der Figur. Nicht allein das Auge vermag sich eingehender auf die Einzelheiten der Form und des Ausdrucks einzulassen, sondern das organische

Gebilde rückt auch der Tastregion des Betrachters näher und gestattet damit dem Körpergefühl, sich vertraulicher einzuleben, als wenn es sich bei der summarischen Erscheinung aus der Ferne mit ein paar entscheidenden Merkmalen und energisch herausgetriebenen Hauptzügen bescheiden muss. Je stärker dies Mitgefühl mit dem gleichorganisierten Wesen dort oben durch die Annäherung an die lebenden Besucher sich geltend machen kann, desto grösser wird das Anrecht des plastischen Standpunktes neben dem architektonischen. Rücken die Bauwerke der Umgebung, auch nur einzelne, dem Monument so nahe, dass wir auch sie nicht überwiegend als fortlaufende Wand in einer Reihe, sondern als Einzelkörper aufzufassen veranlasst, oder durch Gruppen von solchen erst zur innern Umgränzung des Platzes übergeleitet werden, so wird sogar die Plastik die vollberechtigte Herrin der Situation in dem innern Umkreis der tektonischen und der spezifisch plastischen Körper, die dort den Gesetzen der unorganischen, hier der organischen Natur gemäfs vorgestellt sein wollen. Und zwar, je mehr diese tektonischen Körper durch die plastische Ausarbeitung ihrer Bauglieder „durchorganisiert“ sind, desto mannichfaltiger wird auch die Verwandtschaft mit dem Standbild sich gestalten. Das heisst, auch der allseitig gerichtete Sockel wird sich dem Einfluss des organischen Wesens darauf nicht entziehen. Er mag sich durch weichere Profile und Kurven im Aufstieg den Umriss- und Bewegungslinien des menschlichen Körpers beträchtlich

nähern. Der Unterschied des Vorn und Hinten, der in der Statue vorhanden ist, mag sich gar auf den Untersatz ausdehnen. Und diese Bevorzugung einer Vorderseite wird um so leichter und berechtigter sich einstellen, wenn die Form des Platzes schon eine Hauptaxe vorwalten lässt, d. h. sich dem Ob- longum nähert und durch die Richtung des Verkehrs mehr als Fortsetzung einer, sich zeitweilig nur verbreiternden, Strasse, denn als Sammelplatz zu längerem Aufenthalt erscheint. Verlangt aber dieser Verkehr auch die Rücksicht auf die entgegengesetzte Richtung, also auf die zuströmenden Menschen, die das Mal zuerst von der Rückseite des Standbildes gewahren, so wird unter der Vorherrschaft plastischer Auffassung bei den sonstigen Verhältnissen auch das Bedürfnis gespürt werden, an dieser ruhigeren Rückseite der Figur lebendigen Ersatz zu schaffen, und je weniger sie selber einen Zuwachs an Bewegung vertragen mag, getrost am Sockel die Ergänzung zu bieten, — lassen wir vorerst dahin gestellt, ob dies in starkem Relief oder in voller Rundplastik geschehen könne.¹⁾

Damit aber berühren wir schon einen andern Anspruch des vorübergehenden Betrachters, der wieder durch eine andre Grundform des Platzes vollends hervorgetrieben wird. Wenn die Hauptaxe

1) Damit man aber dies Offenhalten der Möglichkeiten nicht als Verteidigung aller modernen Lösungen auslege, muss ich schon hier erklären, dass ich mit Hildebrands Verurteilung des Grabmals von Canova (S. 95 f.) ganz übereinstimme, eben weil die Idee nur als Relief künstlerisch befriedigend ausgestattet werden konnte.

des Verkehrs nicht mit der Hauptaxe des Platzes zusammen fällt, oder wenn die Hauptader in der Mitte der einen Langseite des Oblongum mündet, während die gegenüberliegende Parallelseite geschlossen, keinen nennenswerten Durchgang gestattet, dann überwiegt die Breitenausdehnung, und die Aufforderung, auch während die Menge sich nach beiden Seiten verteilt schon, zu ruhigerem Verweilen wird fühlbar. Das Monument, das in der Mitte eines solchen Breitenplatzes steht, mit dem Hintergrund von Baulichkeiten in mäsigem Abstand, oder deren zwei inmitten der seitlichen Abschnitte links und rechts von der Richtungsaxe des Zugangs, sie alle unterliegen nun auch andern Bedingungen. Dem Betrachter wird ein fester Standpunkt, mehr oder minder zwingend schon durch die Verhältnisse des Platzes, dem Monument gegenüber angewiesen. Sein verweilendes Schauen umfasst Körper und Raum zugleich; Bildwerk und Hintergrund gehen zu einem Gesichtseindruck zusammen, wie ein Bild.

Nun erst sind wir auf dem Standpunkt angelangt, den Hildebrand seiner Betrachtung zu Grunde legt. Dies aber ist weder der architektonische noch der spezifisch plastische Standpunkt, sondern seinem Wesen nach, so lang er fest bleibt, sicher der Standpunkt der malerischen Auffassung¹⁾. Jetzt stellen wir den umgebenden Ausschnitt des Platzes, den der Hintergrund abschliesst, eben nur

1) Vgl. hierzu Heft II dieser Beiträge p. 15 ff. und Beispiele in Rom, S. 234. 240 ff.

als „gesehen“ vor und verlangen seine künstlerische Behandlung mitsamt dem darinstehenden Monument „von diesem Gesichtspunkt aus“, d. h. als Bild. Aber es ist doch nicht zu läugnen, dass diese gemeinsame Behandlung, die über Beides hingeht, schon die Existenz des Platzes als Raumgebilde, d. h. als architektonische Schöpfung, und die Existenz des Standbildes als Körper, d. h. als plastische Schöpfung, voraussetzt und nur darauf ausgehen kann, beide Faktoren unter sich auseinanderzusetzen resp. miteinander auszugleichen, beide nach den Forderungen einer dritten Instanz, des „ruhig schauenden Auges“, im Sinne der Bildwirkung zu modificieren, gleich gut, ob dies bei der Entstehung schon oder erst nachträglich — wenigstens für den Platz gewöhnlich erst dann — geschehen könne.

Damit erst wäre „der Bann der isolierten Rundplastik“ aufgehoben, den Hildebrand als einen unglaublichen Zustand der modernen Denkmalstiftung geißelt, weil „ihr jeder Anschluss an Architektur, an irgend eine Situation verboten sei, wie in Einzelhaft, — die reine Sträflingsarbeit!“ — „Das, was aber der Kunst immer neues Leben zuführt und sie immer freudig macht, ist die neue Situation.“ Die gegebene Situation der Wirklichkeit, — sei diese durch die Natur entstanden und den Zufall, oder durch menschliche Ordnung also durch die Schwesterkunst Architektur geschaffen, — „zu einer künstlerischen Gestalt weiter zu formen, führt immer zu Neuem innerhalb der künstlerischen Gesetze.“

Nach unsrer obigen Betrachtung muss es jedoch

klar sein, dass dieser Ausgleichungsprozess zwischen einer vorhandenen Situation und einem neu hinzukommenden Bestandteil, zwischen Architektur und Standbild, oder die Weiterformung beider zu einer künstlerischen Erscheinung, wie Hildebrand sie im Auge hat, nicht mehr vom architektonischen Standpunkt aus das Ganze des Platzes umfasst, sondern nur eine Teilbehandlung ist, die sich allein auf den Hintergrund des Monumentes, oder auf den Ausschnitt in seiner Nachbarschaft mit erstreckt, soweit es gewissermaßen eingerahmt wird. Diese Weiterformung zu künstlerischer Gestalt geschähe dann vom plastischen oder vom malerischen Standpunkt aus, die wir unterscheiden, während Hildebrand nur einen und den selben, der bildenden Kunst, der Malerei und Plastik gemeinsamen erkennt.

Der Unterschied liegt unsres Erachtens eben darin, ob die Körpervorstellung, von der die Plastik ausgeht, das Übergewicht behält, oder ob dem gemeinsamen, die Körper in sich aufnehmenden Raume die Macht einer sie alle beeinflussenden Sphäre zugestanden wird, also die Bildvorstellung die Oberhand bekommt. Wie wir am Schluss des vorigen Kapitels ausgeführt, zieht die statuarische Kunst den umgebenden Raum nicht mit in ihre Behandlung hinein, macht ihn nicht ausser und neben ihrer plastischen Gestalt zum Gegenstand der Darstellung. Es kann sich, wo dies verlangt wird, also nur um einen Übergang in andere Bedingungen handeln. Es ist ein weiteres Problem der Form.

Nachdem wir so die verschiedenen Möglichkeiten, dem Platz mit seinem Monument künstlerisch beizukommen, mit Hilfe strenger Unterscheidung dreier dabei entscheidender Standpunkte nachgewiesen, und uns bemüht haben, die architektonische, die plastische und die malerische Auffassung streng auseinander zu halten, drängt sich die Frage nach befriedigendem Ausgleich zwischen diesen gesonderten Ansprüchen auf. Wie ist überhaupt eine einheitliche Lösung des Problems für alle denkbar?

Stellen wir uns neben das Monument, so erfassen wir den Platz ringsum als Raumgebilde, als architektonische Schöpfung. Das Kunstwerk in seiner Mitte wirkt neben uns nur als Mal, als tektonischer Körper, wie die Säule des Tempels, wenn ich neben ihr auf dem Stylobat des Peristyls, im Intervall der Reihe stehend, hinausschaue ins Land. Ein Körper rechts, ein Körper links neben mir kommt zum Gefühl; aber seine Ausgestaltung kommt nicht voll in Betracht, ob stereometrisch regelmässig, ob organischer nach unserm Ebenbild. Drehe ich doch dem Monument bei der Umschau über den Platz ebenso unbedenklich den Rücken, so dass es nur als Rückhalt, als fester Ausgangspunkt der räumlichen Orientierung noch hinter mir gefühlt werden mag. Seine Form ist gleichgiltig: ein Prellstein wirkt ebenso wie ein Obelisk, und ein Standbild nicht mehr, sobald sich mein Blick von ihm abgezogen und gegen die Weite hinaus gerichtet hat. Je mehr ich aber auf einem dieser Standpunkte des innersten Umkreises verweile, und, statt ringsum zu blicken, im

Ausschauen der einen, vor mir liegenden Seite des Platzes ausruhe, desto mehr beginnt die begrenzende Häuserreihe drüben, oder welche Körpermassen sonst dort gegenüberstehen, sich als Flächenbild geltend zu machen, desto fühlbarer wird der Übergang vom architektonischen zum malerischen Schauen.

Wende ich mich dagegen um, auf das Monument zu, so fällt mir der plastische Körper zuerst ins Auge, und das plastische Sehen, das Abtasten der Form mit den Blicken tritt in sein Recht. Vom Sockel steigen wir auf die Höhe des Standbildes, und im Streben, die Bildung des organischen Geschöpfes vollends durchzufühlen, erweitern wir den Abstand vom Male, bis wir es ganz überschauen. Der Umkreis dieses Abstandes wird uns wol durch eine horizontale Abstufung ringsum schon vorgezeichnet, durch Einfriedigung des unbetretbaren innersten Bezirks noch zwingender anheimgegeben. So nehmen wir von diesen Gränzen her die vorgesehenen Ansichten der Statue nach einander auf. Aber diese Entfernung ist immer noch relativ gering. Es ist kein Fernbild, das sich darbietet, wie das der Malerei. Es fehlt vor allen Dingen die feste Umrahmung an den Seiten der Figur, und vollends oben darüber. Es ist also keine Bildansicht, die in diesen Gränzen ihrer Ausdehnung auch die Bildeinheit als Forderung erhübe, wie beim Werk des Malers.

Wird aber die Entfernung noch grösser, kommen wir also von der äussersten Umgränzung des Platzes her, durch eine der einmündenden Strassen etwa, zum ersten Anblick des Standbildes, so macht sich

der Platz als Raumgebilde jedenfalls neben dem monumentalen Körper geltend, — je weiter er sich ausdehnt, desto überlegener gar als umfassende Grösse. Dann ordnet sich das Standbild wieder ein in die Umgebung, wird ein Teil der Gesamtheit, die wir als Bild sich vor uns ausbreiten sehen. Dann aber kommt seine Wirkung als plastische Schöpfung zu kurz. Es gewinnt sie erst wieder, Schritt für Schritt, indem wir uns nähern, bis zu dem Umkreis des geheiligten Bezirkes, der auf dem gemeinsamen Boden schon dem durchlaufenden Verkehr entzogen ward, oder von unserm Auge leicht als die Schwelle des plastischen Genusses gefunden wird. Der Abstand ist nah genug auch für tastendes Sehen, aber schon entfernt genug, um die wirkliche Auseinandersetzung mit unsern Tastorganen oder gar Druck und Stoss unsers Leibes nicht mehr herauszufordern. Die ästhetische Aufnahme des Kunstwerks, das die Plastik geschaffen, vollzieht sich mit Hülfe unsrer Augen allein; aber die ästhetische Aufnahme des Kunstwerks, das die Architektur geschaffen, braucht als Hülfe jedenfalls die Ortsbewegung unseres Leibes. Und das Monument, das durch die Aufstellung auf dem Platz zu einem Bestandteil dieses Raumgebildes geworden, appelliert als Körper in der architektonischen Schöpfung jedenfalls, wie der Sockel unter der Statue selbst, an die nämliche Hülfe vom lebendigen Subjekt, und damit zugleich an die Erfahrungen des eigenen Leibes, an die Grundlagen unserer räumlich körperlichen Orientierung innerhalb der Tastregion, die uns umgiebt.

An der Gränze, wo wir uns über diese hinausheben, liegt das gemeinsame künstlerische Problem, um das es sich handelt. Aber wir dürfen nie vergessen, dass wir zu diesem Aufschwung des reinen Schauens eben der festeren Unterlage bedürfen, die dabei gleichsam als Sprungbrett dient, also sicher vorhanden sein muss.

Das Gemeinsame für alle möglichen Standpunkte der künstlerischen Verarbeitung ist nicht, wie Hildebrand meint, die Bildvorstellung, sondern allein der Vollzug der Tiefenbewegung, die auch ohne einrahmende Begränzung, wie das Bild sie fordert, im freien Raum des Platzes, in der ganzen Weite unseres natürlichen Sehraumes sich ausdehnen kann. Im Vollzug der Tiefenbewegung vollzieht sich die ästhetische Aufnahme des Raumes und der Körper überhaupt, durch sie erst wird das Werk des Künstlers zum Erlebnis des Betrachters. So weit hat Hildebrand das Richtige sicher gefühlt, wenn er sie als Vehikel der Einheit erkennt; aber seine Verwechslung des plastischen Problems mit dem malerischen des Fernbildes brauchen wir deshalb noch nicht mitzumachen.

Das Geheimnis liegt in der Entstehung der dritten Dimension für den Menschen selber beschlossen. Ortsbewegung und Tasterfahrung, die Auseinandersetzung mit den Dingen um uns her im nächsten Umkreis unserer Tastregion, sind die Grundlage, auf der auch der Anspruch des Auges auf eine weitere Konsequenz der Raumtiefe über die Gränze dieser Region hinaus erwächst. Bei der

Ortsbewegung auf unsern Füßen nehmen wir ja das Raumvolumen unseres Körpers mit von Ort zu Ort, wie die Schnecke ihr Gehäuse. Deshalb geben wir auch unserm körperlichen Ebenbild, der Statue, ihr zugehöriges Raumvolumen mit als ihren ästhetischen Raum und anerkennen dies unsichtbare Gehäuse als Gränze des isolierten Gebilds. Durch kontinuierliche Wiederholung unseres Raumvolumens entsteht ja Schritt für Schritt auch das Raumgebilde, das der Mensch als sein Gehäuse, seinen Spielraum um sich herstellt: die architektonische Schöpfung. Ihre natürlichste Mafseinheit ist das eigne Raumvolumen des Menschenleibes selber. Bei unsrer Ortsbewegung auf dem gemeinsamen Boden hin nehmen wir aber noch ein weiteres Raumvolumen mit, unsere Tast-sphäre, die sich ringsum ausdehnt, soweit unsere Arme reichen. Auf diesen Umkreis beschränkt sich die nächste grundlegende Auseinandersetzung mit den Dingen der Aussenwelt, in ihm erwachsen die Grundbegriffe unsrer räumlichen Orientierung, also auch die Elemente der dreidimensionalen Auffassung. Hier objektivieren sich die beiden ersten Dimensionen; die Höhe als Merkmal jedes Objekts neben uns, ausser uns; die zweite Dimension als Weite über unsern eignen Leib hinaus, also auch sie neben uns, dann ausser uns. Der Gegenstand, der ausser der unentbehrlichsten Eigenschaft der Höhe auch noch Breite hat, drängt uns diese Ausdehnung, so lange wir nicht sehen, nur auf, wenn wir mit unsern tastenden Händen daran nach beiden Seiten hinaus-fahren, oder aber, indem wir mit unserm ganzen

Körper also in Ortsbewegung daran entlang gleiten. So wird aus der Breite schon im Vollzug nach einer Richtung die Länge, d. h. indem wir die gewohnte Vorwärtsbewegung darauf anwenden. Und diese Vorwärtsbewegung ergibt eigentlich die dritte Dimension, die vor uns liegende Tiefe. Weil wir gewohnt sind, vorwärts zu gehen, vorwärts zu tasten nach etwa entgegenstehenden Hindernissen auf dem Wege, die wir als Gegenstände anerkennen müssen, eben weil sie uns Widerstand leisten, ebendeshalb postuliert auch das Auge, sowie es über den Wirkungskreis der Tastorgane hinaus als weiteres Hilfsmittel der Orientierung hinzukommt, die weitere Erstreckung in der nämlichen Richtung, vor uns hin. Die dritte Dimension geht also immer vom Subjekt aus und bleibt als Bewegung nach vorwärts auch im Schauen fühlbar; deshalb erleben wir in ihr erst die bis dahin zweidimensionale Auseinandersetzung der Gegenstände vor uns in vollem räumlichen Sinne. Deshalb übersetzen wir Alles, was wir ermessen wollen, in die Richtung vor uns her, selbst die Ausdehnung in der Breite, die quer vor uns zu liegen scheint, indem wir sie von einem Ende bis zum andern mit unserm Blick verfolgen, sie absehen, indem wir uns punktuell an den Anfang versetzen und den Weg des Punktes in der Linie durchmachen wie eigene Ortsbewegung unsres Leibes nach vorn zu, auf das Ziel hin.

Deshalb müssen wir auch jedes räumlich-körperliche Kunstwerk, also den Platz als Raumgebilde der Baukunst, wie das Standbild darauf als Körper-

gebilde der Plastik, im Vollzug der Tiefenbewegung erst an uns erleben, um es geniessen zu können. So erklärt sich psychologisch als natürlicher Akt, was der Künstler fordert: wir sollten alle Raum- und Körperwerte von vorn nach hinten ablesen. Die Tiefenbewegung, die von uns ausgeht und nach vorwärts dringt, entspricht also dem innewohnenden Bedürfnis des menschlichen Subjekts, ist ein Anspruch der ästhetischen Aufnahme als solcher. Aber diese Tiefenbewegung, wenn sie im reinen Schauen schon zum Erlebnis werden soll, setzt, ebenso im Objekte selbst einen bestimmten Grad des Widerstandes, d. h. die konstitutiven Eigenschaften kubischer Körperlichkeit ausser uns voraus; denn sonst könnte die psychische Dynamik des Erlebens und Geniessens nicht entstehen. Die Gegenstände, an denen unser Blick, die Tiefe postulierend, entlang gleitet, müssen sich fühlbar an ihrem Ort im Raum behaupten, und zwar nicht nur zweidimensional als Silhouetten, etwa wie ausgeschnittene Pappdeckel und Kulissen auf der Bühne, nicht flach erscheinen, obgleich sie kubisch sind, sondern eher umgekehrt, womöglich kubisch wirken, selbst wenn sie flach sind; denn was bedeutet der Ausdruck „entlang gleiten“, den der Künstler selber wählt, anders, als den Vollzug der Bewegung an einer Gränze hin, die sich wie die Richtung des Vorwärtsdringens selber in der dritten Dimension erstreckt, grade in der Tiefe selbst eine Reihe von Intensitätswerten, steigenden und wieder absetzenden Widerstands im Nacheinander geltend macht?

Im Ausgleich des objektiven Entgegenstehens, ja Entgengendringens und des subjektiven Vorwärtlings zum fühlbaren Vollzug des Tiefendranges, darin liegt die Einheit der Lösung für das künstlerische Gesamtproblem, das den ganzen Raum des Platzes als „ideelle Raumeinheit“ und die volle Körperlichkeit des Standbildes darin umspannt. Ob für den schweifenden Blick oder das ruhige Schauen, es ist ein rhythmischer Verlauf der Bewegung, und die Lösung des künstlerischen Problems ist Eurhythmie der Raum- und Körperwerte für das menschliche Subjekt.

Gehen wir zur Klärung weiterer Möglichkeiten zunächst zur Betrachtung der isolierten Rundplastik im Innenraum über. Mannichfaltige Vermittlungen liegen zwischen dem Platz unter freiem Himmel und dem geschlossenen Innenraum. Ein Binnenhof nähert sich schon den Verhältnissen eines grossen Sales, indem er noch immer Licht und Luft der Aussenwelt teilt; die Cella eines Hypäthraltempels drängt diese Bedingungen schon sehr in die Enge; Galerien, deren Arkaden sich ins Freie öffnen, verbinden die Beleuchtung unter freiem Himmel mit den dämpfenden Schatten ihrer Wölbung oder Decke. Der geschlossene Innenraum aber bietet je nach der Anlage die verschiedensten Grade der Helligkeit und nicht selten mehr als eine Richtung der Lichtzufuhr, die den Charakter bestimmen und bei der An-

bringung jeglichen Bildwerks in Betracht kommen müssen.

Die Kunst des Bildners übernimmt wol auch hier wie am Aussenbau „die Rolle von Füllungen oder Krönungen des architektonischen Ganzen und wird zu einem architektonischen Teil desselben,“ wie Hildebrand sich ausdrückt. Ihre Beiträge zum Ganzen gehören also in die nämliche Region wie die Bauglieder, die Säulen und Pfeiler, die Arkaden und Simse selbst, nur dass diese abstrakter gebildet sind und in ihrer Grundform die Darstellung organischer Geschöpfe als Ganzes vermeiden. Wir nennen deshalb dies ganze Gebiet, das den Gesetzen der Architektur unterworfen ist, tektonische Plastik, oder gar Bauskulptur.

Ausserhalb dieses notwendigen Zusammenhanges mit der Raumbildung und der plastischen Organisation ihrer Glieder kann indessen der Innenraum noch zur Aufstellung plastischer Bildwerke dienen, die als solche den Anspruch selbständigen Bestehens erheben und damit in erster Linie nicht vom architektonischen, sondern vom echt plastischen Standpunkt aufgefasst sein wollen. Es ist die ästhetische Betrachtung organischer Lebewesen, die sie erheischen und mit Recht verlangen dürfen. Durch ihre Aufstellung im architektonischen Raumgebilde jedoch geraten sie in ein Verhältnis zu diesem, dem Innenraum, gleich dem Menschen, der darin eingeht oder darin wohnt. Mehr als das Ganze jedoch ist es die nächste Nachbarschaft, die an ihrer festen Stelle eine Beziehung zu ihnen gewinnt, — sei es

nur als Folie, von der sie sich abheben, oder als Hintergrund, der zu ihnen zu gehören scheint, sei es gar von mehreren Seiten, oder endlich als Ausschnitt aus dem Ganzen, der sie wie ein Hohlraum mit offener Vorderseite oder gar als vollständiges Gehäuse umgiebt. Da scheiden sich wieder die verschiedenen Standpunkte. Der architektonische fasst sie nur als Körper im ganzen Innenraum auf und fragt, wie weit sie den Gesamteindruck der Raumschöpfung als solcher alterieren, oder sich künstlerisch, d. h. architektonisch mit diesem umgebenden Raumgebilde auseinandersetzen. Sowie es sich um Teilauffassung gegenüber dem Raumganzen handelt, nur ein Ausschnitt des Innern mit in Rechnung kommt, so treten die andern Standpunkte in ihr Recht. Unserer Überzeugung nach ist eben der spezifisch plastische der nähere Standpunkt, immer geneigt das Bildwerk als Einzelgebilde oder Gruppe zu isolieren, der spezifisch malerische Standpunkt dagegen der umfassendere, auf den Raumausschnitt zuerst und dann erst auf die Körper als Bestandteile darin gerichtete, d. h. entferntere. Auch der Architekt selber vermag sie einzunehmen: als Tektoniker ist ihm der plastische, als Raumschöpfer der malerische ja leicht zugänglich, zumal da, wo es sich auch um farbige Gesamtwirkung handelt.¹⁾

Er wird die Bildsäule, die in seinem Raum aufgestellt wird, zunächst nicht anders betrachten als

1) Vgl. hierzu Max Klinger, Malerei und Zeichnung. 3. Auflage. S. 18 ff. und Heft I dieser Beiträge S. 85 ff.

die Säule oder ein anderes tektonisches Gebilde, nur dass sie nicht als dienendes Glied sich der Ordnung des Aufbaues selber einfügt, sondern frei aufragend auch etwas für sich bedeuten will. Aber die Wahrzeichen des organischen Geschöpfes, der Menschengestalt mit all ihrem Anspruch an das lebendige Gefühl, sind doch ein neuer Faktor, der diese Zutat zu seinem Raum in die Kategorie des Bewohners treten lässt, und da begegnet sich die Auffassung mit derjenigen der plastischen Kunst. Das Standbild des Menschen, oder gar eines Gottes, misst den Raum nach dem Maßstab seines eigenen Körpers. Man denke sich den olympischen Zeus, wie er in seinem Tempel tronte, und daneben die vornehme Römerin oder einen von den Komödiendichtern auf ihrem Stul im zugehörigen Sale, und versuche die Bildwerke miteinander auszutauschen, um auch des Unterschieds inne zu werden, den ihre Wirkung auf die Räumlichkeit mit sich bringt. Das liegt aber nicht allein an Kolossalität und Normalgröße, sondern auch an der dynamischen Äusserung des Charakters.

In dem Mittelpunkt oder überhaupt in der Richtungsaxe des Innenraumes vertragen wir ein tektonisches Gebild mit seiner allseitigen Richtung oder unpersönlichen Neutralität auch eher, als eine Statue von einigermaßen menschlicher Proportion. Und zwar wird dieses Gefühl um so stärker sich geltend machen, je mehr der Raum zum lebendigen Verkehr, zum Wohnen gar bestimmt ist. Ward die Halle selbst für die Lebenden geschaffen, so müssen

auch die Bildwerke aus der Mittelregion, aus dem Bannkreis der Lebensaxe weichen. Damit aber rücken sie naturgemäss aus den Bedingungen der isolierten Rundplastik heraus, die wir vorerst allein betrachten, und treten in die Wandregion, die ihren Einfluss, wenn auch nur als Folie, auf sie ausübt.

Sowie wir aber in dem näheren Umkreis des Bewohners, den solch ein Innenraum darbietet, die Bildwerke unter das Menschenmass verkleinern, so mindern sich auch alle Ansprüche der Körper als Unsergleichen, und sie stören nicht mehr.

„Im geschlossenen Raum, wo der Standpunkt ein näherer ist, sagt deshalb auch Hildebrand, wird die Sachlage eine andere (als unter freiem Himmel). Hier kann die innere Form den Gegenstand verdeutlichen“ (S. 80). „Bei geringerer Distanz besitzen wir ein kleineres Sehfeld, und da es nach dem Rande zu verschwommen ist, und seine Kraft im Centrum liegt, so darf das, was den Gegenstand verdeutlicht, nicht am Rande, sondern muss nach der Mitte des Sehfeldes zu liegen. Das Mittel der klaren Silhouette verlangt einen weitem Standpunkt, wo wir sie leicht überblicken können. In der Nähe aber, wo die Figur mehr und mehr das ganze Sehfeld einnimmt oder gar überragt, dürfen wir nicht der Auskunft, welche die Begränzung uns giebt, benötigen, sondern wir müssen umgekehrt sie entbehren können. Das hat dazu geführt, in solchem Fall die Begränzung möglichst ruhig eine Gesamtmasse umschliessen zu lassen“, damit die Figur desto einheitlicher er-

scheine. „Der näher angenommene Standpunkt spricht sich deshalb in der Gestaltung der Figur dadurch aus, dass das Silhouettbild zu einer ganz beruhigten allgemeinen Begränzung wird.“

„Bei den Bronzen, bei denen die Innenformen niemals so deutlich reden, um die Silhouette entbehren zu können, treibt der künstlerische Instinkt dazu, den Maßstab soweit zu verkleinern, dass die Silhouettwirkung noch klar ins Sehfeld falle. Die Bronze als Silhouettbild verlangt für den nahen Standpunkt einen kleinern Maßstab als die Marmorfigur von geschlossener Begränzung.“

Aus allen diesen lehrreichen Beobachtungen Hildebrands selbst geht aber hervor, dass der eigentlich plastische Standpunkt, für den es auf die volle Ausdrucksfähigkeit der Körperform ankommt, eben im näheren Umkreis gesucht werden muss und nicht jenseits der Distanzschicht, von der unser Auge nur an sich flächenhafte Bilder empfängt; denn die Entfernung ist es immer, im Freien wie im Innenraum, die Gegenmaßregeln erheischt.

Rücken wir dagegen auf den entfernteren Standpunkt, den Hildebrand allein als den künstlerischen anerkennen will, so erscheint uns, solange wir im Innenraume selber bleiben, immer nur ein Teil mit seinen plastischen Bildwerken darin als ein Raumbild für sich, wie der Architekt und der Maler es anzuschauen gewohnt sind, und von denen wenigstens der Erstere gefragt sein will, wie weit er dem Bildhauer gestatten kann, die umgebende Situation seines Bildwerkes mit in seine künstlerische Be-

handlung hineinzuziehen. Unser Führer selbst zeigt uns freilich den Weg, wie wir diesen Gesichtseindruck des Raumausschnittes mit Bildwerk wieder in einen eminent bildnerischen verwandeln können, indem wir ihn nicht als Raumgebilde, wie der Architekt, nicht als Bildraum, wie der Maler, auslegen, sondern als Gestaltungsraum, dessen Charakter wir oben darin gesucht haben, dass er mit bildnerischen Bewegungsvorstellungen durchdrungen und mit deren Niederschlag, der plastischen Gliederung, durchsetzt sei.

„Unter einem Raumganzen verstehen wir den Raum als dreidimensionale Ausdehnung,“ schreibt Hildebrand, »das nach den drei Dimensionen sich bewegen können oder bewegen« unserer Vorstellung; sein Wesentliches ist die Kontinuität. Stellen wir uns deshalb das Raumganze vor wie eine Wassermasse, in die wir Gefässe senken und dadurch Einzelvolumina abgränzen als die bestimmten geformten Einzelkörper, ohne die Vorstellung der kontinuierlichen Wassermasse zu verlieren.“ Dieses Raumganze müssen wir uns also vorstellen „als einen Hohlraum, welcher zum Teil durch die Einzelvolumina der Gegenstände, zum Teil durch den Luftkörper erfüllt ist.¹⁾ Er existiert nicht als ein von aussen begränzter, sondern als ein von innen belebter.“ Wir könnten Hildebrands Absicht

1) S. 34 lautet es allerdings „so müssen wir vorerst dieses Naturvolumen plastisch vorstellen als einen Hohlraum“, sollte jedoch wol richtiger „stereometrisch“ heissen.

vielleicht noch damit zu Hülfe kommen, dass wir uns den Innenraum selbst zunächst möglichst abstrakt, etwa als Raumgebilde von Glaswänden, d. h. als gläsernes Parallelepipedon, oder auch mit einer vollends offenen Seite nach vorn, wie in kleinern Mafsstab eine krystallene Puppenstube dächten; denn an einem Bauwerk kommt für den Menschen im Innenraum nicht sowol die äusserliche Begränzung in Betracht als vielmehr die Beschaffenheit der innern Gränzen, d. h. der Wandflächen, der Decke, des Fussbodens in ihrer Undurchsichtigkeit, Färbung und stofflichen Wirkung sonst, und grade diese Begränzung nach aussen für das Auge gilt es aufzuheben für das Verfahren, in dem wir dem Führer folgen.

„Wenn nun die Begränzung oder Form des Gegenstandes auf sein Volumen hinweist, so ist es möglich, durch die Zusammenstellung von Gegenständen die Vorstellung eines durch sie begränzten Luftvolumens zu erwecken. Denn im Grunde ist die Begränzung des Gegenstandes auch eine Begränzung des ihn umgebenden Luftkörpers. Es fragt sich alsdann, wie die Gegenstände angeordnet werden, damit die Bewegungsvorstellung,¹⁾ welche durch sie angeregt wird, nicht ver-

1) Bewegungsvorstellungen beruhen aber, nach Hildebrand S. 10, auf dem abtastenden Sehen vom nahen Standpunkt und bilden das Material des Form-Sehens und Form-Vorstellens; sie sind keine Gesichtsvorstellungen. Und die Intention, Bewegungsvorstellungen anzuregen, die hier vorausgesetzt wird, entspricht demnach sicher dem Interesse des plastischen Formgefühls.

einzel bleibt, sondern fortgeleitet wird und, sich mit einer andern verbindend, weiter und weiter nach allen Dimensionen hin den allgemeinen (= gemeinsamen) Raum durchwandert, so dass wir an der Hand solcher Bewegungsvorstellungen das ganze Volumen oder den allgemeinen Raum durchleben und als Ganzes und Lückenloses auffassen. Es handelt sich also darum, mit den Gegenständen einen Gesamtraum aufzubauen, sozusagen ein Bewegungsgerüst zu schaffen, welches, obschon durchbrochen, uns dennoch ein kontinuierliches Gesamtvolumen deutlich macht. Dadurch wird der Einzelgegenstand zu einem Bauteile und erhält seine Stelle im Hohlraum aus dem Gesichtspunkte der allgemeinen Raumentwicklung und seiner Fähigkeit, die Raumvorstellung zu erwecken und weiter zu leiten.“

„Soweit haben wir uns diesen Gerüstbau plastisch klar gemacht,“ schliesst Hildebrand diese wichtige Darlegung. Richtiger dürfte er allerdings vorerst den Ausdruck „tektonisch“ statt plastisch brauchen, da er von Bauteilen redet, bei denen es zunächst noch unentschieden bleibt, wie weit sie sich den Formen der organischen Natur nähern oder wirklich plastische Bildwerke im engeren Sinne darstellen. Das Wichtigste an dem geschilderten Verfahren ist aber das beiden Kategorieen Gemeinsame, die Körperlichkeit dieser Gegenstände, und das Ausgehen der ganzen künstlerischen Ökonomie von diesen plastisch-tektonischen Körpern, durch deren Anordnungen im Verhältnis zu einander die Vorstel-

lung des mit ihnen besetzten Gestaltungsraumes gewonnen wird. Es ist dies der umgekehrte Weg, den die Architektur als Raumschöpferin einschlägt, und wird zum Unterschied von diesem Hervorgehen des ganzen Processes aus der Raumvorstellung selber, am besten als tektonisches Verfahren, tektonischer Aufbau bezeichnet. Es ist der zweite, der Plastik zugewandte Teil der Architektur, den man mit der Definition der Baukunst als „die Kunst körperlicher Massen“ fälschlich auf das Ganze ausgedehnt hat, dessen schöpferischer Kern und psychologische Begründung damit nicht getroffen werden. Gilt es aber die Eigenart dieser künstlerischen Auffassung mit einem Worte zu bezeichnen, die von der Körperlichkeit der Dinge ausgehend, nach Analogie des eigenen Körpergefühls allein die räumliche Ausdehnung und deren Kontinuität erfasst, so ist Hildebrands Ausdruck „plastisch“ durchaus entsprechend, besonders wenn es sich um die Formenwelt unsres organischen Leibes, um Gestalten nach dem Ebenbild des Menschen handelt. Es ist die spezifische Auffassung des plastisch fühlenden und denkenden Menschen, die Eigenart der Körperbildnerin unter den Künsten, und das Verfahren der „*Artes plasticae*“ im engeren Sinn damit charakterisiert. Das Raumganze, von dem hier die Rede ist, wird damit zum Gestaltungsraum des Bildners. Fragen wir uns aber, worauf dies eigentlich beruht, so lautet die Antwort: es geschah, indem wir den entfernten Standpunkt des ruhigen Schauens, den wir einnahmen, kraft unsrer Vorstellung mit dem nähe-

ren Standpunkt des abtastenden Sehens vertauschten, durch das allein wir Bewegungsvorstellungen gewinnen und das Material für unser Formsehen, für unser plastisches Formgefühl erlangen. Es müsste also auch mit dieser Grundlage zunächst auszukommen sein, wenn es gilt, das eigenste Verfahren der Plastik in Übereinstimmung mit sich selbst zu finden.

Grade hiervon jedoch wendet Hildebrand sich ab. „Da wir ihn (diesen Gerüstbau aus Körpern) aber als Erscheinung fürs Auge erfassen sollen, so handelt es sich dabei um eine Anordnung der Gegenstände, insofern diese als Erscheinung die Bewegungsvorstellung fortführen. So tritt das, was beim Einzelkörper als Modellierung fürs Auge geschieht, auch wieder durch die Einzelkörper fürs Ganze in Kraft. Dadurch wird das Ganze ein ebenso zusammenhängender modellierter Raumkörper, wie der Einzelkörper an sich“, (35) — d. h. lediglich durch den Augenschein.

Soweit vermöchten wir zu folgen, wenn es nun erlaubt würde, auf den geschlossenen Innenraum anzuwenden, was oben über die Lösung des gemeinsamen Problems auf dem Platz unter freiem Himmel gesagt worden ist. In der Tiefenbewegung des Blickes vollzieht sich auch hier der rhythmische Ausgleich zwischen dem Widerstand der Körper und dem Vorwärtsdringen des schauenden Subjekts mit seiner Raumvorstellung.

Indess dem Künstler, der hier redet, ist mehr an der Analogie mit dem malerischen Problem gelegen:

„Bei der Darstellung handelt es sich ja grade darum, durch die hervorgebrachte Erscheinung und nur durch sie diese Vorstellung des Raumes zu erwecken. Bei dem engen Rahmen des Bildes, den spärlichen und stabilen Mitteln, die nur durchs Auge und nur in beschränkter Weise wirken können, muss der Künstler“ — wir denken gewiss in erster Linie beim eingerahmten Bilde nur an den Maler! — „sich klar sein, was es für Konstellationen in der Erscheinung sind, die am unfehlbarsten, am zwingendsten im Beschauer dies Raumgefühl, diese elementarste Wirkung der Natur erzeugen.“

Das ist freilich wieder ein Appell an das Gefühl des Künstlers wie des Beschauers, also bis in die Regionen des Unbewussten hinab; damit ist aber auch die Aufgabe der Malerei, und zwar im Sinne des Realismus, klar ausgesprochen, und es handelt sich nicht mehr um den Gestaltungsraum des Bildhauers, geschweige denn um das Volumen der isolierten Rundfigur, sondern um den Bildraum des Malers, oder was mit diesem zu wetteifern versucht, der Reliefkunst.



IV.

DIE PLASTISCHE GRUPPE



wischen dem Standpunkt des Bildners und dem des Malers, wie wir sie heute klar auseinander zu halten und begrifflich scharf zu definieren vermögen, indem wir bei jedem das entwickelte Stadium seiner Kunst ins Auge fassen, wo diese ihrer eigenen Natur bewusst geworden und ihre besondere Aufgabe kennt wie ihre besondern Mittel handhabt, liegt selbstverständlich ein ganz allmählicher Übergang. Das ist beim naiven Schaffen zumal, das wir stets in erster Linie berücksichtigen müssen, nicht anders als notwendig. Vielleicht hat sich dieser Übergang sogar, wie geschichtliche Tatsachen nahe legen, von beiden Seiten her vollzogen. Und es kann sowol für den Ästhetiker, der ehrlich zu verstehen sucht, wie für den Kunstrichter, der zu urteilen drängt, nur heilsam sein, beide Möglichkeiten des Weges an der Hand von Beispielen einmal genauer zu verfolgen.

Wir halten uns vorerst an den plastischen Künstler, der von der Körpervorstellung ausgeht. Es fragt sich, wie kann seine Auffassung der menschlichen Gestalt allein ganz natürlich, fast unmerklich in die malerische Anschauungsweise übergleiten?

Dem Schöpfer des isolierten Standbildes, wie wir es soeben betrachtet haben, liegt nur die Darstellung der menschlichen Körperform am Herzen. Die organische Einheit dieses selbständigen, der freien Bewegung teilhaftigen Geschöpfes wiederzugeben, und den Wert dieses körperlichen Daseins in seiner Unabhängigkeit festzuhalten, ist sein Verlangen. Deshalb streift er Alles ab, was Notdurft und Nahrung unseres Leibes an Symptomen weiterer Zusammenhänge mit der umgebenden Natur und an Kennzeichen des inneren Stoffwechsels, der Veränderung und Vergänglichkeit mit sich bringen. Er bevorzugt das dauerhafte Material, um desto sicherer die volle Schönheit des Gewächses, sei es in dem Reiz der knospenden Jugend, sei es in der Blüte der eben erreichten Vollendung, sei es in der Vollkraft des Lebenskampfes, heraus zu retten aus dem unaufhaltsamen Wandel aller Kreatur und aus dem forteilenden Strom des Geschehens umher. Deshalb versteht es sich für das gesunde und einfache Gefühl ganz von selbst, dass dies Einzelwesen in glücklichster Befriedigung dem Künstler eine Welt für sich allein bedeutet, die nichts, garnichts mit einer weitem Umgebung zu schaffen hat, sondern völlig auf sich selber beruht. Das Auge dieses plastischen Schöpfers kennt also keinen Raum, als den der

Träger des leiblichen Daseins, die Menschengestalt selber entfaltet. Eine schmale Basis bedeutet den allgemeinen Grund und Boden, ihr höheres Niveau über dem unsrigen nur die Aufhebung der „*dira necessitas*“, der wir alle unterliegen. So wird sein reines Abbild unabhängigen Selbstgefühls, im wolfförmigen Körper von unsrer Art, zum erquickenden Vorbild unserer gleichen Sehnsucht, unseres verwandten, aber bedingten Strebens, wird zum Ideal der Befangenen, Ringenden, Ghemmten im Menschendasein selber, ja zum Gotte derer, die den Wert gekostet haben und wieder entweichen sehen.

Sowie dieser Gott, zu dem die Gläubigen im Tempel wallen, ihren Gebeten Gewährung winkt, sowie nur eine leise Neigung verrät, dass die olympische Selbstgenügsamkeit einer menschlichen Rührung zugänglich geworden, so tritt — wie beim Lebenden im Blick des Auges — schon die Beziehung zu Tage, und im Marmorbilde prägt ein dauerndes Verhältnis zu andern Wesen, ja zu den Ansprüchen zeitlichen Geschehens sich aus. Die Statue erscheint sofort an eine bestimmte Situation gebunden, die unsre Phantasie hinzuergänzen muss um ihr wertvolles Dasein nachzuerleben, und solche Association ist schon ein Übergang zu dem weiteren Postulat, auch die andre Hälfte des Verhältnisses mit dargestellt zu sehen.

Nicht allein die Haltung, die ein Ziel voraussetzt, die Gebärde, die aus der isolierten Sphäre des Einzelwesens hinausgreift in die Gemeinschaft anderer, auch die Tätigkeiten, die sich auf einen

andern Gegenstand richten, wie das Bearbeiten des Bodens mit dem Spaten, das Pflücken einer Frucht vom Baum, das Haschen einer Eidechse am Fels, bringen die Gestalt in solche Verbindung, die ihre Unabhängigkeit beeinträchtigen kann. Schon der Baumstamm oder Felsblock, der neben der Figur aus der Basis aufragt, um vielleicht nur Halt zu gewähren, erweitert durch seine Gegenwart den sonst unbezeichneten Raum der Statue und lockt die Anschauung über diese selbst hinaus in die umgebende Welt, die sich die Vorstellung bereitwillig „ausmalt“.

Selbst im Gewande giebt es einen durchgreifenden Unterschied. Die rein plastisch gedachte Bekleidung unterstützt die Unabhängigkeit der Figur; sie wird so lange wie möglich der Einheit des organischen Geschöpfes sich unterordnen, dieser für sich allein zu zeugen gestatten, indem sie vom Boden zurückweicht, wo es gilt auf eignen Füßen zu stehen. Wo das Gewand, auch das leichteste Manteltuch nachschleppt über die Basis hin, da läßt es nicht nur eine voraufgegangene Bewegung nachwirken, also ein zeitliches Moment hineinspielen, das wir hinzudichten, sondern auch den Zusammenhang mit dem Erdboden hervortreten, an dem so ein Teil der Erscheinung haften bleibt. Ein nachflatternder Zipfel oben, oder gar eine schwebende Blähung des Schleiers stellen, als Wirkungen der Luftbewegung oder des entgegenkommenden Windes, die Gestalt vollends in die Bedingungen der umgebenden Welt hinein, die leicht ihre weiteren Konsequenzen, erst

in der Phantasie, dann in der Darstellung selber, nach sich zieht. Das heisst: nur das zusammengehaltene, dem Gesetz des selber sich bewegenden Leibes allein folgende und seiner Form sich anschliessende Gewand ist rein plastisch, das weiter wallende, sich selbst oder andern Einflüssen als dem des Trägers anheimgegeben, wird unfehlbar erst zum unorganischen Stoff und dann zur malerischen Draperie.

So liegt in der Statue als Ebenbild des Menschen selber nach allen Seiten hin der Antrieb, in Beziehungen zur umgebenden Natur oder zur menschlichen Gesellschaft überzutreten, deren Zuwachs die Mittel der Plastik bald zu Nebenzwecken in Anspruch nimmt, deren Erfüllung wieder den Sinn ihrer ursprünglichen Aufgabe gefährdet. Am zahlreichsten sind diese Verlockungen auf dem Gebiet der Motive, wo die Schwesterkunst Mimik mit ihrem Drang nach ausdrucksvoller Bewegung und nach dem ganzen Beziehungsreichtum des processierenden Lebens sich so nah mit der Plastik berührt und die beharrliche vollends ausgestaltende Körperbildnerin zum Wettstreit herausfordert. Da stellt sich denn das Übergreifen aus einem Moment in einen voraufgehenden oder nachfolgenden ein, oder die „Prägnanz des dargestellten Augenblicks“, die zeitlicher Vorstellungen zur Mitwirkung bedarf und die Wiedergabe des Wandels selbst in das Problem des Bildners aufnimmt. Davon ist oft genug gehandelt worden.

Die Gewohnheit plastischen Denkens und Schaffens, von der Körpervorstellung auszugehen und in

vollrunder Körperform allein sich auszudrücken, mag sich lange noch bei solchen Anwendungen behaupten. Aber grade sie drängt über die poetische Ergänzung durch die Phantasie hinaus zur leibhaftigen Darstellung auch des fehlenden Faktors der Handlung oder zur Vervollständigung der Situation durch einen zweiten oder gar einen dritten Körper. So entsteht die Gruppe, die notwendig einen weitem Schritt über den ureigenen Boden der plastischen Schöpfung hinaus bedeutet, so sehr sie dem Bildner als Steigerung seines eigenen Erfolgs erscheinen mag. In wessen Bereich der Übergriff, der dazu helfen muss, vollzogen werde, ist eine andre Frage.

Wir sprechen ja von Gruppe im ästhetischen Sinne nicht allein bei der Plastik, sondern ebenso in der Architektur und in der Malerei. Die landläufige Definition freilich geht vom Standpunkt der Poesie oder der Mimik aus, wie so manche Bestimmung sich von dort auf die Ästhetik der bildenden Künste übertragen hat, die sich ihrerseits nur langsam auf sich selber besinnt. Die gewohnte Definition versteht unter Gruppe eine Mehrzahl von Einzelwesen, die zu einander in Beziehung stehen. Sie geht also von der Tätigkeit dieser Lebewesen aus, die auf einander gerichtet ist, d. h. von den Kategorien zeitlicher Anschauungsform, die vom mimischen Ausdruck flüchtigster Relationen bis zum poetischen Kausalnexus einer Fabel aufsteigen.

Dagegen erhebt mit Recht auch Hildebrand Einspruch, wenn er (S. 98) erklärt: „Eine Gruppe

im künstlerischen Sinne beruht nicht auf einem Zusammenhang, der durch den Vorgang entsteht, sondern muss ein Erscheinungszusammenhang sein, welcher sich als ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum behauptet.“ Damit ist sicher das Hauptinteresse der bildenden Kunst gewahrt, dass es sich auf ihrem Gebiet stets zuerst um die räumliche Anschauungsform handelt. Nach dieser müssen sich ihre Definitionen bestimmen, nicht nach dem sekundären Moment transitorischen Scheines.

Unter seinem Ausdruck „ideelle Raumeinheit“ versteht aber Hildebrand selbst nicht die allein in der Vorstellung vorhandene Synthesis, die wir für das Gesamtgebiet der bildenden Künste als sehr erwünschte Formel annehmen könnten, sondern wie wir wissen, „das einheitliche Flächenbild vom entfernteren Standpunkt, wie es das ruhig schauende Auge ohne Bewegung aufnimmt.“ Jedenfalls widerstrebt ihm die kubische Auffassung des Architekten, der eine „ideelle Raumeinheit“ aus dreidimensionalen Körpern aufbaut, bei der den Anforderungen unseres Führers an den „Erscheinungszusammenhang“ noch keine Rechnung getragen wäre. Zwischen der Auffassung des Malers und des Architekten in der Mitte läge jedoch die des Bildhauers zunächst, nach der Auslegung seines Schaffens als Körperbildner, die wir bisher versucht haben. Und wenn jeder dieser bildenden Künste ein andersartiges Gestaltungsprincip innewohnt, so muss das Wesen der

„Gruppe“ auch in jeder von ihnen eine Modifikation erfahren.

Wir verstehen unter Gruppe einen Komplex von Körpern, wenn es erlaubt ist, dies Fremdwort zunächst in voller Dehnbarkeit des Begriffes zu gebrauchen. Je nach dem Standpunkt aber, von dem wir diesen Komplex auffassen, ändert sich die Bedeutung des Wortes.

Am freiesten wechselt dieser Standpunkt in der Architektur, da bei ihren Schöpfungen die Beiträge der Ortsbewegung und des Getasts ebenso mit-sprechen wie die des Gesichts, die ihrerseits entweder mit jenen verbunden sind oder darüber hinausgehen. So können die Baukörper, die eine „architektonische Gruppe“ bilden, ziemlich weit voneinander abstehen, wie etwa die Umgebung des Platzes, von dem wir im vorigen Kapitel gesprochen, oder die Türme, die Bastionen einer Festung, wenn nur die Vorstellung des menschlichen Subjekts sie vom Mittelpunkt aus oder aus der Vogelperspektive als zusammengehörige Teile eines Ganzen erfasst. Es ist eine „ideelle Raumeinheit“, aber eben nur für die Vorstellung, in der sich die Synthesis vollzieht, nicht für das Auge allein; denn die Vogelperspektive bleibt ja für gewöhnlich ausgeschlossen und erst der Aufstieg auf eine hohe Warte, von der die Umschau möglich ist, vermag sie zu ersetzen. Vielleicht wäre es richtiger eine solche Konstellation von Baukörpern, deren Gesetz nicht von einem der gewöhnlichen Standpunkte des Beschauers aus deutlich erschaut werden kann, vielmehr als „System“

zu bezeichnen. Sowie sie jedoch soweit zusammenrückt, dass sie dem Beschauer auf der Erdoberfläche schon übersichtlich erscheint, stellt der Ausdruck Gruppe sich unbedenklich ein, wie bei einer Veste, einem Fort, einem Schloss von gleicher Anlage. Die Gesetze architektonischer Gestaltung mögen im ersten Falle ebenso walten, wie im letztern, d. h. Proportionalität in der Höhen-, Symmetrie in der Breiten- und Rhythmus in der Tiefen-Dimension.

Betrachten wir darnach etwa die Chorpartie einer spätromanischen Kirche von reichster Entwicklung, z. B. in den Rheinlanden, so haben wir die festere Zusammenfassung im Sinne des Komplexes noch mit der systematischen Aufstellung im Luftraume zusammen vor uns. Legen wir durch die Drei-Konchenanlage mit ihren Turmtrabanten am Chorhaupt, ihrem Vierungsturm dazwischen, eine Horizontalebene in der Höhe, wo jeder dieser Bauteile als selbständiger Körper heraustritt, so haben wir ein gesetzmäßig gegliedertes System im obigen Sinne, eine Gruppe, aber ohne körperlichen Zusammenhang, — jedoch für jede natürlich sich bietende Ansicht einen „Erscheinungszusammenhang“ für das Auge.¹⁾ Erst wenn wir den untern Teil dieser Chorpartie mit überschauen, wo die genannten Einzelglieder eng mit einander verbunden sind, kommt auch der körperliche Zusammenhang hinzu und berechtigt uns von einer „tektonischen Gruppe“ im strengeren Sinne zu reden. Ja, wenn wir die

1) Man vergleiche hiermit z. B. das Lutherdenkmal in Worms.

Entwicklung der selbständigen Bauteile nach oben aus dem gemeinsamen Baukörper unten nach Analogie des organischen Wachstums auffassen, als seien sie wie aus einem Stamm oder Grundstock „erwachsen“, so stellt auch die Benennung „plastische Gruppe“ sich ein, obwol die Analogie mit dem organischen Gebilde nicht genauer zutrifft.

Nehmen wir, wie es bei weiterem Abstand von dieser Chorpartie sich darbietet, jenseits der Vierungskuppel noch das Paar von hohen Westtürmen hinzu, so kommt in den Charakter dieser Gruppe von Baukörpern wieder ein neues Moment, oder wird wenigstens fühlbarer als bisher: die perspektivische Verkürzung der weiter zurückliegenden Teile. Und diese Verschiebung des Augenscheins gegenüber der architektonischen Vorstellung macht sich bemerklich eben darin, dass wir uns beim Gesichtseindruck allein nicht mehr sofort klare Rechenschaft geben können über den systematischen und körperlichen Zusammenhang der letzten Glieder, die nur in Verkürzung noch zum Vorschein kommen. Die Gesetze der Proportionalität, der Symmetrie, ganz besonders aber die des Rhythmus, d. h. der räumlichkörperlichen Entfaltung in der dritten Dimension, liegen nicht so offen vor uns, wie bei den Turmspitzen um die Vierung am Chore. So können wir bei diesem letzten Turmpaar im Verhältnis zum Ganzen nur von einem „Erscheinungszusammenhang“ reden, d. h. die Gruppe bekommt einen „malerischen“ Sinn, weil die Einheit in der Bildvorstellung gesucht werden muss, nachdem sowol die Körpervorstellung

als die Raumvorstellung, die wir zur Rechenschaft aufgefordert, versagt haben. Wir vermögen uns aus dem Bilde allein, ohne weitere Hilfsmittel, keine klare Auskunft mehr über die Gesamtausdehnung des Kirchenkörpers zu verschaffen; besonders die Grösse des Langhauses zwischen Vierung und Westtürmen fehlt.

Verlassen wir deshalb unsern bisherigen Standpunkt in der Mittelaxe vor der Chorpartie, und suchen das Bauwerk von seiner Langseite zu überschauen, so giebt der Augenschein abermals keine vollständige Vorstellung, so lange wir nach dem architektonischen Zusammenhang und der gesetzmässigen Anlage des Ganzen fragen. Die aufsteigenden Spitzen oder selbständig heraustretenden Baukörper sind unter sich von verschiedener Höhe, und das westliche Paar ist von dem östlichen Komplex soweit entfernt, dass ihre steilere Vertikale erstreht den Anforderungen der Symmetrie und Proportionalität zu widersprechen scheint, also wie ein irrationaler Faktor beurteilt wird, — weil wir den Sinn für das Ganze nicht absehen können. Das Breitbild der romanischen Basilika bietet also eine Gruppe dar, die ebenfalls nur als „malerisch“ genossen werden kann, weil sie weder architektonisch noch plastisch befriedigt. Erst wenn wir sie als „ideelle Raumeinheit“ mit Hülfe der Vorstellung, d. h. den Anblick nach der andern Seite zum System ergänzen, eröffnet sich der Weg zum ästhetischen Wolgefallen auch unter diesen Gesichtspunkten der Raumbildung und der Körperbildung.

Und verzichten wir darauf, um dem malerischen Genuss allein zu folgen, so bedarf der lineare Gesamtumriss von der Langseite und die Modellierung der Glieder dieses Baukörpers wiederum einer Ergänzung, die erst die Bildeinheit herstellt: wir fühlen uns instinktiv gedrängt, den umgebenden Raum, den Erdboden darunter, wie die Luftregion darüber, in grösserem Umfang mit aufzufassen, begrüßen wol andere Körper, wie Häuser und Bäume in der Nachbarschaft, ja die landschaftliche Ferne dahinter als Woltat, weil sie dazu helfen, den „Erscheinungszusammenhang“ zwischen dem Kirchenkörper und seiner gegebenen Örtlichkeit zu vermitteln.

Der architektonischen Schöpfung als Ganzem werden wir aber so nicht besser gerecht, und sie bleibt doch die Hauptsache dieses Kunstwerks. In Wirklichkeit muss das menschliche Subjekt sich, als Körper auf eigenen Füßen, schon in das Innere des Raumgebildes begeben, um hier in mannichfaltigem Wechsel des Standpunktes die Idee des Ganzen zu erfassen, die wieder als Vorstellung auf einer Synthesis von Wahrnehmungen beruht, und zwar weder Gesichtsvorstellung noch Bewegungsvorstellung allein genannt werden kann. Hier im Innern liegt der entscheidende und zugleich der ursprünglichste Standpunkt, eben im Mittelpunkt des dreidimensionalen Komplexes selber. Und nehmen wir ihn ein, indem wir uns selber mit der Dominante dieses Koordinatensystems identifizieren, so entfaltet sich auch ringsum die Raumgruppe, d. h. der Komplex von Raumkörpern, — Hohlräumen, die wir als Krystalle

fassen können, die wir vom grössten in der Mitte, in dem wir uns befinden, durchschauen. Hier aber wird sich der Ausdruck „plastische Gruppe“ gewiss nicht einstellen, wie bei der Aussenansicht der nämlichen Chorpartie, und zwar deshalb nicht, weil die Raumvorstellung mit ihrer Weite die Körpervorstellung überwiegt, weil nicht die äussere, sondern die innere Form uns erscheint, und weil unser Körpergefühl der kompakten Rundung, der gewachsenen Gliederung, der näheren Analogie mit den Erfahrungen der Tastregion entbehrt. Viel eher wird der Augenschein mit der Abstufung des Helldunkels in diesen Räumen dazu veranlassen, auch den Genuss malerischer Gruppierung und perspektivischer Durchblicke zu suchen. Das Unsystematische, also auch das Disproportionierte, das Unsymmetrische sind grade das Malerische; es fragt sich, wie weit auch schlechthin das Arhythmische?

Im Werk des Malers verstehen wir unter Gruppe immer einen Komplex von Figuren oder andern Gegenständen, die für den Augenschein eine Einheit bilden. Aber diese Einheit ist wieder keine absolute, sondern nur eine relative; denn die Gruppe ist nur ein Teil des Ganzen, das sie und alle andern desselben Bildes umfasst. Auch sie enthält also einen sozusagen irrationalen Faktor, der nicht völlig in ihrer Rechnung aufgeht, sondern darüber hinausweist und so weiterleitet zur Nachbarin oder zum korrespondierenden Gliede gegenüber. Aus demselben Grunde können wir von einer solchen Gruppe im Gemälde nicht sagen, sie sei ein Komplex von

Figuren, die unter sich in Beziehung stehen oder deren Tätigkeit auf einander gerichtet sein müsse. Sie können ebenso gemeinsam nach aussen auf das gleiche Ziel gerichtet sein. Ja, es braucht überhaupt kein geistiger Zusammenhang, keine mimische Relation, keine poetische Kausalität zwischen ihnen zu walten, ebensowenig wie dies bei einer „malerischen Baumgruppe“ der Fall ist. Die Bildeinheit ist für das Gemälde die höchste Instanz und auf den „Erscheinungszusammenhang“ eines Teiles dieser Einheit bezieht sich der Ausdruck Gruppe allein, solange wir den Augenschein ausschliesslich für sich selber betrachten.

Die Plastik dagegen, — das kann nach diesen Erörterungen nicht mehr zweifelhaft sein — erkennt, solange sie auf ihrem eignen Grund und Boden waltet, als höchste Instanz die Einheit des menschlichen Organismus, soweit sich diese in der äussern Körperform ausprägt, der sichtbaren und tastbaren Gestalt, bis an die Gränze der Ortsbewegung aussen und die Gränze des Stoffwechsels innen. Für ihren Anschauungskreis ist also die Definition Hildebrands, die Gruppe sei ein „Erscheinungszusammenhang“, zu weit. Sie müsste als Lösung dieses Problems zunächst die Herstellung eines organischen Zusammenhangs fordern. Eine „organische Einheit“ zwischen zwei oder mehreren Geschöpfen giebt es jedoch nur bei der Mutter mit dem ungeborenen Kind in ihrem Schofs. Wollten wir auf die Tierwelt übergreifen, kämen wir bis zum Känguruh, das seine lebendigen Jungen wieder in der Tasche mit

sich herumträgt. Dies musste aber ausgesprochen werden, da die Mythe von der Geburt des Bacchus uns gar in die Pflanzenwelt führt, und als plastischer Vorwurf für solche Einheit gedient hat. Es galt zu zeigen, dass unter ungesuchten Verhältnissen die höchste Forderung der specifisch plastischen Kunst von der Gruppe schon nicht mehr erfüllt werden kann. Auf die Darstellung der organischen Einheit muss verzichtet werden, wenn die Skulptur den Fortschritt zu einer Mehrheit von Einzelwesen erreichen will. Sie kann also nur andre Auffassungsweisen substituieren, die von der ihrigen mehr oder minder abweichen. Eben deshalb bezeichnet die Gruppe für die Plastik bereits einen Abweg nach der einen oder nach der andern Seite.

Sucht sie an dem Umkreis der Bedingungen organischer Geschöpfe festzuhalten, so vermag sie als ihre Aufgabe nur die Herstellung eines möglichst nahen Zusammenhangs zwischen den organischen Körpern zu erstreben, der durch die natürliche Beweglichkeit des menschlichen Leibes und seiner Gliedmaßen entstehen und aufrecht erhalten werden kann. Unläugbar geraten also die organischen Geschöpfe, die so miteinander verbunden werden, entweder einzeln oder insgesamt in Abhängigkeit von einander. Das höchste Anrecht des Individuums muss preisgegeben oder geschmälert werden, — wieder eine Einbusse des echt plastischen Empfindens, ein Opfer des Selbstgefühls, das die Seele ihres Schaffens ausmacht! Nur grosse Vorzüge andrer Art vermögen sie aufzuwiegen. Die innigste

Verschlingung aller Körper, wo alle als Teile eines Ganzen von einander abhängig und in ihrer Haltung gegenseitig bedingt erscheinen, wäre die letzte Konsequenz; aber sie enthält auch die grösste Gefahr, dass die Körpervorstellung, die klare Rechenschaft über die ganze Gestalt des Einzelwesens, die der Plastiker verfolgen muss, bei diesem körperlichen Zusammenhang nicht mehr zu ihrem Rechte komme. Die Ringergruppe in Florenz wäre darnach eine der vollkommensten Lösungen dieses plastischen Problems. Die Verschlingung der Körper hat auch Lionardo von der Gruppenbildung gefordert. Aber es ist bezeichnend, dass die zahlreichen Darstellungen der Madonna, der heiligen Familie oder S. Anna selbdritt, die wir ihm selbst oder seinem Einfluss auf die italienische Kunst am Anfang der Hochrenaissance verdanken, doch fast ausnahmslos gemalt sind, nur selten einmal in Rundplastik auftreten, — Beweis genug für die Schwierigkeit. Im Gemälde allerdings wirkt solche Gruppe in eminent plastischem Sinne.¹⁾

Das Princip der möglichsten Annäherung an die organische Einheit verbindet sich in diesen Leistungen der Hochrenaissance, zu denen ja auch Rafaels

1) Ebendeshalb ist es aber ein Irrtum, wenn man sich Lionardos Karton zur Reiterschlacht, also ein Breitbild vom Umfang der „badenden Soldaten“ von Michelangelo, allein mit dem Knäuel von Reitern und Fussgängern im Kampf um eine Fahne ausgefüllt denkt. Was die Überlieferung bewahrt hat, ist nur die Mittelgruppe, der es an seitlichen Vermittlungen sicher nicht gebrach. Vgl. Heft I, S. 57, wo allerdings „Austrag“ statt „Ausdruck“ gelesen werden muss.

und Fra Bartolommeos Madonnen gehören, mit einem zweiten: der Einordnung der Gruppe in die Form des regelmässigen stereometrischen Körpers oder mindestens der Umschreibung durch eine geometrische Figur. Damit rühren wir an die zweite Möglichkeit der Auffassung, die sich auch bei plastischer Gruppenbildung darbietet. Es ist der Aufbau nach Art tektonischer Körper. Die Plastik sucht ihr Wesen als Körperbildnerin auch bei der Behandlung einer Mehrzahl wenigstens dadurch zu befriedigen, dass sie diese Einzelkörper unter das gemeinsame Gesetz eines Koordinatensystems bringt und einen sie alle zusammenfassenden dreidimensionalen Komplex aus ihnen herstellt. Es ist also die Einheit der Körperbildung, die sie zu erreichen sucht, und zwar nach Analogie der Gesetze, die in der unorganischen Natur besonders klar hervortreten. Aber, da sie Ebenbilder organischer Geschöpfe, Menschengestalten, zusammenordnet, die diese stereometrische Form eines regelmässigen Körpers nicht massiv ganz ausfüllen, sondern nur innerlich gliedern und durchsetzen, so bleibt die Körpereinheit, die erreicht wird, doch eine ideelle, nur in der Vorstellung hervorgebrachte. Betrachten wir das Volumen, das die zur Gruppe vereinigten Körper einnehmen, als den ästhetischen Raum dieser Gruppe, der zunächst nichts anderes ist als ihr Gestaltungsraum, so könnten wir auch hier Hildebrands Ausdruck, freilich nicht seinen Sinn, verwertend von der „ideellen Raumeinheit“ sprechen.

Der tektonische Charakter des Aufbaues solcher Gruppen bewährt sich auch darin, dass ein tektonischer Körper nicht selten als Äquivalent des organischen Menschenleibes verwertet wird, wie z. B. der Baumstumpf neben Silen mit dem Bacchusknaben auf den Armen (Louvre und sonst). Mit diesem Abweg vom rein plastischen Wesen verbindet sich aber ein grosser Vorzug in dieser tektonischen Körperbildung: es ist die Verwertung der Gestaltungsprincipe, der Proportionalität, der Symmetrie und des Rhythmus im Aufbau, die dem Ganzen wieder die bleibende Existenzberechtigung, den Wert selbständiger Beharrung sichern, der den gesetzmässigen Gebilden der Tektonik eigen ist, wie den regelmässigen Gebilden der Krystallisation.

Gelingt es diese Eigenschaften des tektonischen Aufbaues auf die echt plastische, nur aus Ebenbildern des Menschen bestehende Gruppe zu übertragen, so erreicht diese die höchste Vollendung des monumentalen Stils. Nach allen drei Dimensionen ist dies bei der berühmten Gruppe des Menelaos mit der Leiche des Patroklos der Fall. Das erhobene Haupt des behelmten Helden wirkt nicht allein als Gipfel des pyramidalen Gesamtkörpers, sondern auch als Dominante der symmetrischen Abwägung der Massen zu beiden Seiten der Mittelaxe. Das Eigentümliche ist aber die starke Entfaltung der dritten Dimension, besonders durch die nachschleppenden Beine des nackten Leichnams, die zwischen den ausschreitenden Beinen des Trägers hindurch gehen. Die Tiefe wird jedoch ausschliess-

lich durch die plastischen Körper selbst erreicht, wie es grade dieser Gegenstand gestattet.

Sowie dagegen diese Tiefe nicht dem plastisch erfüllten Gestaltungsraum selber angehört, sondern leer bleibt und nur als Schattentiefe für den Augenschein erzeugt wird, da geht die Gruppenbildung selbst auch unfehlbar in die Rechnung des malerischen Bildraums über. Wir unterscheiden deshalb von der rein plastischen, mit den Mitteln organischer Körperbildung auskommenden Gruppe, wie auf der einen Seite Abweichungen nach dem Gebiet der Architektur, die wir unter dem Namen tektonische Gruppe zusammenfassen wollen, nun auf der andern Seite Abweichungen nach dem Gebiet der Malerei, die wir als spezifisch malerische Gruppe bezeichnen dürfen.

Das Wesentliche aller Abweichungen nach dieser Seite liegt eben darin, dass der Bildhauer auf die eigenste Auffassung der Plastik als Körperbildnerin verzichtet und, statt der Gesetze organischer oder wenigstens tektonischer Körper, die Gesetze des Augenscheines zum leitenden Princip erhebt. Er geht von der Raumvorstellung als solcher aus und erstrebt für sein Figurengebilde die Bildeinheit. Das Ergebnis ist ein „Erscheinungszusammenhang“, also für das schauende Auge, wenn wir Hildebrands Sinn acceptieren, und damit für einen festen Standpunkt in gewisser Entfernung. Wir mögen auch von ihr sagen, sie „behauptete sich als ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum“, dürfen dann aber nicht vergessen, dass dies nur unter ganz

bestimmten tatsächlichen Bedingungen geschieht, nämlich in fühlbarer Umrahmung. Die malerisch gedachte Gruppe verträgt die Aufstellung im freien Luftraum nicht, sondern will mit dem Hintergrund und seinen Schatten in Beziehung treten und mindestens zu beiden Seiten von der realen Räumlichkeit, die nicht mehr zu ihrer Situation gehört, deutlich geschieden sein. Hinter der Distanzschicht, die diese Rahmung einschliesst, beginnt ihr Bildraum. Damit werden alle übrigen Ansichten bis auf die eine Vorderansicht ausgeschlossen; die Behandlung dieser Vorderansicht selbst aber soll ganz den Anforderungen der Bildanschauung entsprechen. Das ist wenigstens das Streben des malerisch denkenden Künstlers, der auf Bildeinheit ausgeht. Hier aber steht ihm ja die wechselnde Beleuchtung des Tages entgegen, die er hinnehmen muss, die er durch die Aufstellung wol einzuschränken und zu dämpfen vermag, niemals jedoch selber allein herstellt wie der Maler auf seiner Fläche.

Das heisst, auch hier bleibt das Ganze nur ein Kompromiss, bleibt hinter dem einheitlichen Ziel zurück. Es sind freilich sogleich die letzten Konsequenzen, die wir mit diesen Aufstellungen gezogen haben, und es versteht sich von selbst, dass zahlreiche und allmähliche Übergänge bis dahin vorhanden sind.

Das allbekannte Beispiel für den Übergang zu malerischer Auffassung der plastischen Gruppe ist der *Laokoon* mit seinen Söhnen unter der Schlangenumstrickung, nur darf an dieser Stelle nicht un-

betont bleiben, dass die malerische Auffassung hier nicht allein in dem Erscheinungszusammenhang, sondern auch in der dargestellten Handlung nachweisbar ist, und zwar in der Aufnahme zeitlicher Momente, ja in der Erweckung des dringendsten Anspruchs an den poetischen Kausalnexus, der unsere Phantasie in die Sphäre tragischer Dichtung versetzt. Noch ist allerdings der Zusammenhang durch organische Körper hervorgebracht; indess die Windungen der Schlangenleiber haben für unser Körpergefühl etwas so Fremdes, Unberechenbares, dass sie unheimlich wie elementare Naturkräfte hereinbrechen. Die drei menschlichen Wesen erliegen dieser furchtbaren Überrumpelung trotz aller verzweifelten Gegenwehr, in der sich die Hauptperson — die Dominante des symmetrischen Systems — soeben zu erschöpfen droht. Der Zusammenhang aber, der so zur vollen Abhängigkeit von der Umgebung geworden ist, und im letzten Aufbäumen der eigenen Kraft den tragischen Widerspruch auf den eigensten Darstellungsgegenstand der Plastik überträgt, wird durch diese tierischen Leiber nicht vollständig versinnlicht. Über das Grässliche eines bloß zufälligen Unglücks hinaus verlangt unsere Vorstellung nach einer weitem Motivierung, um in der tragischen Auffassung eine Lösung des ethischen Konflikts zu suchen, der beim Anblick der brutalen Gewalt als Siegerin über drei unschuldige Opfer sich in jeder Menschenbrust bis zum Abscheu steigert. Der poetische Kausalnexus allein, der hinter dem Geschauten liegt, vermag die Wirkung als Kunst-

werk zu retten, also ein Zusammenhang, der nicht einmal Vorgangseinheit ist, sondern an eine weitere unsichtbare Ferne appelliert, und so erst aus dem Unglück der Menschen eine Strafe der Götter macht. — Daran musste erinnert werden, um auch von unserm Standpunkt in der Reihe der hier angestellten Beobachtungen das Richtige zu treffen. So erst gewinnt auch der Raum, der plastisch nicht durchgeformte darüber und dahinter, die Schattentiefe der Nische, für die das Werk gearbeitet ist, eine Übermacht über den Vollzug des Geschehens, nach dessen Anfang und Ende zu fragen, wir durch die Prägnanz des dargestellten Momentes selber gedrängt werden. Die Aufgabe, die sich der Bildner gestellt hat, ist, wenn sie einmal für die räumliche Anschauung gestaltet werden sollte, ihrem innersten Wesen nach malerisch; ja sie gehört darüber hinaus der Historienmalerei an, die schon mit poetischen Beziehungen und zeitlichen Vorstellungen durchsetzt ist. Aber auch die Behandlung der Körper selbst strebt nach malerischen Wirkungen und rechnet mit malerischen Bedingungen, kraft deren wir berechtigt sind, die ursprüngliche Aufstellung des Bildwerks in einer schattenden Nische zu behaupten und im Interesse seiner künstlerischen Wirkung zurückzuverlangen. Dann erst wird sich die Gruppe in dem Medium des Helldunkels als Bild entfalten vor unserm Blicke, der verweilend und zusammenfassend notwendig in die Tiefe dringt, wo der Schlüssel des Ganzen, den das Körpergebilde selbst nicht giebt, allein gesucht werden kann.

Während in der Gruppe des Laokoon der Schattenraum seine Wirkung bis in das Innere der Erscheinung hinein erstreckt, will er sich bei der „Gruppe des Farnesischen Stieres“ nirgend recht ergeben, und sie bleibt ein tektonischer Aufbau, der sogar durch die Wucht des daherstürzenden Stieres in seinem zufälligen Bestand gefährdet erscheint. Nur die poetische Vorstellung kann mit Hülfe der Fabel die Einheit des Vorgangs zusammenlesen. Es ist keine künstlerische Gruppe zu Stande gekommen, trotz aller Schönheit der Gestalten im Einzelnen.

Ganz anders aber liegt die Sache bei den Giebelgruppen an der Front griechischer Tempel. Hier ist es grade der entstehende Schattenraum, der die klare, scharfe Auseinandersetzung mit der tektonischen Fläche, der Giebelwand dahinter, hervorbringt. Auch hier bildet die sogenannte Gruppe von Figuren oder sonstigen Gegenständen ursprünglich nur eine Zusammenschiebung vollauserundeter Körper, nach mehr oder minder tektonischen Prinzipien, wie z. B. bei den „Ägineten“. Erst allmählich schieben sich die Figuren mit deutlicher Rechnung auf die Vorderansicht zurecht. Aber ein freies Gehen nach dem Gesetz unserer Körperbewegung allein wird schon in den engen Winkeln vollends ausgeschlossen. (So die thronenden Götter, der sogenannte Theseus, auftauchende Pferdeköpfe — abgeschnitten!) Die Einheit müsste, solange wir solche Zusammenstellung in bequemer Nähe, wie jetzt in unsern Museen erblicken, auch hier immer mit Hülfe der Poesie, d. h. als Einheit des Vorgangs oder der

Situation, oder gar als Einheit der Idee, gesucht werden. Aber alle drei Einheiten, der Handlung, der Zeit, des Ortes, die man im höchsten poetischen Kunstwerk sucht, sie helfen bekanntlich nicht zur Einheit in der bildenden Kunst. Da kann nur noch Eins erreicht werden, nämlich die Einheit der Wirkung, — freilich nur für den entfernten Standpunkt, für den sie gedacht sind, und von dem sie allein betrachtet werden dürfen. In der Tat wirken sie an ihrer Stelle am ganzen Bauwerk wie ein starkes Hochrelief vollkommen befriedigend, und zwar nicht ausschliesslich in der Richtungsaxe, die grade auf die Mitte der Front geht, sondern in ziemlicher Breitenausdehnung der parallelen Standlinie, nach links und rechts, so lange die Giebelseiten nicht eigens durch ihren Vorsprung den seitlichen Anblick verschliessen.

Sie tragen also ihren Namen „Gruppe“ nur noch in uneigentlichem Sinne, was die Plastik als solche angeht, können aber, ihres kubischen Bestandes wegen, auch zur Reliefkunst noch nicht gerechnet werden. Sie zeigen uns nur den Übergang zu dieser, auf den die dekorative Skulptur im Einvernehmen mit der Baukunst selber gekommen war.¹⁾

1) Vgl. zum Folgenden E. H. Toelken, Über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Komposition. Berlin 1815. Weiteres schon Heft I, S. 2, Anm. 3.



V.

RELIEF-ANSCHAUUNG



nachdem Hildebrand im vierten Kapitel seiner Schrift über „Flächen- und Tiefenvorstellung“ gehandelt und gezeigt hat, wie der Künstler „bei seiner Aufgabe. für die komplizierte dreidimensionale Vorstellung eine einheitliche Bildvorstellung zu schaffen, zu einer immer konzentrierteren Gegenüberstellung der gegenständlichen (d. h. gegenständlich auslegbaren) Flächenwirkung zu der allgemeinen Tiefenvorstellung gezwungen wird“, — kommt er im folgenden Kapitel auf das Ergebnis. „Mit dieser Gegenüberstellung gelangt der Künstler zu einer einfachen Volumenvorstellung, also der einer Fläche, die er nach der Tiefe fortsetzt.“

„Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, dass ihre äussersten Punkte sie berühren. Alsdann

nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmafs in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmafes anordnen. Auf diese Weise einigt sich die Figur, von vorn durch die Glaswand gesehen, einerseits in einer einheitlichen Flächenschicht als kenntliches Gegenstandsbild, — andererseits wird ihr Volumen durch das einheitliche Tiefenmafs des allgemeinen Volumens, welches sie im Ganzen einhält, aufgefasst. Die Figur lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmafse, und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, d. h. sich kenntlich zu machen. Ihre äussersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Flächen dar.

„Diese Vorstellungsweise beruht also auf der Auffassung des Gegenständlichen als eine Flächenschicht von gleichem Tiefenmafse. Das Gesamtvolumen eines Bildes besteht aber, je nach der Art des Gegenständlichen, aus mehr oder weniger solchen hintereinander gereihten imaginären Flächenschichten, welche sich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmafs einigen.“

„Diese Vorstellungsweise ist also das notwendige Produkt des Verhältnisses unsrer dreidimensionalen Vorstellung zum einheitlichen Gesichtseindrucke und wird zur notwendigen künstlerischen Auffassung von allem Dreidimensionalen, gleichviel, ob es sich um die Darstellung einer Einzelform oder einer weitem Gesamtheit handelt, gleichviel, ob wir diese Er-

scheinungsweise als Bildhauer oder als Maler erreichen“ (65).

„Diese so entwickelte allgemeine künstlerische Vorstellungsweise ist aber nichts Anderes“, wie Hildebrand erklärt (66), — „als die in der griechischen Kunst herrschende Reliefvorstellung.“ Sie preist er als das allgemeine künstlerische Verhältnis zur Natur, das einzige, das es überhaupt geben kann und darf. Da liegt also der Kern seiner ganzen Kunstlehre beschlossen.

„Diese Reliefvorstellung markiert das Verhältnis der Flächenbewegung zur Tiefenbewegung oder das der zwei Dimensionen zur dritten. Sie setzt uns in ein sicheres Verhältnis als Schauende zur Natur. Die allgemeinen Gesetze unseres Verhältnisses zum sichtbaren Raum werden durch sie erst in der Kunst festgehalten und durch sie wird die Natur erst für unsere Gesichtsvorstellung geschaffen. So formt sich in dieser Vorstellungsweise gleichsam das Gefäß, in welches der Künstler die Natur schöpft und fasst. Eine Anschauungsform, die in allen Zeiten das Kennzeichen der künstlerischen Empfindung und der Ausdruck ihrer unwandelbaren Gesetze ist. Ein Mangel an dieser Empfindungsweise bedeutet einen Mangel an künstlerischem Verhältnis zur Natur, eine Unfähigkeit, unser wahres Verhältnis zu ihr zu verstehen und konsequent zu entwickeln. In dieser Vorstellungsweise findet die tausendfältig bewegte Anschauung erst ihren Schwerpunkt, ihr stabiles Verhältnis, ihre Klarheit. Sie wird notwendig für alles künstlerische

Formen, sei es bei einer Landschaft oder einem Kopfe; überall ordnet sie die Wahrnehmung, verbindet und beruhigt sie. In allen bildenden Künsten ist sie dieselbe, ist sie Führer, wirkt sie in derselben Weise als ein allgemeines Verhältnis und Bedürfnis, dem sich Alles unterordnet, in dem sich Alles schichtet, vereinigt.“

So warm und freudig uns dieser Siegespöan über die Lösung des Problems der Form in der bildenden Kunst auch anmutet, so kann doch der Historiker nicht ohne starken Zweifel zuhören, wenn die griechische Reliefvorstellung, also doch immer eine historisch bedingte Errungenschaft, als einzig gültiges künstlerisches Verhältnis zur Natur für alle Zeiten gefeiert wird. Und mag ihr für die Reliefkunst als solche auch noch so klassische Bedeutung beigemessen werden, so ist doch die Ausdehnung ihres Princips auf alle bildenden Künste wol nicht minder Veranlassung zu ernstlichen Bedenken des Ästhetikers.

Im Verfolg unserer Erörterungen haben wir aber vor Allem die Pflicht, auf einen innern Widerspruch dieser Lehre aufmerksam zu machen, oder doch auf die Tatsache, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen der vorher erörterten Bildvorstellung und der klassischen Reliefvorstellung der griechischen Kunst übergangen wird.

Man lese einmal die beiden Sätze, die in Hildebrands Besprechung des „plastischen Reliefs“ nahe aufeinander folgen, unmittelbar im Zusammenhang, den Inhalt der Aussagen vergleichend durch:

„Die Relieffvorstellung fusst auf dem Eindruck eines Fernbildes. Aus der Nähe geschaute Natur ist nicht als Relief gesehen“ (S. 70).

„Für die Plastik ergibt sich die Relieffvorstellung vom ganz flachen Relief bis zum vollständig runden, wo zuletzt das einheitliche Tiefenmafs dem realen Tiefenmafs der Figur entspricht,“ — d. h. „alle Abstufungen vom Flachrelief bis zum Hochrelief“ (S. 71).

Damit wird zutreffend die Gränze des klassischen Hochreliefs in der griechischen Kunst bezeichnet: „wo das einheitliche Tiefenmafs dem realen Tiefenmafs der Figur entspricht.“ Das heisst, es handelt sich für diese plastische Relieffvorstellung immer um die Auffassung des Gegenständlichen als einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmafs, und zwar um eine solche einheitlich durchorganisierte Flächenschicht, deren Tiefenmafs hier dem realen Tiefenmafs der Figur entspricht. Das Gesamtvolumen eines Bildes dagegen besteht, wie wir soeben gelesen haben, „aus mehr oder weniger solchen hintereinander gereihten imaginären Flächenschichten“, d. h. nach Hildebrand selbst, immer aus einer Mehrzahl, die sich freilich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmafs einigen müssen, imaginär aber jedenfalls über das reale Tiefenmafs der Figur resp. der neben einander gereihten Figuren der ersten Flächenschicht (des Vordergrundes) weit hinaus reichen darf. Das Fernbild, auf dem die Bildvorstellung des Malers fusst, geht also über die Gränze der klassischen Relieffvorstellung hinaus und

kann eine Tiefenbewegung anregen, die sich an das Normalvolumen der Figuren nicht bindet. Wir unterscheiden eben deshalb einen Vordergrund vom Mittelgrund und Hintergrund. Die Bildvorstellung des Malers verwertet auch das Fernbild, „das alles unter Lebensgrösse zeigt“ (S. 68 Anm.). Da liegt der Unterschied, den Hildebrand übergeht oder in seinem Ausdruck „Fernbild“ für zwei verschiedene Dinge unvermerkt verschleift.

Es hängt freilich ganz von der Schärfe des Auges ab, wie er selbst (68) hervorhebt, auf welche Distanz es die Gegenstände scharf und präcis sieht, und „die Entfernung, welche das Fernbild erfordert, hat an und für sich nichts mit der Deutlichkeit oder Undeutlichkeit des Bildes zu tun, wenn sie auch auf die Härte oder Weichheit der Erscheinung Einfluss nimmt.“ Aber es müsste doch ein Durchschnittsmaß zwischen diesen Extremen kurzsichtiger und weitsichtiger Beschauer angenommen werden, also eine Durchschnittsdistanz für den Künstler. Und wenn andererseits „der Maßstab einer Darstellung auch nicht mit einer Distanzvorstellung verknüpft ist, wenn die perspektivische Verkleinerung in natura von uns garnicht empfunden wird“, — so ist uns Hildebrand doch die Bestimmung der Anfangsgränze für sein „Flachrelief“ schuldig geblieben. Tatsächlich giebt es ja in der italienischen Renaissance ein Flachrelief, das den umgebenden Raum in beträchtlicher Tiefe mit darstellt, wie etwa der Drachenkampf des heiligen Georg unter dem Standbild dieses Helden an Orsanmichele, eine Arbeit

des Donatello. Das ist ein andres Flachrelief als der Christus im Grabe von demselben Meister in London. Noch glücklicher nähert sich jedoch Luca della Robbia dem klassischen Vorbild der Griechen sowol in flachem als im höheren Relief. Bedürfen wir also, um das Wesen des klassischen Reliefstils zu bestimmen, nicht für die Anfangsgränze des Flachreliefs eines festen Mafsstabes ebenso, wie für die letzte Gränze des Hochreliefs, die nach dem realen Tiefenmafs der Figur bestimmt ward? — Ist es nicht die Übereinstimmung des Höhenmafes „der Figur“ mit dem realen Höhenmafs der vordern Relieffläche, d. h. der ersten Distanzschicht selber? Oder, anders ausgedrückt: die möglichste Ausbeutung der ganzen Vertikalausdehnung des Vordergrundes für die plastische Gestaltung? Und was bedeutet dieses feste Verhältnis zwischen Reliefrand und Figur andererseits für den verschiebbaren Abstand des Beschauers von diesem Objekte, also für die reale oder die imaginäre Distanz vom Dargestellten?

Damit kommen wir auf einen andern Unterschied zwischen Malerei und Plastik, der die Bestimmung Hildebrands, die Reliefvorstellung fusse auf dem Eindruck eines Fernbildes, — aus der Nähe gesehene Natur sei nicht als Relief gesehen, sehr ins Schwanken bringen muss.

Die perspektivische Raumdarstellung im Bilde, wie wir sie besonders deutlich auf Gemälden italienischer Quattrocentisten als Linearkonstruktion aufgerechnet finden, weist dem Beschauer seinen festen

Standpunkt an, indem sie nicht allein die Richtungsaxe, auf den Centralpunkt dieser perspektivischen Konstruktion zu, sondern auch die normale Distanz zwischen der Bildfläche und dem Auge des Beschauers bestimmt. Die dargestellte Raumtiefe, die im Gemälde vor dem Beschauer liegt, ist ebenso gross wie die wirkliche vom Beschauer bis an die Bildfläche, d. h. die innere Distanz des Centralpunktes von der Oberfläche in ihrem Rahmen ist gleich der äussern Distanz des Rahmens vom Auge des Betrachters. Wenn dagegen nicht von der Raumdarstellung, sondern von der Figurendarstellung ausgegangen wird, und der Mafsstab der Normalfigur des Vordergrundes möglichst gleich der Höhe der Bildfläche angenommen ist, so rückt mit dieser umgekehrten Rechnung auch der Beschauer aus der früher angewiesenen Entfernung in viel grössere Nähe. So weit auch faktisch sein Abstand von der Bildwand sein möge, imaginär ist er den Gestalten, oder sind die Gestalten ihm näher als bei jenen Musterstücken perspektivischer Raumdarstellung. Man vergleiche als solches etwa Peruginos Schlüsselübergabe in der Cappella Sistina mit Mantegnas Triumphzug aus Mantua.

Noch weiter belehrt uns aber Rafaels Teppichkarton mit dem Hinweis des guten Hirten auf seine Herde „Pasce oves“. Jedermann wird sagen, dass Rafaels Bild sich der Reliefvorstellung nähert, obwol eine ziemlich umfassende Landschaft als Schauplatz bei der Erscheinung des Auferstandenen mitwirkt. Die Gestaltenreihe ist aber weit mehr „aus der Nähe ge-

sehene Natur“ als die Ferne dahinter. Nehmen wir diesen landschaftlichen Hintergrund vollends weg und beschneiden den Karton oben so weit, dass die Höhe der Hauptfigur das Maßgebende wird für die nebeneinander gereihte Schar der Jünger, so ist damit das malerische Interesse sozusagen auch beschnitten und das plastische gewinnt die Oberhand, zumal wenn wir von dem poetischen Interesse an dem dargestellten Vorgang und an der Charakteristik der Individuen noch ganz absehen. Wir können auf diese Reihe von menschlichen Körpern das Experiment mit den beiden Glasplatten vorn und hinten anwenden und sagen, diese Figuren leben in einer einheitlichen Schicht von gleichem Tiefenmaß, und dieses entspricht ungefähr dem realen Tiefenmaß der Figur Christi. Das heisst, das Gemälde ist in die klassische Reliefvorstellung übertragen. Da diese Gestaltenreihe jedoch gemalt ist, d. h. Schatten und Licht in fester Verteilung darbietet, so kann sie befriedigend für unser Auge nur für den bestimmten Standpunkt wirken, für den sie berechnet ist.

Denken wir uns dagegen die nämliche Gestaltenreihe plastisch ausgeführt, etwa in Marmor- oder Stuckrelief, so enthält sie nicht selbst mehr die bestimmte Verteilung von Licht und Schatten, sondern muss diese vom wechselnden Tageslicht erwarten, sei dies unter freiem Himmel oder unter der vorherrschend einseitigen Beleuchtung in einem Innenraum. Je nach der stärkeren oder schwächeren Verschiebung, die im Verhältnis der Schatten und Lichter eintreten kann, wird auch der Standpunkt des Betrachters variabel.

Der Gegensatz der Bedingungen zwischen Malerei und Plastik in diesem Fall ist klar: das gerahmte Bild ist selber verhängbar; aber es weist dem Beschauer stets, — je bestimmter die Modellierung der Gestalten durch Hell und Dunkel oder die perspektivische Darstellung des Raumes durchgeführt sind, desto zwingender — seinen Standort an, von dem es als Ganzes betrachtet sein will. Das Relief dagegen hat als tektonischer Bestandteil einer Wand seinen festen Standort, während der Beschauer seine Stelle wechselt, wie das Tageslicht mehr oder minder erheischt; — je stärker die Modellierung, je höher das Relief, desto abhängiger ist er von der Beleuchtung am Orte, je flacher das Relief, je „durchgängiger es das Licht auffängt“, desto freier auch die Verschiebbarkeit des Standpunktes, und zwar nicht allein in der Parallele zum Bildwerk, sondern auch in der Distanz.

Damit sind wir zu einem neuen Widerspruch zu Hildebrand geraten, der auch für das Relief wie für das Gemälde verlangt, dass alle räumlichen Beziehungen und alle Formunterschiede von einem Standpunkte aus, sozusagen von vorn nach hinten abgelesen werden.

Was wir von Rafaels Komposition in Reliefübertragung behauptet haben, gilt unseres Erachtens auch von dem klassischen Relief der Griechen, mit dem wir sie verglichen. Dagegen giebt es in der Geschichte der Reliefkunst, sowol im Altertum wie in neueren Zeiten Beispiele genug, in denen die Forderung Hildebrands, d. h. die Anweisung eines festen

und entfernten Standpunktes für den Beschauer erfüllt ist. Nennen wir als besonders schlagend für die Darstellung sowol eines Innenraumes wie einer Landschaft nebst andern Kombinationen nur die Kanzelreliefs des Benedetto da Majano mit Geschichten des heiligen Franciscus in St^a Croce zu Florenz. An jeder Seite des Polygons der Kanzelbrüstung befindet sich ein stark eingerahmtes und dadurch selbständig gemachtes Bild, das durch seine Raum- und Formenperspektive dem Beschauer seinen Standpunkt, besonders in den Reliefs der Hauptaxen ganz bestimmt, anweist. Grade diese und alle verwandten Reliefs, wie sie etwa in der Alexandrinischen Kunst mit Einbeziehung des landschaftlichen Schauplatzes vorkommen, entsprechen sonst aber keineswegs mehr den Principien der klassischen Reliefkunst. Denn ein mehr oder minder entfernt gedachter Hintergrund kehrt sich nicht mehr an das Tiefenmafs der Figuren u. s. w. Dagegen entsprechen grade sie dem Charakter des Fernbildes nach Hildebrands Definition, deren Gültigkeit wir für die realistische Malerei unbedingt anerkannt haben.

Es kann also nicht richtig sein, wenn Hildebrand für das plastische Relief der Griechen erklärt, die Reliefvorstellung fusse auf dem Eindruck eines Fernbildes. Aus der Nähe gesehene Natur sei nicht als Relief gesehen.

Die Differenz kann nur in der relativen Bedeutung des Ausdruckes Nähe und Entfernung liegen, und es käme darauf an, die Schwelle zu bezeichnen oder doch eine Gränzregion zu finden, wo

der Übergang aus der einen in die andre Auffassung sich vollzieht.

Unzweifelhaft richtig bleibt Hildebrands Behauptung, aus der Nähe gesehene Natur sei nicht als Relief gesehen, solange unter Nähe die unmittelbare unsrer Tastregion verstanden werden soll und unter Natur in erster Linie die Dinge um uns her. Denn in diesem Umkreis führt auch das Sehen zur kubischen Auffassung der Einzelkörper und über diese hinaus höchstens zu einer Orientierung über das Verhältnis unseres eigenen Leibes zu dieser Nachbarschaft. Aber unser Gesichtskreis erweitert sich bald, da das Auge dem Antrieb zur vollen Anspannung seiner Sehkraft folgt und die Vorstellung ebenso nach der Tiefe strebt. Unser Blick umspannt in seiner notwendigen Abwechslung, ob tastend noch, ob schweifend oder ausruhend, je nach der Breite dieses Spielraums ein Nebeneinander, und dies ist entweder ein Körper mit einem Stück der weiteren Umgebung dahinter oder eine Mehrzahl von Körpern mit solchem gemeinsamen Grunde, mag diese Gränzfläche hinten auch noch so nahe stehen, dass auch eine Mehrzahl von Körpern sich nur in einer Distanzschicht auszubreiten vermag, also noch keine Verschiebung hinter einander aufweist. Dies wäre doch wol schon eine Entfernung, bei der die Reliefauffassung eintreten könnte, aber noch lange nicht das Fernbild, wie wir es als Domäne der Malerei betrachtet.

Auch das Relief giebt, wie die Malerei, — haben wir uns früher gesagt — Körper und Raum zu-

gleich. Es behandelt also, wird man meinen, den selben Gegenstand, den wir der Malerei zugewiesen. Aber es versucht diese Aufgabe noch ganz mit den Mitteln der Plastik, d. h. als Sache der Körperbildnerin zu lösen. Die Reliefkunst gehört also in ein Zwischenreich zwischen Malerei und Plastik, wie die tektonische Körperbildung ein solches zwischen Plastik und Architektur erfüllt. So weit hatten wir die Unterscheidung, wo es auf die Bestimmung des Malerischen sozusagen in der Malerei selber ankam (Heft I, 40), zunächst geführt, zumal „da die kritische Beleuchtung dieser Mittelregion selbst erst Erfolg versprach, wenn vorher das Wesen der beiden Nachbarinnen im Innersten erfasst war.“¹⁾

Wenn es nun aber darauf ankommt, die Grenzen der Malerei und der Plastik zu bestimmen, indem wir grade dies Übergangsgebiet genauer auf seine Zugehörigkeit zur einen oder zur anderen Nachbarin prüfen, so greifen wir am besten auf Hildebrands eigene Limitation des Fernbildes zurück.

„Erst von einer bestimmten Distanzschicht an sehen unsre Augen parallel“ — mögen sie nun kurzsichtig oder weitsichtig sein, es giebt eine Durchschnittsmitte für diese Gränzregion — „und nehmen die Erscheinungsobjekte mit einem Blick als einheitliches Flächenbild oder als Fernbild auf. Was in

1) Trotzdem hat ein Berliner Recensent, der nicht einmal den Gesamtplan dieser Beiträge beachten wollen, schon von jenem ersten Heft verlangt, es müsste doch auch über den malerischen Charakter gewisser Reliefs z. B. am Kaiser Wilhelmsdenkmal in Berlin Rechenschaft geben.

der Mitte unseres Sehfeldes liegt, wird am stärksten wahrgenommen, nach dem Rande zu verschwindet dieser Eindruck. — Ebenso wird das, was direkt vor der Distanzschicht, vor der eigentlichen Bühne ist, noch als Übergang mit wahrgenommen. Der eigentliche Raum aber, welcher erscheint, liegt hinter dieser Distanzschicht oder fängt mit dieser erst eigentlich an.“

Dieser eigentliche Raum, der als Fernbild im engern Sinne erscheint, ist der Bildraum, sagen wir einmal des Landschaftsmalers vorzugsweise. Wir müssen ihn hier ausscheiden, wo es gilt den Spielraum für die Plastik zu finden. Wenn nun jener „Übergang“, der noch mit wahrgenommen wird, eben die Übergangsregion wäre, die wir suchen, d. h. grade die Zone, wo unsere Tastregion noch in das Sehfeld hineinragt und direkt vor der Distanzschicht auftritt, mit der oder hinter der das Reich des Fernbildes beginnt?

Hier liegt der Rahmen des Bildes, der mehr oder minder reliefmäÙig ausgeführt zu sein pflegt, und eben als Übergang zwischen dem wirklichen dreidimensionalen Raum, in dem wir stehen, und dem idealen Raum des Bildes, in den wir hinaus schauen, zugleich vermittelt und scheidet. Er ist für die Bildfläche eine positive Instanz, die ihr das selbständige Schalten und Walten im Innern dieses Ausschnittes sichert und den Aufbau der Welt, die der Maler darin ertäuschen kann, als eigne, für sich bestehende garantiert. Er ist für den Be-

schauer dagegen eine negative Instanz, die ihm die Verwechslung mit dem wirklichen Raum und der vollen Körperlichkeit um ihn her verbietet. Der Beschauer kann nicht tatsächlich „in den Raum hinein schreiten“¹⁾, durch eigne Ortsbewegung seines Körpers das Tiefenvolumen durchmessen, ebenso wenig wie sich stossen an den andern Körpern darin; sondern das Gefühl der einheitlichen Tiefenbewegung beruht ganz auf der Vorstellung, die der optische Schein in uns anregt.

Das ist es, jener Bildraum liegt jenseits unsrer Tastregion und wird uns ausschliesslich durch das Auge als Gesichtseindruck übermittelt; er ist nicht greifbar, wie der Rahmen des Bildes und wie die andern „wirklichen“ Gegenstände um uns her, die ausser ihm vielleicht noch in unser vom entfernteren Standpunkt sich bietendes Sehfeld hineinragen. Der Rahmen selbst aber sagt uns durch seine Reliefbehandlung, dass er sich an der Stelle befindet, wo nach alter Erfahrung Relief am Platze ist. Aber nicht immer wird er reliefmässig profiliert oder als glatte Leiste doch, von aussen nach innen verlaufend, als schräge Übergangsfläche gegeben; sondern es kommt auch die glatte Leiste als senkrechte Ebene behandelt vor, oder mit einem First in der Mitte nach beiden Seiten absteigend profiliert, ja ganz umgekehrt, von innen nach aussen abgeschrägt, so dass die Bildfläche als Parallelebene vor die Wand-

1) Vgl. oben die Stelle aus Hildebrand und die Erklärung, S. 34.

fläche hinaustritt. Es muss also mit dem Rahmen ausserdem noch eine andre Bewandnis haben. Jedenfalls wirkt bei seiner Behandlung noch eine andre Mafsnahme mit als der Abstand des Beschauers allein, der sich verändern und bis zur Greifbarkeit dieses untern Rahmens annähern lässt. Es ist dies die Höhe, in der wir Gemälde anzubringen pflegen, und damit kommen wir auf einen andern ausserordentlich wichtigen Punkt für die Bestimmung der Gränzen zwischen Fernbild und Relief, oder zwischen malerischer und plastischer Auffassung überhaupt.

Diese Höhe ergibt sich schon bei der physiologischen Bestimmung unseres Sehfeldes aus dem natürlichen Bedürfnis der bequemen Funktion unserer Organe in ihrer normalen Lage. Die horizontale Lage der beiden Augäpfel im oberen Teil unseres Kopfes würde beim Anblick einer vor uns, nicht allzu entfernt stehenden Wand eine Neigung des Kopfes nach vorn nötig machen, sobald wir auch den untersten Teil dieser senkrechten Fläche und weiter die daranstossende Horizontalebene des Fussbodens überblicken wollen, wenn diese Neigung nicht schon von Natur vorgesorgt wäre. Um so mehr gilt es, wenn wir nach oben über eine gewisse Höhe hinausschauen, erst die leise natürliche Inklination unseres Augenpaares aufzuheben und dann weiter noch eine Neigung des Kopfes nach rückwärts zu Hülfe zu nehmen. In dem letztern Fall, nach oben zu, ist das entstehende Muskelgefühl also stärker bemerklich als im erstern Fall, nach unten zu. Ähnliche Organegefühle entstehen aber ausserdem noch

bei der seitlichen Drehung im Verfolg einer Strecke nach rechts oder links herum.

Vor allen Dingen aber bildet unser Sehraum als Ganzes eine innere Kugelfläche, deren Mittelregion nur — unser Sehfeld — nach jeder Seite, wohin wir grade schauen, in eine senkrechte Ebene überzugehen scheint und als solche vorgestellt wird. Ausserhalb dieser mittleren Ebene, die vor uns steht, liegen nach unten, wie nach oben, und nach beiden Seiten dieses Sehfeldes, Übergänge von sphärischer Krümmung, bei deren Verfolg mit unsern Augen notwendig Bewegungsgefühle entstehen, die aus dem begleitenden Muskelapparat, der dabei in Anspruch genommen wird, herkommen, aber gewiss in der weiteren motorischen Region nachzittern und zu Bewegungsvorstellungen disponieren.

Zwischen unsern Fussspitzen und dem Anfang des bequem sich darbietenden Sehfeldes liegt sozusagen ein Anlauf. Die reliefmässige Behandlung des Rahmens unten giebt also den letzten Teil der untern Krümmung der Kugelfläche unseres natürlichen Sehraums wieder. Die glatte Leiste, die sich in der selben Richtung von aussen nach innen abschrägt, ist nur die Reduktion dieses Ausdrucks auf eine ebene Fläche, also eine Assimilation an unsre Auffassung des Sehfeldes oder an die regelmässige Form der Wand, die die Architektur bereits in diesem Sinne behandelt hat. Legen wir die Horizontale des untern Rahmens genau in diese Höhe der Wand über dem Boden, auf dem wir stehen, so funktioniert er ganz exakt als Gränze zwischen Tastraum

(oder realem Schauplatz) hier und Bildraum (oder idealem Schauplatz) dort, oder, bleiben wir im Reiche der Kunst, zwischen der architektonischen Schöpfung hier und der malerischen dort.

Legen wir diesen untern Rand des Bildes oder der Bühne auch nur etwas tiefer, so fällt der vordere Streifen dieses sich öffnenden Raumes, wie etwa von der Lampenreihe und dem Souffleurkasten bis an das erste Koulissenpaar auf unserm Theater, noch ebenso unter den natürlichen Zwang der von aussen nach innen zurückweichenden Reliefschauung, wie vorher der Rahmen selbst sich dieser Krümmung unseres Sehens bequeme. Das kann besonders in Wandgemälden geschehen, die den Eindruck erwecken wollen, als blickten wir in anstossende Räumlichkeiten hinaus. So ist bei Rafaels Disputa und Schule von Athen der ziemlich tief herabreichende Vordergrund eben deshalb für die plastische Behandlung, die ihn auszeichnet, berechtigt und trägt nicht wenig dazu bei, die Illusion der Raumentfaltung im Anschluss an die Bedingungen der vorhandenen Architektur hervorzubringen. Im Parnass erhöht sich der Boden, links und rechts vom einspringenden Fenster, und die Stirnseite des Podiums wird gar mit grau in grau gemalten Reliefbildern geschmückt; aber durch das ansteigende Terrain des Musenhügels wird grade die plastische Auffassung der vordersten Gestalten als voll sich rundende Körper wieder energisch herausgefordert. Drüben endlich, unter der Justitia, sondern sich die Bestandteile auch in selbständige Ganze von zweierlei Charakter. Unten links und

rechts auf gleicher Höhe ein schmalerer und ein breiterer Einblick in anstossende Gemächer, wo der Kaiser mit seinen Räten, der Papst mit seinen Kardinälen in leibhafter Gegenwart vor Augen stehen. Droben über dem verbindenden Architrav in der Bogenöffnung, durch die der blaue Himmel hereinschaut, die plastisch körperhaft auf den Terrassenstufen aufgebaute Gruppe der drei Tugenden mit ihren Genien dazwischen, — Alles gemalt, aber aus dem sichern Gefühl heraus in voller kubischer Stärke, weil in dieser Höhe vor dem Deckengewölbe wieder die günstige Region für plastische Rundung beginnt. Nur verläuft hier die Krümmung des Übergangs zwischen den Ebenen, die aufeinanderstossen, zwischen Wand und Decke also, sozusagen in umgekehrter Richtung als der Übergang zwischen Fussboden und Wand unten. Deshalb bewegt sich das Profil des Simswerks ebenso wie das des Rahmens, die wir in dieser Höhe anzubringen pflegen, in aufsteigender Richtung und krägt immer weiter vor, wo immer eine Ausgestaltung dieser Krümmung mit tektonischer Plastik versucht wird.

In dem folgenden Zimmer des Vatikans, der Stanza d'Elisabetta liegt der vordere Bühnenrand aller Gemälde höher; ihre Gestalten rücken auch im Vordergrund dem Beschauer nicht so nah; sein Abstand, tatsächlich nur im gleichen Spielraum sich bewegend, wird für das Auge freier, und weiter für die Vorstellung. Es sind historische Ereignisse, die in der Vergangenheit liegen; aber die Gegenwart des Papstes und seiner Begleiter bringt sie dem Be-

schauer, und brachte sie dem damals Lebenden erstrecht, noch immer in den Umkreis des Selber-Erlebten. Unzweifelhaft ist hier ein weiterer Schritt zum malerischen Standpunkt getan.

Aber, — bei der wechselnden Unbestimmtheit im Abstände, die durch das subjektive Ermessen und durch die objektive Beschaffenheit des Platzes unvermeidlich wird, kann erst in ziemlicher Höhe über dem Boden die Erscheinung des Bildes in optischer Reinheit wirken und von der Einmischung unsrer Tastgefühle sozusagen frei gehalten werden.

So sondern wir in einem Innenraum, je mehr wir täglich darin verkehren, die untere Region der Wände durch Holzvertäfelung oder andre mehr oder minder plastisch-tektonische Behandlung von der oberen Region, wo die bildliche Anschauung allein regieren soll. Auch dafür sind die Stanzen des Vatikans lehrreich, besonders das Zimmer des Burgbrands, wo die Sockelfiguren durch ihre plastische Malerei gradezu den Raum verengern. Ganz unten am Boden ist ja der Platz für die Postamente der Statuen und andre tektonische Körper, die vor der Wand stehen oder aus ihr hervortreten, — d. h. eine eminent plastische Region, soweit es das Gefühl des Besuchers oder gar Bewohners ihr gestattet sich auszudehnen. Es ist der Bannkreis des Gestaltungsraumes für kubische Gebilde gleich uns selbst. Hier blicken wir den Sachen, schon durch die natürliche Stellung unsres paarigen Sehorgans veranlasst, sozusagen zuerst auf den Kopf, sie nach ihrem Verhältnis zu uns nach Höhe, Umfang und Abstand zu

fragen. Es ist ein Abtasten der Körper mit den Augen, von dem wir uns erst allmählich zu ruhigerer Anschauung zurückziehen.

Die Zone dagegen, in der unser Schauen dem Körperdrange vollends enthoben wird, wo das Fernbild in voller Freiheit sich vor uns ausbreiten mag, liegt über der realen Höhe unserer Augen oder gar unsres Kopfes, d. h. über der Horizontale zwischen unsern Augäpfeln oder gar über unserm Scheitel, also an der Wand gemessen etwa in Manneshöhe, wo wir der Wandbekleidung wol gar ein abschliessendes Sims verleihen, vorgekragt, um die Gränze gegen das idealere Obergeschoss zu markieren, wo unsre Gesichtsvorstellungen allein walten. Diese Zone reicht hinauf bis zum Ende des Sehfeldes, wo wieder die Krümmung unseres Sehraumes sich geltend macht, indem wir, durch die Anlage unseres Sehapparates gezwungen, Alles, was sich zeigt, zunächst wieder auf seine Vertikalaxe prüfen.

Nach den Seiten zu bestehen aber, wie wir uns gesagt, ähnliche Übergänge von dem Sehfeld vor uns, oder der Bildfläche, die wir grade betrachten, zu den folgenden links und rechts, wie sie etwa im Innenraum rechtwinklig aufeinanderstossen. Die architektonische Raumbildung führt hier für gewöhnlich die regelmässige stereometrische Form durch, betont eben im rechtwinkligen Aufeinanderstossen der Wände die Gesetzmässigkeit ihrer Schöpfung nach den Anforderungen der abstrakten Raumvorstellung. Für das lebendige Gefühl des menschlichen Subjekts in solchem Raume walten hier ebensogut die natür-

lichen Bedingungen unseres Sehens; die Muskelempfindungen, die unsere Augenbewegung begleiten, erregen die verwandte Sphäre der Tastregion und qualifizieren auch diese Stelle der überleitenden Kurvatur als Spielraum für unsere Bewegungsvorstellungen und die Formvorstellungen nach Analogie unsres organischen Leibes.

So finden wir den Bildraum des Malers an den Wänden ringsum, nach unten und oben, nach links und rechts umgeben von Gebietsteilen des bildsamen Gestaltungsraumes und kommen zu dem Schluss:

Wo der nahe Umkreis um uns selbst, in dem wir dreidimensionale Körper gleich dem unseren erwarten und anzutreffen gewohnt sind, also das Bereich der Rundplastik, aufhört und sich der entfernteren Distanzschicht des Fernbildes nähert, da liegt, zum Teil noch in dieses Schfeld hineinragend oder doch häufig noch mit wahrgenommen, die Übergangssphäre, wo die Reliefanschauung waltet. Hier ergiebt sie sich für unsere menschliche Organisation ganz natürlich; denn hier gleitet für unser Auge wie für unser Körpergefühl die Auffassung der Einzelkörper für sich in die Auffassung ihres Zusammenhanges über, sei es unter einander, sei es mit ihrer räumlichen Umgebung. So erklärt sich die Entstehung der Reliefkunst aus der Natur dieser in unserem Verhältnis zur Aussenwelt vorhandenen Übergangssphäre und zugleich ihr Charakter als Zwischenreich zwischen Plastik und Malerei.

Ihr Gestaltungsraum unterscheidet sich von dem der Rundplastik dadurch, dass er nach hinten von

einer festen und undurchsichtigen Gränzfläche abgeschlossen wird und an dieser tektonischen Scheidewand des bildsamen und durchschaubaren Raumes haftet. Diese tektonische Fläche, mag sie (wie bei Grabstelen) frei aufgerichtet stehen oder als Bestandteil zu einer massiven Mauer gehören, schneidet die Möglichkeit ab, das Bildwerk anders als von der Vorderseite zu betrachten. Im Übrigen jedoch lässt sie den Wechsel des Standpunktes gegenüber dieser vorderen Parallelebene ebenso offen, wie sonstige tektonische Gebilde, die an einer Fläche haften, d. h. sowol seitliche Verschiebung auf der Standlinie des Beschauers als auch Veränderung des Abstandes selber. Die tektonische Scheidewand hinten hebt jedoch, für diese Betrachtung selbst, das Vordringen des Blickes in die Tiefe dadurch auf, dass sie den weitem Raum abschneidet. So wirkt sie als negative Instanz, indem sie die Konsequenz des Schauens von einem festen und entfernten Standpunkt verbietet. Eben dadurch hält sie positiv die freie Wahl seitlicher Bewegungen und die Berechtigung des tastenden Sehens aus der Nähe — zur Ergänzung offen. Sie wirkt als positive Instanz ferner dadurch, dass sie selbst wie den weiteren Raum auch den weiteren Zusammenhang überhaupt, die Garantie aller sonstigen Bedingungen räumlich-körperlicher Existenz bedeutet. So zwingt sie die Anwandlungen zu fortschreitender Tiefenbewegung, die unsre Vorstellung vollzieht, zurückzustauen und in der einen Schicht des Gestaltungsraumes sich auszubreiten, damit aber zur Körpervorstellung, von

der die Gestaltung ausgegangen, immer als zur Hauptsache heimzulenken.

Die Reliefvorstellung fusst also auf dem Eindruck eines Fernbildes ebenso wenig, wie sie auf dem nahen Standpunkt kubischer Körperschau allein beruhen kann. Das wenigstens glauben wir grade vom klassischen Relief der Griechen aussagen zu dürfen.



VI.

DIE RELIEFKUNST



us diesen Erwägungen über die verschiedenen Faktoren, die zur Relieffvorstellung zusammenwirken und die Übergangssphäre charakterisieren, wo deren künstlerische Behandlung sich ergehen kann, muss aber noch Eins hervortreten: Die Beziehungen der Relieffkunst erstrecken sich nicht allein nach der Seite der Malerei, deren Problem, den räumlichen Zusammenhang zwischen den Körpern darzustellen, sie aufnimmt und mit den Mitteln der Plastik zunächst zu lösen versucht, sondern sie erstrecken sich auch ebenso nach der Seite der Tektonik. Ja diese müssen ihr näher liegen, so lange sie ihre Gestaltung vorerst als Körperbildnerin fortzusetzen trachtet. An die Nachbarin Tektonik lehnt sie sich an, an die Bedingungen ihrer regelmäßigen Formen, an ihre stereometrische Gesetzmäßigkeit knüpft sie die Darstellung organischer Körper, wo diese nicht mehr auf sich selber allein beruhen

können, wo nicht deren Körperlichkeit, sondern deren Zusammenhang im Raume zum Hauptanliegen geworden ist. Zu den Errungenschaften der Kristallisation und zum Glauben an die Beharrung ihrer Gebilde muss die Plastik ihre Zuflucht nehmen, wenn der dreidimensionale Komplex in ihrer eigenen Organisation nicht stark genug mehr ausfällt, um sich selber aufrecht zu erhalten, oder wenn die Bewegung, die sie zu fassen sucht, den Grundstock ihrer Körperbildung ins Schwanken bringt. Das heisst also, das Zwischenreich, das die Reliefkunst für sich gründen mag, liegt nicht zwischen Malerei und Plastik im engeren Sinne, sondern wir müssen Plastik hier in dem weiteren Sinne verstehen, den wir für die „Körperbildnerin“ aufgestellt haben, vermöge dessen sie auch den verwandten Charakter der Tektonik mit umfasst; dies Zwischenreich berührt also die Gränze des tektonischen Schaffens und übernimmt die Handhabung seiner Gesetze, soweit sie selber sich dadurch zu sichern oder sonstige Vorzüge zu gewinnen vermag. Die eigentlich plastische Behandlung aber, die Körpervorstellung nach dem Ebenbilde des Menschen, also die Organisation und Belebung in diesem Sinne, bleibt doch der Mittelpunkt, wo der Kern ihres Wesens zu suchen ist. So stellt also in der Reliefkunst sich ein ähnliches Verhältnis heraus, wie in der Gruppenbildung, als deren weitere Fortsetzung wir ihre Bestrebungen nach Wiedergabe eines Zusammenhangs auffassen dürfen. Auch hier gibt es eine spezifisch plastisch gesonnene Mittelregion und zwei Abzwei-

gungen davon: einmal nach der Seite der Tektonik, das andre mal nach der Seite der Malerei. Insofern aber das Relief über die Gruppe hinausstrebt auf das nämliche Ziel hinüber, muss auch die Tendenz zum Malerischen überwiegen, und zwar, so weit dies nicht in der Natur des Problemes selber liegt, jedenfalls durch den Erfolg und den Fortgang der geschichtlichen Entwicklung, der die Zukunft gehörte.

So gelangen wir dazu, im Unterschied von der bisher üblichen Bezeichnung nach den beiden Extremen der plastischen Rundung *Flach-* und *Hoch-*Relief, und im Unterschied von Hildebrand, der das klassische Hochrelief der Griechen lieber als Tiefrelief definieren möchte (S. 71), eine erste grundlegende Dreiteilung aufzustellen, die sowol den natürlichen Bedingungen unsres Sehraumes, unsrer Tastregion und unsrer Ortsbewegung auf der einen Seite, wie dem Charakter der künstlerischen Auffassung, der sich ebenso natürlich nur auf solcher psychologischen Grundlage entwickeln kann, gerecht zu werden versucht. Wir unterscheiden als Hauptklassen das *Flachrelief*, das *Hochrelief* und das *Tiefrelief* von einander, indem wir unter dem letzten etwas ganz anderes, als Hildebrand vorschlägt, verstehen müssen. Es liegt auch hier in der Natur der Sache, dass der Zweck solcher Einteilung nur die Klärung der Begriffe und die Übersichtlichkeit des historischen Materials oder der künstlerischen Richtungen sein kann, nicht aber die Aufrichtung starrer Grenzen, zwischen denen es keine

Vermittlung gäbe. Im Gegenteil, wir werden schon im Interesse der Ästhetik hier auf solche Mittelstufen ausdrücklich eingehen. Unsere Auffassung der Reliefkunst als ein Übergangsgebiet bestätigt sich grade durch den Sachverhalt, dass die Gränzen der verschiedenen Stadien in einander fliessen, also nur relativ bestimmt werden können. Das Gestaltungsprincip ist jedoch in den drei Hauptklassen so grundsätzlich von einander verschieden, dass eine genaue Definition versucht werden muss.¹⁾

Das Hochrelief bestimmt sich nicht allein nach dem äussersten Mafs der Erhebung, von dem der Name ausgeht, indem es die dritte Dimension der dargestellten Körper bis zur Übereinstimmung mit der Wirklichkeit ausdehnen kann. Denn mit diesem Mafsstab wäre ja zunächst auch die Forderung der Lebensgrösse gegeben, an die sich die Reliefkunst jedoch ebensowenig bindet wie die Rundplastik. Es gehört als ergänzende Bestimmung vielmehr hinzu, dass die Normalhöhe der Figuren die Gesamthöhe der Bildfläche für sich in Anspruch nimmt, über den Köpfen also keinen leeren Luftraum übrig lässt. Damit ist die Wirkung unter Lebensgrösse für die Vorstellung ausgeschlossen, mag das Mafs in Wirklichkeit sein, welches es will. Es giebt keinen Raum ausser dem durch die Körper selbst erfüllten, also auch weder in der Höhe noch in der Tiefe eine

1) Ich gebe sie, wie seit Anbeginn meiner Lehrtätigkeit, im Sinne meiner ganzen Kunstlehre, darf also anderweitige Versuche, die von fremden Gesichtspunkten ausgehen, ausser Betracht lassen.

Macht, die diese dargestellten Wesen herabdrücken oder verkürzen, gefährden oder irgendwie beeinflussen könnte. Nur gleich organisierte Geschöpfe treten mit ihnen auf, sei es als Gefährten, sei es als Gegner; also der Mensch und sein Ideal, der Heros oder gar der Gott, dazu das bodenständige Tier in seiner Gemeinschaft, das Ross, der Hund, das Rind u. s. w., oder im Kampfe wie der Löwe, der Hirsch, der Eber u. s. w., während der Adler aus der Luftregion nur als Körper unter gleichen Bedingungen zugelassen wird und selbst der Drache, die Schlange sich zum gleichwertigen Gebilde zusammenballt. Das Höhenmafs des Menschen überträgt sich gar auf die andern organischen Geschöpfe, die grösser sind als er, auf die Tiere sowol wie auf den Baum, indem es sie herabmindert, oder auf die kleineren, indem es sie vergrössert. Der Wert des Hochreliefs aber besteht grade in diesem Festhalten der Körpervorstellung im Sinne der echten Plastik, also des organischen Menschenleibes vor allen Dingen. Nur Einer Macht, die über sie alle hingeht, haben sie ausserdem sich anzubequemen, das ist die des Bundesgenossen, durch den sie als Formgebilde sichtbar werden, das Licht. Die Gliedmassen der Vorderseite mögen sich in voller Rundung vom Rumpfe abheben; aber sie dürfen keinen Schatten werfen auf die Nachbarformen, so dass diese dadurch zerrissen oder unkenntlich werden, — also die Deutlichkeit der Erscheinungsform für die Erkennung des Gegenstandes ist die erste Forderung. Eine gewisse freie Entfaltung jedes Einzelkörpers, die dabei unsrer Vorstellung entgegenkommt, wird

die Komposition beherrschen. Sie ist auch für die weitere Durchbildung der Leiber in der dritten Dimension von Vorteil, indem sie alle schwierigen Komplikationen vermeidet. Da kommt es auf wirklichkeitsgemäße Verhältnisse in der Dicke wenig an, wenn nur die volle Wirkung ihres Scheines erreicht wird, und auch dieser verläuft am sichersten ohne Überschneidungen und Unterbrechungen bis zur gelungenen Rechenschaft über die Gegenseite der Gestalt im Grunde. Dient doch diese offene Haltung und freie Überschau des ganzen Körpergebildes auch am besten dem innersten Anliegen des plastischen Künstlers, die „plastische Schönheit“ der Kreatur zu zeigen und dem Genuss des Beschauers aufzutischen. Aber freilich der Reliefbildner geht nicht auf die Wiedergabe der organischen Schönheit des Einzelwesens allein aus; er will sie im Zusammenhang mehrerer zeigen, wo die Reize der Bewegung und Beziehung sich so viel reicher entfalten.

Wo kann also bei einer Vielheit von Organismen, die nebeneinander ausgebreitet werden, die Einheit liegen, die das Kunstwerk erst zum Ganzen erhebt? Die Frage liegt ähnlich wie bei der Gruppe. Aber die Antwort wird schon durch die grössere Anzahl von Figuren, die das Relief zu enthalten vermag, noch eher von der Aufrechterhaltung des organischen Gesichtspunktes oder der möglichsten Annäherung an diesen zurückstehen und die einheitliche Zusammenfassung anderswo suchen als in der Komposition allein. Verschliesst sich nicht dieser die Möglichkeit eines strengeren Konzentrierens durch die Abschneidung der Tiefen-

dimension, die über das Volumen des Einzelkörpers nicht hinausreicht? Da bleiben nur die erste und die zweite Dimension übrig, die zusammen in der Fläche liegen. Wieder die tektonische Scheidewand, die den Figuren ihren Rückhalt gewährt? Nein, sie garantiert schon den wirklichen Zusammenhang als Ding der Wirklichkeit oder höchstens, wenn ein Rahmen an der Vorderseite hinzukommt, als Sache der Schwesterkunst Tektonik. Aber eben die Vorderseite, an der dieser Rahmen schon die Hand der Kunst bezeichnet, sie muss es sein, die auch das plastische Schaffen zuerst durch seine Behandlung zur Einheit zu entwickeln strebt. Die vordere Parallelebene muss auch die Einheit des Zusammenhangs darbieten, die dem Bildwerk als künstlerischer Schöpfung das Recht des Daseins gewährt. Die Höhendimension aber ist bereits der organischen Einheit gewidmet, kein Versuch darüber hinauszugehen möglich. In der Breite reihen sich diese organischen Einheiten nebeneinander. Hier allein könnten die ersten Versuche gemacht werden, und hier werden sie in der Tat angestellt. Zuerst können sie nur wieder auf die Anordnung der Einzelgrößen im Nebeneinander verfallen, also die zweite Dimension als Länge von einem Ende bis zum andern auffassen, für den entlang schreitenden oder blickenden Betrachter, oder aber als Breite von der Mittelaxe aus nach beiden Seiten, also für den stillstehenden Beschauer auf seinem festen Standpunkt. Die Erste führt zu den Gesetzen der regelmässigen oder alternierenden Reihung, die Andre zu den Gesetzen der

Symmetrie auf beiden Seiten der ideal eingelegten Mittelaxe oder einer körperlich ausgebildeten Dominante. Das sind aber Beides nur Übertragungen der Gliederungsprincipe, die aus der Ornamentik stammen, und deren letztes erst zur Einheit führen mag, indem es mit gleichwertigen organischen Gebilden eine Gruppierung ermöglicht, die in der Fläche schon zum Ausdruck kommt. Eben damit ist aber auch ausgesprochen, dass sie keine spezifische Leistung des Hochreliefs bedeutet, das seine Figuren voll ausrundet. Sie erscheint bei solchem Aufwand von Mitteln der Körperlichkeit wie ein Surrogat; diese Einheit kann durch andre Verfahren auch schon, vielleicht gar vollkommener geleistet werden. Also muss auch die charakteristische Eigenschaft des Hochreliefs, die grade in der adäquaten Entwicklung der Tiefendimension seiner Gestalten liegt, zu der Einheit wenigstens soweit mitwirken, wie sie gegeben wird. Nicht in der Vorderfläche allein, sondern in der Flächenschicht, die den Gestaltungsraum ausmacht, muss die Einheit erreicht werden. So tritt zur Ausbreitung der organischen Gebilde in ihrer gegebenen Höhe und ihrer gewählten Aufreihung noch ein Drittes hinzu, das auch den Zusammenhang in der dritten Axe der Körper vermittelt, das ist die Entfaltung dieser Figuren nach hinten zu. Aber nicht direkte Betonung dieser Koordinate in ihrer senkrechten Stellung zur Breiten- und Höhenaxe ist das Vermittelnde, also nicht die volle Vorderansicht und Rückansicht der Körper oder die scharfe Profilstellung, sondern die diagonale Richtung erfüllt diese aus-

gleichende Verbindung, also die Schrägstellung der Figuren. Diese Dreiviertelansicht ist aber grade der offenen Haltung und freien Überschau günstig, von der wir gesprochen. Indess die Leitungsbahn, auf der sich allein die Vermittlung bewegen kann, die Körperform selbst, versagt ja bald, da die Gränzfläche hinten, wie gesagt, die weitere Raumdiefe schliesst. Nicht sie also, die Raumvorstellung als solche, vermag die Trägerin der gesuchten Einheit zu werden, sondern nur die innigste Gemeinschaft der Gestalten und ihres eigensten zugehörigen Raumvolumens, in der gegebenen Flächenschicht.

Hier aber waltet als Medium, das sich über alle ergiesst, die selbe Macht, durch die sich die Geschöpfe des Bildners dem Auge darstellen, das Licht. Es dringt wie die Formen selber, die des Bildners Hand gerundet, bis an jene Scheidewand und umgiebt die festen Bestandteile der Masse mit dem Hell und Dunkel, das sie fürs Auge „modelliert“, in dem wir ein Ergebnis unsrer tastenden Hände auf den Gesichtseindruck übertragen. Sollen wir Rechenschaft ablegen, was im Relief wirklich vorliegt, so können wir nur auf Ausdrücke verfallen, die an zeitliche Vorstellungen appellieren, wie „Flächenbewegung“, die also mehr auf die Frage nach dem Werden als nach dem Sein antworten. Oder wir verbinden diese Stadien künstlich, indem wir von der „Undulation der Masse“ behaupten, sie müsse plötzlich „geronnen“ sein. Dabei aber übergehen wir ganz die Gegenstandsvorstellungen, die dies Substrat erweckt, und deren weitere Associationen.

Genug, die Einheit besteht nicht etwa in einer geläuterten Gesichtsvorstellung allein, nicht in dem optischen Genuss, wie ihn harmonische Verteilung der Schatten und Lichter zu gewähren vermag, sondern auch hier in einer Synthese, die unsre Vorstellungstätigkeit auf Grund aller Anregungen leistet, die der Künstler ihr zuführt.

Unsere Erörterung der Möglichkeiten bei Gelegenheit des Hochreliefs muss schon die Punkte hervortreten lassen, wo die Abweichungen anzusetzen vermögen. Es wäre darnach leicht, die Umbildung nach ihren verschiedenen Richtungen hin als allmähliche Verschiebung des Principis zu schildern; doch wird es an dieser Stelle ratsam, auch die Gegensätze scharf hervortreten zu lassen.

Wenn das Hochrelief als die eigentlich plastische Lösung des Problems, den Zusammenhang organischer Körper in den Grenzen ihres Gestaltungsraumes selber mit Hülfe nur eines festen unbezeichneten Hintergrundes darzustellen, betrachtet werden muss, und auch seine stärkste Modellierung durch die entstehenden Gegensätze von Hell und Dunkel zunächst nur als Äusserung des nämlichen eminent plastischen Sinnes aufgefasst werden darf, dem es um die vollrunde Körperlichkeit seiner Gebilde zu tun ist, so fragen wir uns, bis zu welcher Gränze dieses Princip der Gestaltung auf der andern Seite aufrecht erhalten werden kann, wo es gilt, der vollen Modellierung durch Schatten und Licht zu entsagen. Ihre kräftigen Kontraste beschränkten, wie wir sahen, die Darstellung der Figuren auf offene Haltungen

und freie, durch keine Überschneidungen gestörte Ansichten des Ganzen, die selbst kontrastierende Bewegung der korrespondierenden Glieder eines Leibes, den sogenannten Kontrapost, nicht leicht verträgt. Der Übertritt aus den Bedingungen im Freien zu der einseitigen oder durch Reflexe zerstreuteren Beleuchtung im Innenraum kann ebenso dazu beitragen, auf die volle Rundung zu verzichten.

Da begegnen wir zunächst einer Übergangsklasse, die zwischen dem Hochrelief und dem Flachrelief in der Mitte liegt, und deshalb von den Italienern „mezzo rilievo“ genannt wird. Wir können es, dem Gesichtspunkt, den wir verfolgen, entsprechend, nach der andern Bedeutung des selben Wortes, als Halbreliief bezeichnen, weil seine charakteristische Eigenschaft darin besteht, dass es die Hälfte des menschlichen Körpers, von der jedesmaligen Schauseite bis an die Vertikalaxe, wiedergibt und für diese den natürlichen Eindruck zu erreichen sucht, so dass es sich zuweilen zu wirklicher Übereinstimmung herausmodelliert. Die vordersten Formen, die dem Beschauer am nächsten liegen, erhalten auch hier die stärkste Erhebung, aber sie lösen sich nirgends wie im Hochrelief zu freier Rundung los. Noch immer kommt es dem Bildner darauf an, die Gliederung der Formen in ihrem Reichtum zu vermitteln; aber die starken Kontraste der Lichte und Schatten gleichen sich aus, und ihre mildere Auseinandersetzung eignet sich besonders für Innenräume mit seitlichem oder zerstreutem Licht, die dem Hochrelief widerstreben.

Dies Halbreliet pflegt auch bei Mützen, Medaillen und geschnittenen Steinen angewandt zu werden, wo es sich also um kleinen Mafsstab und nähere Betrachtung handelt, solange der Beschauer sie in die Hand nimmt, um sie zu begucken. Hier kommt die Beweglichkeit des Verhältnisses, die zwischen ihm und dem Bildwerk eben durch die wechselnde Verschiebung der Lage sich einstellt, begünstigend hinzu, um die natürliche Beweglichkeit der Oberfläche organischer Formen zu geniessen, wie sie im Spiel der zufälligen oder willkürlichen Beleuchtung zu erscheinen pflegt.

Und in der Tat, die Grundfläche wirkt immer wie ein schimmerndes Medium, das uns die weitere Form entzieht, um so entschiedener natürlich, je mehr von der Fläche über und neben den Figuren stehen bleibt. Im Verein mit der weichen fließenden Ausgleichung der Formen für den darüber hingleitenden Blick unsrer Augen vermag dieser Hintergrund, weiss oder gar blau getönt, vielleicht auch in zarter Vergoldung, zum Luftraum zu werden, der lichtdurchtränkt und duftig keine scharfe Durchschneidung der Raumaxen mehr erkennen lässt und keine stereometrische Härte mehr duldet.

Noch einen weitem Schritt im Verzicht auf den nahen Genuss der Schönheit organischer Formen bedeutet das Basrelief, das die eingehendere Modellierung und innere Gliederung aufgibt, indem es die Schatten hier zu Gunsten des Umrisses aussen unterdrückt. Indessen, diese Ableitung aus dem Halbreliet entspricht sicher nicht der Entstehung des

Flachreliefs, das von dieser raffinierteren Übergangsstufe grade weit entfernt liegt. Es kommt vielmehr auf die andre Seite seines Charakters an, die es der Tektonik nähert.

Das Flachrelief bewahrt das Wesen der tektonischen Flächenschicht auch für seine künstlerische Existenz als bildliche Darstellung fast immer in maßgebender Stärke. Es empfängt die Abbilder der lebendigen Geschöpfe ursprünglich nur zur Belebung seiner Schauseite, wie jede sonstige Flächenornamentik, als Zutat von sekundärer Bedeutung. Auch die menschlichen Gestalten sind an sich nicht mehr als die geläufigen Tier- und Pflanzenmotive, ja als stereometrische und planimetrische Elemente, die zur einfachsten, — von allen Gegenstandsvorstellungen vielleicht noch freien Rhythmisierung der Flächendimension dienen. Ihre ästhetische Funktion ist so lange gewiss nur die: den simultanen Eindruck der tektonischen Form in successive Auffassung zu übertragen; denn so allein vermögen wir Menschen die starre, an sich aller Bewegung fremde Raumgröße zu ermessen, also auch die „Ausdehnung“ — unsere Sprache übersetzt ja mit diesem Wort schon die Ruhe in Tätigkeit — nachzufühlen, an uns zu erleben. Es ist also eine Durchdringung von Beharrung und Bewegung, die hier stattfindet, wie in aller künstlerischen Behandlung. Aber im tektonischen Körper will die Beharrung weit überwiegen. Es wird also der feste Bestand der Stein-, Thon- oder Erzplatte nur an der Oberfläche ein wenig aufgelockert. Nur wie ein Hauch des Lebens

haftet die einfache Bemalung oder Zeichnung darauf; etwas weiter dringen Einritzung und Auskerbung, bis zur Gränze der ersten dünnen Flächenschicht, wo wir von Basrelief reden. Der feste Charakter des tektonischen Bestandes prägt sich auch in dieser konservativsten aller Reliefarten aus, wo immer sie zum plastischen Bildwerk ausgestaltet wird. Der Künstler sucht die Einheit in dem massiven Volumen, dessen Vorderseite er bearbeitet, selbst. Die reale Fläche mit ihren zwei Dimensionen überwiegt ja so stark. Sie repräsentiert den Raumkörper, aus dem auch die Figuren sich nur wie leise Protuberanzen hervorheben, die den Gesamteindruck der Ebene kaum alterieren. Die dritte Dimension ist also nur latent in dieser Masse, noch ungetrennt von den beiden andern Ausdehnungen, vorhanden, und nur das geringe Quantum, das zwischen der tektonischen Fläche und der ideellen Parallelebene vorn liegt, das niedrige Maß der Erhebung, mit dem die Figuren aus dem Grunde vorspringen, gehört dieser dritten Richtung als wirklicher Spielraum, in dem sie ihre Kraft versuchen kann.

So wird jede weitere Konsequenz der vollen Körperlichkeit für die organischen Gebilde, sofern sie nicht schon in der flächenhaften Erscheinung ihrer Gesamtform gegeben liegt, von vorn herein abgewiesen. Dem Umriss allein fällt die Aufgabe zu, beim ersten Blick schon die zutreffende Gegenstandsvorstellung zu erwecken. Das Höhenlot oder doch die Wachstumsaxe bleibt das unentbehrlichste Wahrzeichen, das uns nicht vorenthalten

werden darf, wo immer es gilt, Unsresgleichen zu erkennen. Und die nämliche Richtungsaxe des Wachstums brauchen wir bei den Tieren, bei denen sie anders liegt, nämlich mit der Richtungsaxe der Ortsbewegung zusammenfällt, wie beim Vierfüßler und beim Fisch. Bis an das Rückgrat muss der Körper des Löwen erscheinen, wenn die Auffassung des organischen Gewächses die Hauptsache bleiben soll. Um diese Mittelaxe des Wachstums reihen sich die Paare homologer Glieder. Sie wenigstens muss der Umriss bieten, den das flache Relief zu seinem wesentlichsten Mittel der Darstellung ausbildet. Von der Wachstumsaxe geht deshalb auch die Körperauffassung des Bildners wie des Beschauers aus und folgt der Entfaltung von der Grundfläche bis an die vordere Parallelebene, mit der wir die Schauseite wie mit einer Glasplatte bedeckt denken mögen. Sie gewinnt den Schein der Rundung, weil die Erhebung aller vor der Mittelaxe gelegenen Körperteile, wie der Schultern, der Arme oder was sonst dem Betrachter am nächsten steht, grade die geringste bleibt. Die Andeutung dieser inneren Gliederung begnügt sich mit den einfachsten Hauptsachen, unterdrückt, wie gesagt, die Schatten zum grossen Teil, um den äusseren auf der Grundfläche keine Konkurrenz zu machen; denn diese sind die unerlässliche Voraussetzung der Deutlichkeit. Um den Umriss auch auf hellem Grunde noch hinreichend sich abheben zu lassen, wird er so behandelt, dass die Erhebung unvermittelt und senkrecht gegen den Grund abfällt, und wo auch dieses

nicht hinreicht, wird sie wol gar unterschritten, so dass eine kräftige Schattenlinie den Rand der Form begleitet. Grade der Verzicht auf genauere Detaillierung im Innern sichert auch dem Umriss den Schein der Rundung.

Mit diesem Verzicht gewinnt aber das Flachrelief ausserdem einen Zuwachs an Körperhaltungen und Bewegungsmotiven, die dem Hochrelief versagt blieben. Der Kontrapost z. B. und mancherlei Verkürzungen oder Überschneidungen lassen sich mit voller Klarheit wiedergeben, und mit ihrer Hülfe eröffnet sich ein Reichtum von Beziehungen, der mit dem starken Schattenschlag des höheren Reliefs versucht nur Verwirrung zerrissener Formen darbieten würde.

Freilich die tektonische Herkunft und Zurückhaltung des Flachreliefs erhält auch in der Komposition lange eine ausgesprochene Neigung zu strenger Gesetzlichkeit. Sie versucht wol gar mit den Gliederungsprincipien der regelmässigen oder alternierenden Reihung und der symmetrischen Gruppierung der Körper im schlichten Nebeneinander auszukommen, d. h. sie begnügt sich mit einer einzigen Figurenreihe und vermeidet jede Anwendung zu weiterer Tiefenbewegung. Aber die historische Entwicklung im engen Bunde mit der Tektonik und der Baukunst selbst, in denen diese Gesetze walten, hat auch die plastische Behandlung und die Komposition des Flachreliefs weiter getrieben, wie es schon das unvergleichliche Meisterstück, der Parthenonfries, in der verschiedenen

Ökonomie vereinzelter oder zusammengeschobener Figuren je nach dem Bestimmungsort am Bauwerk erkennen lässt.

Ein andrer Ansatzpunkt für weitere Abweichungen der Reliefkunst liegt sowol im Flachrelief, wie im Hochrelief und deren Mittelglied, dem Halbrelief, an der Stelle, wo die Grundfläche sich dem Fortschreiten der Tiefenbewegung, die unser Auge und unsre Vorstellung zu vollziehen trachten, entgegenstellt. Diese Gränze zwischen der durchgestalteten Schicht und dem unbezeichneten tektonischen Rückhalt weiter hinauszuschieben, ist ein natürlicher Antrieb, der sich bei jedem der bisher erwähnten Gestaltungsgrundsätze einstellen mag. Wie nahe der Drang nach dem Hintereinander mehrerer Erscheinungen liegt, selbst im Flachrelief, lehrt ein Blick auf das soeben genannte Beispiel vom Parthenon. Bei der Höhe, in der dieser Zug der Panathenäen die Cella des Tempels schmückte, und dem verhältnismäfsig nahen Standort der Betrachter im Peristyl, hat sich von selbst ergeben, die Höhe des Frieses statt der Tiefe auszubeuten: die Reiter besonders steigen, wo die Bewegung staut, zum Teil übereinander hinaus. Unter andern Verhältnissen muss ebenso noch die Grundfläche selber für eine weitere Figurenschicht herhalten, aber schon wirklich hinter der vorderen Reihe. Dies kann nur dadurch erreicht werden, dass man zwei Principien der Gestaltung, einen stärkeren und einen schwächeren Mafsstab der Erhebung, mit einander verbindet, wie an den Triumphalreliefs im Titusbogen, die für die

vorübergehende Betrachtung beim Durchschreiten des Tores gedacht, auch nur unter diesen Bedingungen der successiven Auffassung die volle Lebendigkeit und plastische Berechtigung gewinnen. In späteren Versuchen kühnster Art steigert sich die Verbindung wol zu drei verschiedenen Abstufungen des Hoch-, Halb- und Flachreliefs, freilich stets mit dem Zwang, die Höhendimension des Grundes an Stelle der Tiefe mitfungieren zu lassen. Wenn es auf einen gemeinsamen Namen für diese Kombinationen ankäme, so würde sich wol die Bezeichnung als gemischtes Relief am natürlichsten anbieten. Denn sie bedeuten allesamt keine einheitliche Lösung im Sinne eines neuen Gestaltungsprincipes und vertragen deshalb fast nie eine längere eingehende Betrachtung, ja nicht einmal ein dauerndes Verweilen auf dem günstigsten Standpunkt, wo die wirksame Erscheinung doch beim ersten Anblick machtvoll genug überraschen mag.

Schon der Aufbau einer Gruppe von Körpern, deren Zusammenhang auch nach der dritten Dimension sich aussprechen soll, lässt ohne locker hinzugeordnete Lückenbüsser eben unausgefüllte Lücken offen, wo der Raum als solcher mit seinem eigenen Anspruch hineinschaut. Die reichen Motive der Verbindung und Durcheinanderschlingung, die den sichtbaren Zusammenhang organischer Geschöpfe vorwiegend im Nebeneinander von einem Ende bis zum andern verfolgen, sind schnell erschöpft. Es wird also leicht zu Beziehungen und Verknüpfungen innerer Art vorgeschritten, die sich nicht völlig,

sondern nur teilweise veranschaulichen lassen, also der ergänzenden Nachhülfe der Phantasie bedürfen. Damit aber wird die an sich schon successive Auffassung im Verfolg des durchgehenden Zuges noch transitorischer, ja sozusagen kryptopoetisch. Nicht allein Verkürzungen und Überschneidungen rechnen mit einer Stärke der dritten Dimension, die sich nicht im Relief selber bewährt, sondern auch der Kausalnexus giebt uns Anweisungen auf eine dahinter liegende Welt, die wir nicht gewahren. Das Alles drängt weiter und findet eine gemeinsame Möglichkeit der Befriedigung erst dann, wenn die Einheit nicht mehr in der Körpervorstellung, im Sinne des plastischen Schaffens gesucht wird, sondern in der Raumvorstellung, nach Art der Malerei. So entsteht die dritte Hauptklasse des Reliefs, die wir aufgestellt haben:

Das Tiefrelief ist es, das die künstlerische Einheit von den Körpern auf den Raum verlegt und diesem räumlichen Zusammenhang die tonangebende Rolle im Ganzen überlässt. Wenn aber die Einheit nicht in der ersten und zweiten Dimension, die schon die Fläche bietet, sondern erst in der dritten erreicht werden kann und soll, so muss diese Tiefendimension mächtiger werden, als sie im Gestaltungsraum der Reliefschicht bisher in allen Fällen gewesen ist. Nicht mehr das reale Tiefenmaß der Körper ist der entscheidende Faktor, noch der Körperschein im Nebeneinander einer gemeinsamen Flächenschicht, sondern eine Mehrzahl von solchen Gründen schiebt sich hintereinander, die obere Luft-

region über den Köpfen der Figuren gewinnt einen Zuwachs, der den Einfluss einer unbezeichneten Region der weitem Welt fühlen lässt, und erst hinten im Centralpunkt, in dem alle Parallellinien nach der Tiefe zu zusammenzugehen scheinen, d. h. in der letzten Konsequenz des perspektivischen Raumscheines wird auch die greifbare Einheit wieder erreicht. Damit ergibt sich als Gesetz dieser Klasse die sogenannte Reliefperspektive, die den natürlichen Bestand organischer Körper zurechtdrückt, verkürzt und auflöst nach dem Bedürfnis des optischen Scheines. Die ganze Rechnung nähert sich also, soweit dies irgend im plastischen Material erreichbar wird, dem Bildraum der Malerei, und die malerische Aufgabe ist es, die dies Relief zu lösen versucht. Und zwar kann hier, da es sich nicht wie bei den Anfängen der Malerei um eine Projektion auf die Fläche handelt, sondern um einen Hohlraum, in dem körperliche Elemente nach Art der Koulissen auf unsrer Bühne und mehr oder minder flachgequetschte Figuren dazwischen disponiert sind, auch für den Beschauer nur um einen festen und entfernten Standpunkt handeln, der noch enger als unser Theater jede seitliche Verschiebung ausschliesst, weil sie sofort einen Teil der illusionären Wirkung aufhebt. Diese Klasse des Reliefs muss also nach dem Grundprincip, das darin waltet, als das spezifisch malerische bezeichnet werden, während bei andern immer nur von einzelnen „malerischen Wirkungen“ oder in die andersartige Gesamtrechnung aufgenommenen Kunstmitteln der Malerei die Rede sein darf.

Hier stellen sich auch im Fortgang der historischen Entwicklung alle Folgerungen ein, die sich unter der Herrschaft der Raumperspektive ebenso für die körperlichen Bestandteile ergeben: die Verkleinerung ihres Maßstabes schon im Vordergrund, die Gleichstellung der organischen Geschöpfe mit den Baugliedern der Architektur oder mit andern Gegenständen, die zur Bezeichnung des Schauplatzes, der umgebenden Welt dienen. Nur dieses Tiefrelief entspricht also allen Bedingungen und allen Anwartschaften des Fernbildes, wie es unser Sehfeld eröffnen mag.¹⁾ Aber es setzt sich im Interesse der „Bildvorstellung“ auch über die letzten Rücksichten auf annähernde Übereinstimmung mit der Körperform in natura, besonders in der Dicke, vollends hinweg. Ebendeshalb haben alle Verehrer des klassischen Reliefs der Griechen stets Einspruch dagegen erhoben, und auch Hildebrand sollte wol vor dieser Konsequenz seines Principis zurückschrecken.

Eine ganze Entstehungsgeschichte dieses male-
rischen Tiefreliefs aus verschiedenen Anläufen stellt uns die Reihe von zehn „Erzbildern“ an der Porta del Paradiso von Ghiberti am Baptisterium zu Florenz vor Augen. Ein weiteres lehrreiches Beispiel sind die Kanzelreliefs von Benedetto da Majano, die wir sogleich eingangs erwähnten. Diesseits der Alpen

1) Ob diese Art des Tiefreliefs aber die Forderungen erfüllt, die Hildebrand mit der „einheitlichen Tiefenvorstellung“ in der Reliefschauung vom entfernten Standpunkt geleistet glaubt (S. 67), das ist eine andre Frage.

mag auf das typisch malerische Verfahren am Grabmal Maximilians in Innsbruck hingewiesen werden, das dem ganzen Norden geläufig wird. Die folgenden Jahrhunderte bis zum Ausgang des Rokoko sind überreich an den mannichfaltigsten Leistungen solcher Art.

Wie wir aber ein ausgeführtes Gemälde in der Zeichnung gleichsam auf einen linearen Auszug zu reduciren versuchen, so kann das Grundprincip des Tiefreliefs auch auf die Bedingungen des Flachreliefs eingeschränkt werden, um auch hier die malerische Anschauung, bei der die Raumeinheit überwiegt, durchzuführen. So entsteht eine Mischart zwischen den beiden äussersten Extremen, die wir als „perspektivisches Flachrelief“ kurzweg bezeichnen. Donatello hat in seiner Schlüsselübergabe (im South Kensington Museum zu London) ein Beispiel geliefert, das über den malerischen Charakter der Intention keinen Zweifel lässt. Seine Gehülfen in Padua treiben die perspektivische Konstruktion noch weiter.¹⁾ In der ganzen Reliefkunst des Quattrocento spielt es eine wichtige Rolle. Das allerflachste Relief nähert sich dann selbstverständlich im Grunde der Gravierung und Zeichnung, besonders der einritzenden Vorbereitung damaliger Fresken und der Silberstiftarbeit auf farbig grundiertem Papier in ihren Studien, — d. h. auch den technischen Verfahrensweisen der Malerei als Kunst.

1) Vgl. Schmarsow, Donatello, Breslau 1886, p. 16. 27. 33 ff. 37. 41. 49. M. Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo. Breslau 1891, besonders das aus unsern Seminarstudien erwachsene Kapitel über Donatellos Reliefkunst.



VII.

RELIEFANSCHAUUNG UND DEKORATION



Wenn die Unterscheidung dreier Hauptarten von Relief, die wir zugleich im Hinblick auf Mischarten und Übergangsstufen von häufig nicht minder ausgebreiteter Verwendung entwickelt haben, im künstlerischen Charakter jeder Einzelnen begründet war und in der Lösung des Problems einen Fortschritt vom Tektonischen zum echt Plastischen und von da weiter zum Malerischen erkennen liess, den die normative Ästhetik sich veranlasst fühlen könnte, sogleich als Aufstieg zur Höhe und Abstieg zu bezeichnen, und gewiss, so lange sie den Standpunkt der Bildnerei als maßgebend festhält, mit einigem Recht, — so erhebt sich für den Weiterblickenden doch die Frage, ob die praktische Verwendung dieser verschiedenen Reliefarten an der Hand geschichtlicher Beispiele und theoretischer Erwägung dieser Tatsachen nicht auch noch zur Erklärung beizutragen vermöge.

Wurden wir doch beim Aufsuchen der Übergangsregion zwischen der kubischen Nachbarschaft des menschlichen Subjekts hier und der Distanzschicht des eigentlichen Fernbildes dort, wo die Reliefanschauung sich von selbst als Übergang zwischen Rundplastik und Flächenbild ergab, schon auf solche praktischen Beispiele, wie den Rahmen des Bildes, geführt.

Wir fanden den Rahmen reliefmässig profiliert entweder nach innen gegen die Bildfläche, oder nach aussen gegen die Wandfläche schräg verlaufend; wir fanden ihn aber auch von beiden Flächen ansteigend mit einem First in der Mitte überhöht; wir fanden ihn endlich als glatte Leiste nur als Gränze, mehr als andersfarbenen Intervall, denn als selbständiges Glied, in der gleichmässig durchlaufenden Fläche behandelt. Jedesmal unter andern Bedingungen; und nur die Reliefbehandlung, die bis zur vollen Ausrundung vortretender Säulen auf den Seiten, wie Sockel unten und Sims oben, fortschreiten mochte, haben wir verfolgt. Die Analogie mit den tektonischen Gliedern des Raumgebildes selbst leuchtet ein und damit der Zusammenhang aller dieser Möglichkeiten mit der Behandlung der Dekoration des Innenraumes oder des Aussenbaues, wie die Architektur als Kunst sie in ihrer Rechnung verwertet.

Es ist die Frage, wie weit die Reliefanschauung sich auf die Ausgestaltung des Raumgebildes im Innern oder des Raumkörpers nach Aussen übertragen muss oder darf, in deren Zusammenhang wir auch die Frage nach der Wahl dieser oder jener Reliefart und damit

zugleich die ebenfalls berührte Frage nach der Anbringung rundplastischer Werke, Statuen oder Gruppen an der Wand, zu beantworten hätten.

Das Kriterium, nach dem wir zu befinden haben, ist bereits aufgestellt, wo es galt den Ursprung und das Wesen der Reliefvorstellung selber zu erklären. Es ist in der Natur des menschlichen Sehraumes als einer innern Kugelfläche gegeben. Diese hat sich mit der regelmäßigen stereometrischen Form des architektonischen Raumgebildes, dessen Wände als senkrechte, dessen Boden und Decke als horizontale Ebenen rechtwinklig aufeinander stossen, sei es als Ganzes im Innern, oder gegenüber jeder Aussenansicht eines Bauwerks, wenigstens nach einer Seite hin künstlerisch auseinander zu setzen. Gewisse Bauwerke, deren Innenraum sich der Form der Sehsphäre annähert, soweit es die Statik auf dem Erdboden als notwendiger Unterlage gestattet, wie das Pantheon und verwandte Kuppelbauten, nehmen diesen Ausgleich in den Baugedanken selber auf und geben somit eine architektonische Lösung des Problems, die gewisse Zeiten als Ideal beherrscht. Im Grossen und Ganzen der geschichtlichen Entwicklung sind sie jedoch Ausnahmen, und die Auseinandersetzung des natürlichen Sehraums mit den rechtwinkligen stereometrischen Raumformen der Architektur bleibt die Regel, die wir ins Auge zu fassen haben. Jene Centralbauten negieren sogar, da sie fast nie weiträumig genug sein können, eine Tatsache, wo Sehraum und Raumform sonst übereinstimmen, nämlich die Auffassung des Sehfeldes, das von einer gewissen Distanz an

nicht mehr als Ausschnitt einer innern Kugelfläche, d. h. als Kalotte, in die wir hineinschauen, sondern als senkrechte Ebene, die vor uns steht, genommen wird. Zwischen den vier senkrechten Ebenen des Innenraumes ringsum, wie zwischen ihnen und den horizontalen Ebenen des Bodens unten und der Decke oben, liegen indess, wie wir besprochen haben, die Übergangskurven des Sehraums, die sich für unser Gefühl auch gegenüber der rechtwinkligen Form des Aufbaues geltend machen, und in der künstlerischen Ausgestaltung dieser Zonen ihr Recht behaupten. Dies Gefühl wird in unsern gewohnten Raumverhältnissen, besonders in Wohnungen grade in der untern Region zwischen Fussboden und Wand sehr eingeschränkt, und zwar durch die Höhenlage des Fussbodens zu unserm Augenpaar, so dass nur der oberste Teil der Kurvatur gegen das Sehfeld ansteigt. In seiner ganzen Stärke aber meldet es sich in weiten hohen Räumen, zumal wenn wir in deren Mitte ein Podium besteigen oder eine Kanzel, die den Fussboden für unser Schauen ringsum tiefer legt als gewöhnlich, die Lage unsres Augenpaars dagegen höher, dem Centrum des Axensystemes der Räumlichkeit näher rückt. Ähnlich ist es bei offenen Treppenanlagen der Fall, bei deren Anstieg etwa ein Podest die Überschau nach unten frei legt.

Eben dieses Beispiel selbst giebt die erste starke Bewährung unsres Principis in dem nach unten vorspringenden, nach oben zurückweichenden Stufenlager, etwa bei der Frontansicht eines Tempels, oder im grösseren Mafsstab beim Aufgang zur Akro-

polis, zum Kapitol, zur Walhalla. Die Säulen auf der letzten Stufe, dem Stylobat selber, sei es mit Fussplatte und Wulst oder ohne sie in einfacher Ausladung des dorischen Schaftes nach unten, — sie beweisen, dass hier die Krümmung des Übergangs vor dem entschieden senkrechten Aufsteigen zur Höhe wirksam genug waltet. Wo statt der Säulen, dieser eminent plastischen voll ausgerundeten Bauglieder, dagegen die massive Mauer aufsteigt, wie am Unterbau des Mausoleums von Halikarnass oder der Altarstätte von Pergamon, da bietet die Wandfläche, wol gar durch Stufengang daneben erstreckt herausgefordert, eine Zone des Anlaufs für unsern Blick, der in vorquellenden Formen nach unten, in zurückweichenden nach oben seinen bildnerischen Ausdruck sucht, und entweder in analogen Kurven tektonischer Profile oder vollends in plastischer Gestaltung befriedigt wird. Jemehr wir durch die leise Neigung unsres Augenpaares nach abwärts dazu kommen, den Erscheinungen dieser Sockelregion sozusagen auf den Kopf zu sehen, da nähert sich dieses Sehen der abtastenden Prüfung ihres Volumens, die das Vorhandensein dreidimensionaler Körper ausser uns konstatiert. „Vorhanden sein“ heisst im ursprünglichsten Sinne unsrer Muttersprache ja „vor Händen sein“, d. h. in greifbarer Nähe, im Umkreis der Tastregion.

Grade im untersten Streifen des monumentalen Raumkörpers dicht über dem Fussboden liegt also ein Bereich für die Gestaltung, wo ihr die mächtigsten Associationen mit den Erfahrungen unsres eigenen Leibes entgegenkommen, wo überall die Analogieen

leiblicher Berührung hervordrängen, d. h. für uns die natürliche Disposition zu vollplastischer Auffassung entsteht. Tektonik und Plastik aber setzen sich klar auseinander, indem der Erstern die stereometrische Form des Postaments bis zur Ausladung in Stufenabsätzen zufällt, der Letztern aber die Darstellung organischer Körper selbst. Und so bestimmt sich der Charakter des untersten Sockelreliefs als ein besonders starkes Hochrelief, in dem der Formendrang sich noch elementarer und urwüchsiger regen darf als in den höheren Regionen, wo auch die reinern Formen wohnen. Je tiefer die Plastik herabgreift, desto mehr quellen ihre Gebilde nach unten vor — nach Analogie des ablaufenden tektonischen Profils, das an ihre Stelle treten müsste. Da ist es denn ein erdgeborenes Geschlecht, das sich wuchtiger und massiger noch daherwälzt, als der leichtfüßigere Menschensohn auf den heiteren Gefilden, wo die Ordnung der Olympischen sich ausbreitet. Der Titanenkampf am Unterbau von Pergamon ist das schlagende Beispiel für unser ästhetisches Verhältnis zu diesem untern Bezirk, das natürlich erst zu einer Zeit so klar zum Austrag kommen konnte, in der die Plastik sich frei zu bewegen, nicht nur dem strengen Gesetz der Architektur sich zu bequemen gelernt hatte, ja gelegentlich auch aufgelegt war, der ältern Schwester ihren Boden abzuringen für den plastischen Drang nach Organisation.

Ringsum am Anstieg eines cylindrischen Bauwerks, turmartig, oder bei weiterer Reduktion des

Hohlraums als einzeln aufragende Ehrensäule, wäre die nämliche Behandlung am Platze, nur unter bestimmender Herrschaft natürlich des architektonischen Gesamtprofils.

Denken wir uns aber die selbe Reliefart in das Innere einer Tempelcella, eines Sales versetzt, so wird sie sich sofort, bei nicht sehr weiten Dimensionen als Verengerung des untern Spielraums erweisen. Sie dringt dem menschlichen Subjekt so mächtig mit dem Anspruch gleichorganisierter Körper entgegen, dass es sich beunruhigt fühlt, als rückten diese Wesen ihm auf den Leib. So verbietet es sich, je mehr der Raum zum dauernden Aufenthalte dient, und je mehr andererseits die besondern Bedingungen der Beleuchtung aus dieser untern Region auch eine dunklere Region machen, in der die Ausgestaltung nur als einheitliche Masse zu wirken vermöchte. So hat gegossene Erzarbeit noch länger Berechtigung als die Bildhauerei, in Marmor gar, kann aber durch monochrome, vielleicht direkt bronzefarbene Malerei ersetzt werden, da sie in der Gesamtrechnung doch nur dekorativen Wert besitzt.

So steigt die Reliefanschauung im Innern über tektonischem Sockel etwas mehr in die Höhe und gewinnt hier kurz vor dem Übergang in das Sehfeld die bequem sichtbare, aber nicht mehr angetastete Zone der eigensten Berechtigung, die wir als Ursprungsbereich anerkannt haben. Nur die Bedingtheit der Beleuchtung zwingt im Innenraum das Hochrelief auf diese Stelle zu verzichten, die es am Aussenbau so glücklich behauptet. Es ist die Höhe der attischen

Grabstelen mit ihren vollausgerundeten Figuren — vor einer Rückwand, frei oder auch von beiden Seiten durch schmale Wandstücke eingeschlossen, — die noch den Bedingungen der plastischen Gruppe ganz nahe stehen. Etwas höher hinauf gewinnt die Tendenz zur Ausbreitung in der Fläche schon mehr die Oberhand. Wo aber im Innern eines Gemaches seitliche Lichtzufuhr die Schlagschatten der ersten Figuren am Fenster auf die Nachbarn wirft, und wol gar weiter in der Reihe, da muss schon das Hochrelief verschwinden und wird durch das nächstverwandte, das Halbreliief, ersetzt.

In der Tat gewinnt an dieser Stelle das Mezzorilievo seine eigentümlichste Ausbildung, und zwar in beträchtlichem Umfang. Es eignet sich vorzüglich für den Innenraum durch die intimste Eigenschaft seines Wesens, da es nämlich vom tektonischen Grunde aus, in dem die Höhenaxen seiner Figuren liegen, sich plastisch entfaltet, wie im leisen Hervorschieben der organischen Gestalt, die sich gegen die vordere Parallelebene, wie gegen eine Glasfläche drängt, die ihrerseits als Gränze der obersten und nur noch schwächsten Erhebung den Charakter der Wand als Fläche oder des darüber hin sich ausbreitenden Sehfeldes aufrecht erhält. — Am Aussenbau dagegen räumt ihm das Hochrelief sein natürliches Vorzugsrecht, in dieser Region unter freiem Himmel zu gedeihen, nur da ein, wo es gilt, den architektonischen Gesamtumriss nicht durch Ausladung und Auflockerung zu beeinträchtigen, sondern ihn am ganzen Bauwerk geschlossen zusammenzu-

halten. So z. B. am choragischen Monument des Lysikrates und an Ehrensäulen, wo man darauf verfallen, sie oberhalb des Sockels und der Basis noch figürlich zu schmücken, oder an festen Marmorvasen, wo ähnliche Bedingungen vorhanden sind.

Je mehr aber in dieser Höhe, die wir prüfend mustern, der Charakter der tektonischen Fläche bewahrt wird, also die Wand in durchgehender Ebenheit sich ausbreitet, desto stärker macht sich an dem Ende des Sehfeldes links und rechts, oder gar in den Ecken des Saals, wo die Wände aneinander stossen, dies bewegliche Wesen der überleitenden Kurvatur unseres sphärischen Sehraums bemerkbar. Es ist, als ob die Schärfe des architektonischen Gesetzes, die diese Stelle schweifender Bewegung im rechten Winkel einschliesst, grade den Drang nach Rundung und Schwellung organischer Formen hervortriebe. Hier treten nicht nur die Pfeiler als Einfassung der Wandflächen und als Träger des horizontalen Gebälks gern sichtbar heraus, sondern nehmen zu zweit wol gar die volle Säule in ihre Mitte, so dass sie, gleichwie die Genossin am andern Ende der Wand gegenüber, als kräftigste plastische Bildung den Winkel erfüllt. Und wo die tektonische Gliederung des Architekten nicht zu solchem Grade plastischer Organisation des Innenraums vorgeht, da ersieht sich der Bildhauer den günstigen Platz für eine Statue oder gar eine Gruppe, je nach der Breite, zu der er sich im Verhältnis zu den beiden anstossenden Wänden hervorwagen darf. Sei dies Bildwerk aber auf eigenem Sockel nur in die Ecke ge-

schohen oder mit Hülfe des Baumeisters durch eine Nische mit den Wänden vermittelt, immer spielt der Schattenraum für die Wirkung mit und verschafft dem figürlichen Wesen darin eine ziemlich selbständige Existenz und Bedeutung. Das liegt nur an dieser Stelle unseres Sehraums, in dessen Natur wir die Erklärung gesucht haben, wie wir uns sofort überzeugen, wenn wir dasselbe Bildwerk vor die Mitte einer Wand aufstellen. Sofort wirkt es einerseits mehr als tektonisches Mal, indem es die Beziehung zum Axensystem des Raumes erhält und körperlich signalisiert; andererseits aber fordert es reliefmäfsige Ausgleichung mit der tektonischen Fläche, büsst also an selbständigem Wert ein, indem es mit Baugliedern in einen Rang tritt, die sich dem baulichen Zusammenhang einordnen, also notwendig zum dekorativen Faktor herabsinken, — in eine Reihe mit Wandsäulen, Pilastern, seitlichen Rahmenstücken und dergleichen, d. h. als Teil von einer Gesamtheit abhängig werden.

Damit kommen wir zu den Cäsuren und Intervallen, die das Sehfeld, wo seine Breitenausdehnung zu gross erscheint, in sich zerteilen und in eine Reihe von mehr oder minder gleichberechtigten Ausschnitten auflösen.

Wie aber kommen wir dazu? — Wir nähern uns bei der Betrachtung der verschiedenen Höhenlagen des Raumes der Gränze, wo das menschliche Subjekt sich vorwiegend nur noch als Augengeschöpf bewähren kann. Ortsbewegung und Tastbewegungen behaupten nicht mehr den Vortritt, sondern die Gesetze

unsres Sehapparates werden maßgebend. Da stellt sich bald eine Scheidung ein zwischen dem schweifenden Blick, der jenen Körperbewegungen sich anzuschließen vermochte, und dem ruhiger verweilenden Schauen, das sich von dieser Verbindung loszumachen im Stande wäre, sowie einmal die Möglichkeit zum Gefühl gekommen. Erst wenn auch der Beschauer selbst stillsteht, vollzieht sich die Scheidung wirklich, je nachdem die relative Ruhe oder die Bewegung in der rastlosen Tätigkeit des Auges die Oberhand erhält oder das Ergebnis charakterisiert. Dem schweifenden Blick, dem wechselnden Standpunkt, dem entlang gleitenden Tastorgan — wie der Hand, so des Auges — bleibt die Wand und das Sehfeld darauf eine Fläche oder wenigstens ein Zweidimensionales, dessen ebene Ausdehnung alle etwaigen Protuberanzen überstimmt. Sowie der Beschauer jedoch auf einem festen Standpunkt beharrt, macht sich auch die Neigung des Sehfeldes bemerkbar, sich zur sphärischen Fläche einzurunden, oder unser Auge fängt an, in die Tiefe zu streben, d. h. auch auf die Ebene der Wand die Forderung der dritten Dimension zu übertragen. Nun aber giebt es in dem rechtwinkligen Raum, den wir als Paradigma behandeln, bevorzugte Grundrichtungen, in denen sich die Bewegung des menschlichen Subjekts vollzieht, also auch bevorzugte Richtungsachsen des vorwärtsschauenden Blickes, der in die Tiefe dringt. Sind die vier Wände nahezu gleich, der Grundriss also fast quadratisch, so sind die Mittelpunkte der vier Wände gleich berechtigt und als

fünfter kommt noch die Höhe über uns hinzu, die sich zur Dominante aufzuschwingen vermag. Die Diagonalen fungieren daneben ja schon für die Raumbildung entscheidend und bieten in dieser zum Vollzug der Tiefe Gelegenheit. Sind die Seiten des Planes ungleich, der Raum ein ausgesprochenes Oblongum, so herrscht auch die längste Richtungsaxe vor und wird ohne Weiteres als Tiefe dieses Raumes angesehen. Dann sind ihre Endpunkte, in der Mitte der Eingangs- und der Schlusswand also die Hauptstellen, während an den Langseiten die transitorische Betrachtung des entlangwandelnden Subjektes vorwaltet und nur in der Mitte noch ein Ruhepunkt, hüben und drüben, von geringerm Werte sich darbietet, der nur durch besondere Vorkehrungen, die zum Verweilen auffordern, gesteigert werden kann. So scheiden sich in dieser ganzen Region des Sehfeldes ringsum die Stellen simultaner von denen successiver Auffassung, und die Diagonalen in die Winkel des Raumes hinein stehen dazwischen wie Intervalle, in denen der Aufbau selber sich ausspricht.

Stellt sich also, wie wir vorhin versucht, in der Mitte der Schlusswand, grade in der Richtung des stärksten Tiefenvollzuges für unsern Blick, eine Statue dar, so muss sie im Bunde mit der Baukunst, die den Raum nach diesem Axensystem geschaffen, zum Widerhalt gegen den Anspruch an weitere Ausdehnung der dritten Dimension gefestigt werden. Sie muss als Mal ihm Halt gebieten wie die Wand. Schieben wir sie wieder bei Seite oder vollends in

die Ecke, wo sie viel selbständiger auftritt, dann zeigt sich sofort, dass das leere Wandfeld geeignet ist, kraft des Tiefblickes zum raumöffnenden Faktor zu werden, d. h. sich als Fenster ins Freie oder in einen Nachbarraum durchbrechen oder wenigstens zur Nische erweitern lässt. Das ist auch ein Platz für ein Gemälde, das den Bildraum im Sinne eines eigenen Raumganzen entwickelt, oder für ein Relief — und zwar ohne Zweifel für das Tiefrelief mit der selben Eigenschaft der Raumentfaltung, ja der Perspektive. Die nächsten Wandflächen zu beiden Seiten dieses Mittelstückes etwa, entsprechen der örtlichen Voraussetzung schon nicht mehr so vollauf, werden besser nicht im selben Sinne behandelt, ob gemalt oder gemeißelt. Die Ökonomie ihrer Gestaltung wird sich mehr auf den wandern den Gesichtspunkt verlassen, also zu den tektonischen Reliefarten greifen, die sich der successiven Auffassung darbieten, und selbst im Flachrelief mehr dekorativen Charakter bewahren. So vollends an den Langseiten, an denen wir vorüberschreiten, besonders wenn ihre Ausdehnung nicht so gross ist, dass sie in sich wieder stärkere Abwechslung zwischen Ruhepunkten und Fortschritt nahe legt.

Als eigentliche Region der Bildanschauung für die Malerei haben wir die nächsthöhere anzusehen gelernt, wo das Hineinragen unsrer Tastempfindungen und unsrer Ortsbewegung ganz aufhört bis auf Anklänge, die unser aktives Schauen allzeit hervorruft. In dieser freien Bilderzone ist auch kein Platz mehr für Statuen, Gruppen und Reliefs von stärkerm

Anspruch an unser Körpergefühl. Je nach der Stärke der Organisation, die der Architekt dort hinaufführt, erhält sich allerdings dieser Anspruch auch für die Plastik; wo aber die Architektur sich mit dem schlichten Bestand ihrer Wände oder mit Pilastern von schwachem Relief begnügt, da sinkt auch die organische Gestalt nach unserm Ebenbild, die an diese Stelle tritt, zu dekorativer Durchschnittsbedeutung herab. Dazwischen aber eröffnen sich die Bildflächen zu freier Behandlung des Malers im Anschluss an den Grad der Bestimmtheit, der durch die konstitutiven Faktoren der Raumbildung oder schon vorhandene Bestandteile der Dekoration noch verlangt wird. Der Unterschied zwischen simultaner und successiver Auffassung gleicht sich aus, und zwar je höher diese Bilderzone hinaufreicht, desto entschiedener im Sinne der gleichmäÙig umlaufenden Bewegung. Dass die Malerei mit ihren Farben auch ein Zusammenwirken des übrigen Raumganzen nach ihren Bedingungen fordern mag, soll hier ausser Betracht bleiben, um die Frage nicht zu komplizieren.

So sondert sich hier bei andrer Rechnung des Gesamtschmuckes unmittelbar vor dem letzten zusammenfassenden Gesims der Wand ein ebenso verbindender Streifen für Reliefbehandlung aus. Es ist der Fries. Gehört er den Höhenverhältnissen nach vorwiegend zur Wand, so dass er als ihre oberste Lage vor dem Abschluss betrachtet werden muss, so kann auch nur das Flachrelief verwendet werden, das diesen tektonischen Charakter der Flächeneinheit aufrecht erhält. Gehört dieser Streifen jedoch schon

zum bekrönenden Abschluss der Wand, nur als breiteres Kranzgesims, so stellt sich die umgekehrte Auffassung ein wie beim Fussgesims, aber ebenso in eminent plastischem Sinne. Es ist die Übergangskurve zwischen dem senkrechten Sehfeld der Wand und dem horizontalen der Decke, die sich für unser Augenpaar fühlbar macht, und zwar um so stärker, je grössere Anstrengung der Aufblick kostet. Sofort stellt sich die Beurteilung nach den Eigenschaften vollerer Körperlichkeit ein, also auch ein stärkeres Relief, ebenso wie im ausladenden, nach oben immer stärker hervorspringenden Profil der Kranzgesimse mit ihrer rein tektonischen Bildung.

In beiden Reliefarten herrscht aber für den Fries die nämliche Kompositionsweise, nämlich der fortlaufenden Reihung mit ihren Variationen. Nur wird sich beim Flachrelief der einheitliche Verlauf ringsum um so lieber zur Geltung bringen, als das Gesims darüber nur schwach profiliert ist. Beim stärkern Hochrelief dagegen wird, wo immer es auftritt, auch eine vielfache Teilung nach Einzelkörpern überwiegen, also auch entschiedenere Abteilung oder gar Gruppierung sich einstellen. Beim Erstern wirkt der Zusammenhang in der Horizontale, beim Letztern dagegen in der Vertikale der Gestalten selbst. Und so findet sich nicht selten der Übergang auch architektonisch fortgesetzt, im Sinne aufwärts strebender Kräfte, indem statt der flachen Decke die Wölbung zwischen den Wänden vermittelt und selbständigen Aufschwung gewinnt. Tritt auch an diesen Stellen die Malerei statt der Plastik ein, so bringt sie doch

die nämliche Auffassung zum Ausdruck und durchdringt sich mit den nämlichen Gesetzen, sei es der Dekoration, sei es der Raumbildung selber. Die plastische Malerei wie die Stuckplastik des Barock haben hierfür ja viele Beispiele geliefert, aber auch in seiner Weiterbildung zum Rokoko das richtigere ästhetische Gefühl betätigt, dass dort oben über unsern Häuptern der plastische Drang leibhafter Kreaturen gleich uns oder gar gigantische Verkörperungen elementarer Kraft nicht lange vertragen werden, dass sie das menschliche Subjekt bedrängen, ihm den Aufenthalt in solchem Raum, wenn nicht verleiden, doch so lange zu stören drohen, bis es sich gegen die Illusion abstumpft.

Die Decke schliesst ja zunächst nur das Reich der Lüfte über uns von dem eigenen Raum, in dem wir leben und weben, aus. Damit bestimmt sich auch das Gewicht, das sie verträgt, sobald sie nicht mehr als tektonisches Gefüge allein, sondern als plastisches Gebilde oder als Bild gar weiter ausgeführt werden soll. Die Tendenz zur Wölbung oder gar Durchbrechung ist aber bezeichnend für die Kraft, die die natürliche Form unsres Sehraumes auch hier bewährt.

Wir begnügen uns mit diesem Fingerzeig für die zahlreichen Versuche befriedigender Lösung ihres künstlerischen Formproblems, die der geschichtliche Fortschritt der beteiligten Künste selber aufweist. Hier kommt es nur noch darauf an, einen vergleichenden Blick zum Aussenbau hinüber zu werfen, zu dessen Bedingungen wir sofort zurückkehren,

wenn wir die Decke wegdenken und den Innenraum des Hypäthraltempels dafür ins Auge fassen.

Das von oben einfallende Licht bringt in dieser Cella um so schärfer alle Besonderheiten solcher Beleuchtung mit sich, als der verhältnismäßig geringe Abstand der Langwände eine breitere Verteilung zerstreuten Lichtes ausschliesst. Darin unterscheidet sich wesentlich jede weiträumigere Anlage eines Binnenhofes, die wir sonst zunächst damit vergleichen müssten. Das Innere des Tempels ist als letztes Stück des Processionsweges gedacht und ausgestattet, deshalb nur eine schmale Strasse, und nur eine Richtung herrschend. So kommen die Seiten links und rechts, mögen die Umfassungsmauern der Cella selbst oder Säulenstellungen davor dem Eintretenden gezeigt werden, vollständig unter das Gesetz der successiven Betrachtung, der Ortsbewegung auf das Ziel hin, die sich rhythmisiert, und in dieser künstlerischen Fassung stehen bleibt. Nur der Anblick des Zieles selber, der Gottheit an ihrem Platz, bietet sich der simultanen Anschauung vom entferntern Standpunkt, der sich aber mit jedem Schritt vorwärts dem Gegenstande der Verehrung nähert, bis auch dieser ganz kubisch wirkt, wie das Säulenpaar zur Seite, in leibhafter Gegenwart. Der Einfall des Lichtes von oben aber gestattet, ja fordert ein starkes Hochrelief überall, wo die Organisation durch plastische Bauglieder auch ins Innere getreten ist, während ohne diese die Innenseite der Mauern natürlich den tektonischen Charakter der Wand als einheitliche Fläche bewahrt und darnach für die Horizontalstreifen

je nach ihrer Höhenlage die Gesetze walten lässt, die wir aufgewiesen (vgl. z. B. Phigalia).

Der Binnenhof eines Palastes, eines Klosters dagegen unterliegt andern Bedingungen, die seine Anlage schon hervorbringt. Bei annähernd quadratischem Grundriss ergibt sich die Gleichberechtigung aller Seiten, wie die Bedeutung des Mittelpunktes, der als Standpunkt des idealen Subjektes sich auch praktisch geltend zu machen drängt. Erst beim Überwiegen einer Axe wird auch diese Richtung des Verkehres zum tonangebenden Faktor, dessen Wirkung wir soeben berührt haben, während die Eingangs- und die Ausgangsseite, die schmälern des Rechtecks, den ruhigen Anblick gewähren.

Unter diesen Modifikationen gilt, was Hildebrand für die Einigung zum Reliefbild aufstellt, auch da, wo unsres Erachtens nicht das ruhige Schauen vom entfernten Standpunkt, sondern ein näheres Verhältnis zum schweifenden Absehen und zur Körperbewegung anzuerkennen wäre. „Bei allen Stilunterschieden, welche die Architektur aufweist,“ schreibt er, „bleibt ihre Aufgabe die, ihre Formen als Reliefwirkung zu einigen. Der romanische Stil z. B. führt die Reliefauffassung konsequent und selbständig durch, und fasst jede Öffnung als ein Durchbrechen von hintereinander gereihten Raumschichten auf, welche er durch die Profilierung der Öffnung zur Anschauung bringt“ (62). Damit aber hat er, wie sich von selbst versteht, nur die tektonische Aufgabe der Durchgliederung des Baues oder der sogenannten „Organisation“ im Auge, deren Wesen im Charakter der

Wand oder der Säulenreihe als Raumgränze gelegen ist, mag auch unter dieser Hauptinstanz wieder von raumschliessenden und raumöffnenden Faktoren im engern Sinne die Rede sein. Wenn er aber behauptet, durch diese Reliefbildung allein „erhalte der Bau erst seine künstlerische Einheit“, so vergisst er das Wesen der Architektur als Schöpferin kubischer Raumgebilde, und zwar in erster Linie für ein Subjekt, das nicht Augengeschöpf allein ist, sondern als dreidimensionaler Körper in die Raumform eingehen will¹⁾.

Am Aussenbau des griechischen Tempels bewährt sich wieder die natürliche Entstehung unsres Sehraumes unter Einfluss der Augenlage und ihres umgebenden Bewegungsapparates, indem wir von den Säulenstämmen zur Kapitellzone aufblicken. Ein wenig höher noch begegnet die alternierende Reihe der Metopen und Triglyphen oder der durchlaufende Fries mit seinem rhythmisch aufgereihten Reliefschmuck. Bei der Erstern waltet der vertikal durchgreifende Zusammenhang zwischen Oben und Unten, beim Letztern überwiegt die horizontale Bindung; das hängt von der Gesamtökonomie der beiden verschiedenen Stile allein ab. Unser Erklärungsprincip aber bewährt sich bei Beiden durchaus. Die Metopen haben starkes Hochrelief mit ausgesprochener Neigung, nach oberhalb auszuladen; dunkle Färbung des Grundes hebt das Gebilde erst-

1) Was die Stelle über den griechischen Tempel S. 81 betrifft, vgl. Heft II dieser Beiträge S. 24 f.

recht. Im Gegensatz zu den senkrechten Spalten der Triglyphen bevorzugt ihre Komposition die Diagonalen; der Zug der organischen Formen vermittelt also in die Breite. Der Fries des ionischen Tempels hat einheitliches Licht, also flacheres Relief, aber auch hier, als Gegenmittel gegen verdunkelnde Schatten von oben her, den Kontrast der Farben zwischen Grund und Figuren. Bei der Komposition aber spielen ausser dem durchgehenden Gesamtzuge der Bewegung von einem Ende zum andern grade die Vertikalaxen aller dargestellten Körper die wichtigste Rolle; denn sie halten im Reich der Horizontalbindung grade den durchgreifenden Zusammenhang zwischen Unten und Oben aufrecht.

Wie wichtig dieser Antagonismus des organischen Zusammenhanges im Einzelkörper, den die Plastik verfolgt, und des architektonischen Zusammenhanges, den die Baukunst will, im gemeinsamen Wirken beider Künste auf dem Gebiet der Dekoration zu werden vermag, zeigt ein Seitenblick wenigstens auf den berühmten Fries des Parthenon, der sich rings um die Tempelcella unter dem Schatten des Peristyls hinzog, also nur von unten und durch Reflexe beleuchtet. Vom durchgehenden Charakter dieser Reliefs ist oben schon gesprochen worden; auf die Unterschiede der Komposition kommt es hier an. Auf den Langseiten herrscht der fortlaufende Zug, Bewegung von einem Ende bis zum andern, nur ein Unterschied im Tempo des fliessenden oder sich stauenden Fortschrittes, — der successiven Auffassung des Subjektes, die hier allein walten kann, entsprechend. Auf den

Schmalseiten aber vereinzeln sich die Gestalten, lockern sich die Glieder, zur Betonung der Vertikale, des organischen Zusammenhanges im Gewächs, von Unten nach Oben. Warum dies? An der Stirnseite, wie an der Rückseite ist der Abstand der Säulen von der Wand weiter, also die Entfernung des Beschauers grösser und die Richtung seiner Bewegung nicht die transitorische des Entlangschreitens, sondern die stetige dem Ziel entgegen; die Tiefenaxe dominiert, und das ruhige Verweilen auf einem Standpunkt stellt sich ein.

Von allen Tiefenaxen auf einzelne Gestalten zu unterscheidet sich wieder die mittelste auf den Eingang zu als die Herrscherin, die Axe der Symmetrie, der Direktion nach beiden Seiten, und sie weist weiter in das Innere des Heiligtums. Oder treten wir vom Parthenonfries zurück, vor die Front des griechischen Tempels überhaupt. Auch da meldet sich die Scheidung zwischen dem schweifenden Überblick über das Ganze und der festen Richtung des Vorwärtsschreitens auf seine Mitte zu früh genug. Die Spitze des Giebeldreiecks kündigt ja schon von ferne, dass hier die Dominante des Ganzen liegt. Nicht umsonst bildet die Mitte der Säulenreihe nicht eine Säule, sondern ein Intervall. Es handelt sich nicht um eine allgemeine Tiefenbewegung des Beschauers zwischen den Säulen durch, sondern um eine besondere Tiefenbewegung des Besuchers selbst in ganzer Person: er soll wirklich hineinschreiten in den Raum, wo er sich öffnet! Und droben gehört zum verbindenden Gebälk, zur wechselnden

Reihung von einem Ende zum andern, eben auch der Giebel, der von beiden Enden ansteigend zur Mitte, beide Hälften in einem Höhepunkt vereinigt. Die Stirnseite des Daches aber, das Giebelfeld drinnen, verkündet wieder in Gestalten nach dem Ebenbild des Menschen das höchste Gesetz, das hier gelten soll. Symmetrische Gruppierung breitet sich nach beiden Seiten, von einer Dominante in der Mittelaxe beherrscht. Es ist, für den entfernten Standpunkt der ruhigen Zusammenfassung gedacht und durchgeführt, eine Aufreihung mehr oder minder vollrunder Gestalten vor der Scheidewand, die jeden weiteren Versuch des Auges in die Tiefe zu dringen abschneidet, aber auch so nicht als Gruppe, sondern an die Wand gedrückt, als stärkstes Hochrelief wirken muss und soll. Noch liegt ja der ganze Baukörper des Daches dahinter, und erst auf seiner Firsthöhe wird der Luft-raum frei für die isolierte Rundplastik, die für ihr höchstes Ideal, die göttliche Gestalt selber, keinen näher definierten Raum als zugehörige Umgebung duldet. Zwischen der Freiheit des Äthers und der ersten „Situation“, wo ihr Fuss die Erde berührt, bewegt sich ihre ganze Geschichte, von den Olympischen selbst bis zur Nike des Paionios.

Warum aber stellt der Grieche den Gott, dem der Tempel geweiht ist, nicht auf die Zinne des Daches, sondern in die Umwandung der Cella, unter freiem Himmel noch lange, aber doch als Ziel der Wallfahrt, am Ende des zurückgelegten Weges, auf den Boden nicht, sondern auf geweihten Grund, aber doch auf Erden vor sich hin? Ohne Zweifel

in keinem andern Gedanken vorerst als dem Zweck der ganzen Verkörperung: — der überzeugenden Nähe des Daseins, der sinnlich wahrnehmbaren Gegenwart. Ob das Bild seines Zeus sich zur Reliefanschauung einige an seinem Standort, ist eine Frage, die dem Phidias ebensowenig gekommen sein dürfte, wie seinen Landsleuten, für deren Glauben er das Kolossalbild erschuf, und die Athene Promachos, die zwischen Baukörpern auftragte, will sich erstrecht nicht mit dieser Situation zu harmonischer Gesamterscheinung für den malerischen Sinn des objektiven Beschauers ausgleichen, noch als Teil einer Gesamtheit aufgefasst werden, wie die Reliefanschauung es fordert, sondern sich selber behaupten, trotz all dem kleinen Menschenwerk, das sie beschirmt, wie die Herrin der Stadt, die mit ehernem Fuss die Akropolis bestiegen hat und dasteht, — schon von Ferne dräuend für den Feind, der begehrlieh von Meer oder Land herüberschaut.

Und warum stellt die plastisch denkende Kunst der Griechen auch die kleineren Götter an der Front ihrer Tempel nicht als Einzelstandbild auf, sondern nur in vorübergehender historischer Situation, wenn auch von bleibender Bedeutung, d. h. im Reliefbild? Warum macht sie es nicht wie die christliche Kunst an ihren Kirchenfassaden? Wir können die Antwort aus einem künstlerischen Ganzen holen, das zeitlich dazwischen liegt, aus dem Pantheon des Agrippa in Rom. Mit der Verschleifung der selbständigen Sehfelder auf jeder Seite zu einer einzigen cylindrischen Flächenbewegung ringsum ist auch das Schicksal der

Götter entschieden. Die Innenfläche dieser Raumform muss sich nach dem Bedürfnis des menschlichen Subjekts darin natürlich wieder rhythmisieren für die successive Auffassung, die allein möglich ist, sobald der Centralpunkt eingenommen wird, von dem es das Ganze versteht. Aber diese architektonische Gliederung durch Wandnischen und weiteren Recessen entwickelt nur relativ Ruhepunkte, relativ selbständige Stellen, die sich alle dem fortlaufenden Zusammenhang einordnen. Auf diese Standorte ringsum werden die Götter verteilt. Einer dem Eingang gegenüber, am Ende der Tiefenaxe, zwei andre an beiden Enden der Breitenaxe gewinnen höheren Wert, aber keinen, der es mit dem Kuppelcentrum, wo in kreisrunder Öffnung das Himmelslicht eintritt, irgendwie aufzunehmen vermöchte. Alle sind abhängig geworden, auch Jupiter selbst, von einer höheren Gemeinschaft, die über sie alle hinwegt. Erst als Gesamtheit bedeuten sie vollauf, was sie vorstellen können. Die Mehrzahl geht ein in Reliefanschauung; aber sie sind keine Standbilder im Sinne der isolierten Rundplastik mehr, deren jedes ein Monument für sich, die Einheit der organischen Gestalt als Ausdruck persönlichen Wesens allein verkündigt, sondern Bestandteile eines Ganzen, dekorative Plastik.

Das sind auch die Heiligen des christlichen Himmels an den Kirchenfassaden der Renaissance und des Barock, trotz aller Kraft des plastischen Sinnes; das sind die unzählbaren Statuen, Statuetten und Halbfiguren an gotischen Kathedralen, — von halb tektonischen, noch nicht einmal in der Hauptsache

völlig durchorganisierten Gebilden romanischer Bau-
skulptur nicht zu reden. Die Kirche anerkennt ja
das Einzelwesen überhaupt nur als abhängigen Be-
standteil, als einverleibtes Glied des grossen Gottes-
reiches. Mit der Entwöhnung von diesem Princip
erst erschliesst sich auch der Weg zur selbständigen
Bedeutung des Individuums wieder, die der Grieche
von seinem Gott, vom geringsten Götzen, wie für
sich selber voraussetzt und als erstes Erfordernis
einer Person zu sehen verlangt. Wie eng reihen
sich noch die gotischen Nischen am Campanile zu
Florenz mit Donatellos Statuen darin! Wie weit
wehren sich diese gegen den Zusammenhang, unter
dem sie der Blick begreifen will, oder wie abhängig
sind sie schon im Gedanken noch, im Grundmotiv, von
weitergehender Beziehung? Erst an Orsanmichele
rücken die Nischen weiter von einander, so dass wir
kaum noch mit einem Blick mehrere zugleich um-
spannen; sie bilden sich, als Raumöffnungen in der
wuchtigen Masse gedacht, zu selbständigeren Taber-
nakeln aus und bereiten so den eigenen Raum auch
für die Statue darin. Aber welch ein Weg von der
Bedingtheit des Täufers Johannes von Lorenzo Ghiberti
bis zur Wucht des selbstbewussten Wertes im Auf-
treten eines ganzen Mannes, wie der Marcus des Dona-
tello! Freilich, sie alle stehen gegen die Rückwand
ihrer Nische, die sich als solche geltend macht, oder
gegen den Schattenraum ihrer Tiefe, und wir fragen
unwillkürlich im Erfassen des Motivs auch nach der
Situation, die es veranlasst. Und Verrocchios Gruppe,
Thomas und Christus, will sich freilich mit ihrer

Nische nicht recht vertragen, wirkt aber grade so, wie an zufälliger Stelle sich ergebend, auch desto transitorischer in ihrer Handlung, und da sie Beide, der Meister wie der Jünger, nur für einander da sind, als Erscheinung eines innern Zusammenhanges, der höchstens malerisch seinen Ausdruck hätte finden können.¹⁾

„Figuren mit einem architektonischen Hintergrund,“ lesen wir auch bei Hildebrand gelegentlich des Grabmals von Canova, dessen vollplastische Ausrührung er mit Recht tadelt, „das ist im Grunde eine Bildvorstellung. Sie kann als ein Ganzes nur als Relief dargestellt werden“ (95). Vollkommen einverstanden; nur ziehen wir auch umgekehrt die Folgerung: Rundplastik in einer bestimmten Situation, die einen weiteren Zusammenhang um sie anspinnt, Figuren, die nur als Teil einer Gesamtheit aufgefasst werden können, in der sie erscheinen, sind nicht mehr als selbständige Schöpfung der Plastik allein anzuerkennen, sondern fallen zugleich unter das Problem der Malerei oder der Reliefkunst.

Der feste und entfernte Standpunkt, den der Beschauer einnimmt, drängt seine Vorstellung zum Vollzug der Tiefe, und wenn der Blick in der Mitte, an Stelle des Augenpunktes, gleichsam einbohrt, so ergreift die Tiefenbewegung die organischen Körper oder sonstigen Gegenstände ebenso wie den architektonischen Hintergrund und die Scheidewand der vordersten Raumschicht mit. Sie wandelt den Ge-

1) Vgl. Schmarsow, Donatello S. 17 ff. u. Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts zu Florenz, Leipzig 1897 p. 36—53.

staltungsraum in den Bildraum, der sich selbst in der Ferne verliert. Solch ein Tiefrelief aber hat dringend der festen Umrahmung nötig, damit dem Drang in die dritte Dimension ein Widerhalt gegeben sei, der wenigstens die Nachbarschaft der tektonischen Fläche vor der weiteren Ausdehnung dieses Wandels sichert. Wir brauchen diesen körperlichen Widerstand für die Dynamik des psychischen Erlebens der Raumweite, die sich innerhalb des Rahmens eröffnet; er ist der sicher gefühlte Ausgangspunkt des Einströmens und Endpunkt des Ausströmens, die Gränze der rhythmisch sich vollziehenden Systole und Diastole ästhetischen Schauens.

Allermodernste Beispiele haben allerdings gezeigt, dass auch dafür der Sinn abhanden kommen kann. Eine Bronzemasse von Würfelform als Postament benutzt, auf den Aussenflächen allerwärts auftauchende Gebilde, wie im gemeinsamen Element auch bereit, wieder zu verschwinden, — dieser Anblick des Werdens und Zerrinnens ohne irgendwelchen tektonischen Rahmen, verläugnet vollends den widerstandstähigen Charakter des Blockes, also die konstitutiven Eigenschaften, die er als Untersatz für eine Statue am allernotwendigsten braucht. Auf Grund der historischen Beispiele aus guter Zeit aber, die wir bis an den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts verfolgen dürfen, kann als Regel angesehen werden, dass das Tiefrelief im Sinne der malerischen Perspektive am Aussenbau wie im Innenraum nur an solchen Stellen Aufnahme findet, wo im tektonischen Gan-

zen auch eine Raumöffnung durchgebrochen werden könnte. Die wirksame, zugleich vorbereitende und widerstandsfähige Umrahmung wird nie verabsäumt. Ja, selbst das perspektivische Flachrelief fordert diese entschiedene Trennung zwischen dem realen Raum, wo es sich befindet, und dem idealen Raum, den es eröffnet, überall so gut wie das Gemälde, mag es einen festen Platz an der Wand erhalten oder einen veränderlichen. Und diese beliebige Verhängbarkeit ist es, die auch ein kleines Bild wol den Bedingungen der graphischen Blätter überantwortet.

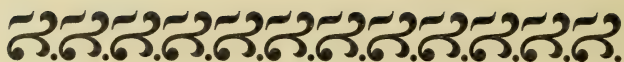
An der Härte oder an der Weichheit des Materials scheidet schliesslich jeder Versuch, die Bildvorstellung in der bildsamen Masse mit den Mitteln der Plastik allein herzustellen. So kehrt die perspektivische Reliefkunst, nach dem äussersten Bemühen in der Auflockerung der tektonischen Schicht oder in der Abstufung der feinsten Nuancen des Vor- und Zurücktretens, am Ende zur Oberfläche selbst zurück, lässt die Ebene als solche unangetastet, und versucht es, statt mit minimaler Subtraktion mit ebenso minimaler Addition, mit dünnen Pigmenten den Schein der Körper und des Raumes zu ertäuschen. Nicht, als wäre das der Ursprung der Malerei. Davon sind wir weit entfernt. Aber es gilt, sich zu erinnern, dass auch von der Seite dieser Nachbarkunst die Eroberungszüge ins Land der Plastik nicht fehlen, noch der Wetteifer, das plastische Problem mit Hülfe der Farbstoffe allein zu lösen. Bildet doch die Darstellung der

Körper selbst einen Teil des malerischen Problems, und nicht allein die Darstellung des Raumes, nur dass Beides nicht in kubischer Realität, sondern als Augenschein auf der Malfläche hervorgebracht werden soll. Weite Strecken im Reich der Malerei, als entwickelte Kunst schon, scheinen nur zu beweisen, dass auch hier die Reliefanschauung der Schlüssel all ihrer Erfolge sei.

Doch dem ist nicht so; dieser Schlüssel liegt auch hier nicht in der sinnlichen Wahrnehmung, sondern in der Vorstellung, oder in der Organisation des menschlichen Intellekts, die auf Entwicklung der räumlichen Anschauungsform ebenso wie auf die der zeitlichen angelegt ist. Man denke sich einen Menschenkopf mit den einfachsten Mitteln nur soweit auf die weisse Fläche, eines Papiers etwa, skizziert, wie es grade hinreicht, die Erkennung zu gewährleisten, also beim Beschauer unter Unsresgleichen die Gegenstandsvorstellung auszulösen, so sieht dieser nicht allein den Kopf in der gegebenen Ansicht plastisch gerundet, obgleich das Bild flach ist, sieht diese gewohnte kubische Formvorstellung in die Fläche hinein, sondern der Rest des weissen Blattes bedeutet auch das zugehörige Raumvolumen, ja nicht der einen Hälfte des kugligen Kopfes, die gezeigt wird, allein, sondern auch der andern nicht sichtbaren Hälfte dahinter. Die geringste Andeutung des Schattens, das leiseste Zeichen einer Modifikation des weissen Blattes durch den Kopf sei vermieden; trotzdem glaubt der Beschauer an den Schein, den nicht vorhandenen, des erforderlichen Raumquan-

tums, das den Kopf beherbergen könnte. Dafür giebt es wol nur die eine Erklärung, dass die Projektion des dreidimensionalen Kopfes auf die Fläche, wie die Skizze sie, noch so primitiv vollzogen hat oder bedeutet, auch weiterwirkt auf die leere weisse Umgebung. Da diese aber tatsächlich nicht das geringste Symptom objektiv aufweist, so kann die Ursache nur in dem Zwang unserer Anschauungsform gesucht werden, die auch da die dritte Dimension ergänzt, wo sie nicht vorhanden ist.

Aber die Malerei geht ja von diesen Anfängen weiter. Mit Hell und Dunkel ertäuscht sie nicht allein den Schein gerundeter Körper, sondern auch der Raumtiefe zu starker Illusion. Und für die Abstufungen der Farbstoffe, für die Kunstgriffe der Linearperspektive ist die Bildfläche geduldiger und empfänglicher als die bildsame Masse für die mühsamsten Operationen des Bildhauers. Mit den zartesten Nuancen der Arbeit eröffnet sich die ganze Weite des Horizonts; der Bildraum vertieft sich in die Ferne, wie es das gewagteste Tiefrelief nicht annähernd erreichen kann. Erst dadurch lernt die Kunst der Malerei selber ihr eigenstes Problem in seinem rechten Sinn und Umfang verstehen, den Zusammenhang zwischen Körpern und Raum, die sichtbare Einheit zwischen den Dingen dieser Welt, das Walten der durchgehenden Abhängigkeit aller Teile vom Ganzen, eben eine Ansicht dieser Weite, ein Weltbild zu geben, wie es weder die Architektur noch die Plastik vermögen, und uns so das Allgefühl zu vermitteln, das uns erhebt, indem es uns entkörperl.



SCHLUSSBETRACHTUNG

DAS REICH DER KUNST

So bewährt sich das Princip, das menschliche Subjekt, sowol als schöpferisches wie als empfangendes, nicht allein als ein Augengeschöpf, sondern mit dem weitem Zusammenhang seiner Organisation auch da in Rechnung zu setzen, wo wir es mit der Ästhetik der Künste zu tun haben. Die Rücksicht auf die Körperlichkeit unsres Leibes, die Ortsbewegung, die Tastempfindungen im ganzen Umkreis der Aktivität unsrer Arme und Hände, und das Körpergefühl, das nicht allein diese physischen Betätigungen begleitet, sondern auch von Gesichtseindrücken wie von Vorstellungen mit erregt wird, — all Das kam uns zu Statten und führte zu der Erkenntnis, dass unmöglich allen bildenden Künsten ein und dasselbe Gestaltungsprincip innewohnen könne, dass unmöglich der Antrieb, der zu ihrer Entstehung und Weiter-

bildung führt, in einem gleichen Problem, in der nämlichen Aufgabe gesucht werden dürfe.

Die Lehre des alten Griechen, das Mafs aller Dinge sei der Mensch, ist aus dem Geiste der künstlerischsten Nation entsprungen. Der Satz gilt im Reich der Künste ohne Widerspruch; ja er ist die Grundlage für ihr Verständnis.

So betrachten wir die Kunst als eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt ward, — gleichwie deren ethische Behandlung und deren wissenschaftliche Erkenntnis es auch sind. Aber die Kunst unterscheidet sich von diesen Nachbarinnen durch ein glückliches Vorrecht. Sie allein befriedigt das natürliche Verlangen nach dem Einklang zwischen dem Menschen und seiner Welt, bei dem allein auch der Einklang mit sich selber gedeihen kann, oder richtiger, sich von selbst ergibt; denn die Übereinstimmung mit der menschlichen Organisation, der innern wie der äussern, ist die Voraussetzung all ihrer Probleme und der Schlüssel all ihrer Lösungen.

Der Antrieb zum künstlerischen Schaffen kann ebensogut von der Innenwelt des Menschen wie von der Aussenwelt, entweder von der Vorstellung oder von den Sinneseindrücken ausgehen. Jedes wahre Kunstwerk ist an seinem Teil eine solche Auseinandersetzung mit der Welt, von welcher Seite immer es eine Aufgabe in Angriff nehme. Und die Gesamtheit der Einzelkünste, die wir mit vollem Recht als ein Reich menschlichen Geisteslebens unter dem Namen „Kunst“ zusammenfassen, schafft an einer umfassenden und

vollständigen Auseinandersetzung, die als Ganzes die Natur des Menschen und die der Welt erschöpfend, ein Spiegelbild darstellt, das in glücklichster Harmonie mit dem eigensten Wesen des Menschen, ihn als Schöpfer durch seine eigene Schöpfung beseligt, — mögen jene Nachbarinnen Ethik und Wissenschaft dabei einzuwenden haben, was sie wollen.

Dies Spiegelbild, das Menschenkunst zu weben weiss, muss aber notwendig den Faktoren entsprechen, die das Urbild aufweist, mögen wir sie vom schöpferischen und geniessenden Subjekt aus bezeichnen oder von dem naiven Standpunkt des Glaubens an ihre Objektivität ausgehen. Da stehen sich die beiden Anschauungsformen, die zeitliche und die räumliche, einander gegenüber. Bewegung dort, Beharrung hier heissen die beiden Pole, zwischen denen sich eine gegenseitige Verbindung vollzieht, wie ein objektiver Ausgleich, während das menschliche Subjekt weder absolute Beharrung, noch absolute Bewegung kennt, sondern nur gradweise sich beiden Polen anzunähern vermag, sei es mit Sinnesempfindungen, sei es mit Vorstellungen. Und zwischen diesen Extremen, Zeit und Raum, erscheint als dritte Kategorie die Kausalität. Mag auch der Philosoph noch weiter fragen, ob und wieweit sich unsre Kausalvorstellung noch auf jene des Raumes und der Zeit zurückführen lasse, bei deren Durchdringung erst sie selber auftritt, so behauptet sich doch im rein menschlichen Gebiete des künstlerischen Schaffens die Notwendigkeit unsrer geistigen Organisation,

und die Ursächlichkeit gilt als dritter Faktor in der Welt sogut wie in uns.

Darnach gliedert sich schon das Reich der Künste von den beiden Polen her, nach räumlicher und zeitlicher Anschauung und stuft sich ab unter dem Gipfel des Geistigen, wo Bewegung und Beharrung einander am innigsten durchdringen, wo im Vorwärts oder Rückwärts die Frage nach Ursache und Wirkung oder nach Grund und Folge gestellt wird, das heisst, wo das Princip der Kausalität in mannichfaltigsten Beziehungen waltet, gleichwie im Menschenleben selber.

Wo die Bewegung, die zeitliche, in abstraktester Form fast allein regiert, da suchen wir nur Analogieen unsrer Innenwelt. Dort liegt am einen Ende dieser Reihe das Reich der Töne und ihre Kunst, die Musik. Sie scheinen wol Manchem nur wie eine Färbung — eine Stimmung des leeren Zeitverlaufes selber —, aber bald wie eine Sprache innerer Erregungen, die wenn nicht unmittelbar wie der eigene Laut, doch bald geläufig und vertraut durch diesen Mittler, zur Ausdrucksform unsrer Gemütsbewegungen wird. Das Gemeinsame zwischen Laut und Ton, zwischen Vokal- und Instrumentalmusik liegt aber völlig in der Sphäre rhythmisierter Bewegung unsres eigenen Organismus, bis in Atemzug und Herzschlag hinein, der Systole und Diastole unsres Lebens, wie sie Goethe genannt hat.

Gegenüber am andern Ende der Reihe, wo die Beharrung im Raume feste Form für sich gewinnen will, da suchen wir die Baukunst, die Raumgestalterin

selber. Auch sie rechnet überall mit der Rhythmik menschlicher Bewegungen, wie mit dem eigenen Körper des Subjektes, die allein den Maßstab für die Ausdehnung gewähren, während auf der andern Seite die Aufrichtung der Raumform nach ihrem Willen zur Sicherung ihres Bestandes der Verkörperung in dauerhaftem Material bedarf, je mehr ihr darum zu tun ist, die Grundlagen des Menschendaseins, die sie darstellt, gegen den ewigen Wechsel des Zeitlichen zu behaupten.

So stehen schon Innenwelt und Aussenwelt in ihren elementarsten Voraussetzungen vor uns da, um im nächsten Paar der Künste, Mimik und Plastik, die unmittelbarste Verbindung mit dem Menschen, wie er leibt und lebt, zu bewähren. Ist doch die Eine nur seine Darstellung für die successive, die Andre seine Darstellung für die simultane Anschauungsform, wenn auch wieder Beide der Ergänzung durch den zweiten Faktor bedürfen¹⁾.

Im letzten Paare, Poesie auf Seite der zeitlichen, Malerei auf Seite der räumlichen Vorstellung, nimmt das Schaffen des Menschen es mit dem Zusammenhang der Dinge auf, der sichtbaren Aussenwelt hier, der hörbaren Innenwelt dort in erster Linie, die sich wieder gegenseitig ergänzen und durchdringen. In der Darstellung der Kausalität, nach der unser Erklärungsbedürfnis verlangt, erreichen sie den Gipfel der geistigen Auseinandersetzung mit der Welt. Mit dieser Vermittlung eines Vorstellungsinhaltes, eines

1) Vgl. ferner Heft I, S. 21 ff., 24 ff.

Denkprocesses aber rühren sie auch an die Gränze des Abstrakten, wo der Zauberstab künstlerischer Gestaltung versagt.

Dass auch im Reich der Künste solche Abstufung vom Elementaren, von den Grundmächten des Daseins zu den Höhen des Geistigen hinauf anerkannt werden muss, wenn wir uns nur bewusst bleiben, dass das Werturteil, das diese Bezeichnungen gestempelt hat, anderswoher stammt und sachlich garnichts damit zu schaffen hat, diese Tatsache lehrt uns auch eine andre Erwägung einsehen, die das einfachste Gebild ins Auge fasst, das jede dieser Künste hervorbringt, um daraus immer kompliziertere Schöpfungen zusammen zu setzen. Bei der Musik ist es der natürliche Laut oder der künstlich erzeugte Ton, bei der Mimik die Gebärde, unter der wir vorwiegend Körperbewegung verstehen, und die Miene, die wir auf Bewegung der Gesichtsmuskulatur beschränken. Die Poesie aber verbindet die Elemente beider Schwesterkünste zu einem neuen Element, der Lautgebärde, dem Wort, in dem beide Grundlagen, der Laut sowol wie die Gebärde, miteinander verwachsend, einen Teil ihrer ursprünglichen Kraft aufgeben, um so zu einem „konkretern“ Ausdrucksmittel für die Mannichfaltigkeit der Dinge selbst, ihre Äusserungen und ihre Beziehungen zu werden. In dem Vokalismus der Sprache ist die elementare Gewalt der Töne auf eine kleine gedämpfte Scala eingeschränkt, im Konsonantismus die ausgreifende Gebärdensprache des ganzen Körpers und das sichtbare Mienenspiel zu einer verhaltenen Kryptomimik um den Atmungs-

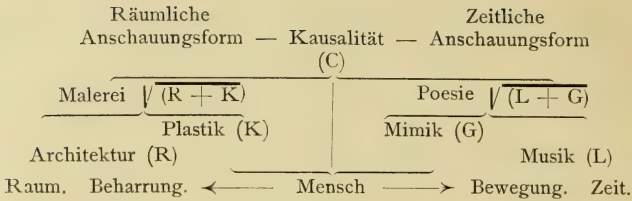
traktus herum gemäfsigt; aber das Neue, das so erwächst, das Wort erobert die Welt¹⁾. — Auf der andern Seite liegt ein ganz ähnliches Verhältnis vor, das die Malerei über ihre beiden Schwesterkünste hinausgehen lässt. Die Architektur ist Raumgestalterin, so dass das kleinste Element, das sie verwertet, schon eine dreidimensionale Raumgrösse ist, und zwar ein Hohlraum, dessen Koordinatensystem nicht indifferent, eine beliebige Vertauschung der Axen gestattet, auch wo sie gleiche Ausdehnung haben, sondern sozusagen accentuiert ist, indem die Richtung vom Menschen aus die treibende Kraft enthält, also die Tiefenaxe²⁾. Die dritte Dimension ist Dominante auch im embryonalen Zustande, im ersten Keim der architektonischen Schöpfung. Die Plastik ist Körperbildnerin; das kleinste Element, das sie verwertet, ist Körper, ein Molekül von drei Dimensionen, ein konkreter Punkt. Aber auch hier ist das Koordinatensystem nicht ohne ausgesprochene Richtung: die erste Dimension, die Vertikalaxe ist Dominante, die Richtungsaxe unsres eigenen Wachstums die erste Bedingung, einen Gegenstand ausser uns als Körper für sich anzuerkennen. So kann die Wurzel der plastischen Schöpfung nur in der Höhe gesucht werden. Das einfachste, wie das reichste Werk der Malerei dagegen dürfte wol nicht anders

1) Vgl. Zur Frage nach dem Malerischen (Heft I dieser Beiträge 1896) S. 105.

2) Das Raumvolumen, mit dem die architektonische Schöpfung eigentlich vor sich geht, ist der „ästhetische Raum“ des leibhaftigen Menschen selber, dies also die natürliche Mafseinheit, die wiederholt wird.

definiert werden, denn als flächenhafter Auszug aus Raum und Körper zugleich, den wir „Bild“ nennen. Auch hier ist das neue Mittel zur Eroberung des räumlich-körperlichen Ganzen als Einheit, d. h. der sichtbaren Welt, zur Darstellung des Zusammenhangs der Dinge nach seinem Augenschein, nicht anders möglich, als durch Verzicht der beiden Elemente auf einen Teil ihrer vollen Existenz. Körper und Raum büßen in ihrem Abbild auf der Fläche tatsächlich die dritte Dimension ein, aber nur, um sie, im Augenscheine wenigstens, bald desto reiner wieder zu gewinnen und sie desto unmittelbarer unsrer Vorstellung zu vermitteln, — im „Fernbild“ als „reinem Gesichtseindruck von sozusagen latenten Bewegungsvorstellungen“ (H. 12).

Bezeichnen wir demgemäfs zu klarer Zusammenfassung des Ergebnisses die vollkräftigen Elemente der „Wirklichkeit“ Raum und Körper hüben, Laut und Gebärde drüben, einmal mit ihrem Anfangsbuchstaben, so liesse sich für das Bild die Formel $\sqrt{(R + K)}$, für das Wort die entsprechende Formel $\sqrt{(L + G)}$ aufstellen, die selbstverständlich jeden mathematischen Anspruch ausschliessen, uns aber nützlich werden können, um innerhalb der Malerei hier, wie der Dichtung dort, noch Zonen mannichfaltiger Ökonomie mit diesen Grundelementen zu unterscheiden. Hier kommt es vorerst nur darauf an, das notwendige Verhältnis der Malerei und Poesie als eines oberen Paares zu je zwei andern Künsten als ihren natürlichen Vorstufen zu charakterisieren. Das mag etwa in diesem Schema veranschaulicht werden:



Dann schliessen sich Poesie und Malerei wieder unter dem höhern Princip der Kausalität (C) zusammen, in dem sich die Darstellungen des innern und des äussern Zusammenhangs begegnen. Architektur und Musik dagegen erscheinen als die weitestgehenden Gestaltungen des Elementaren, der Grundfaktoren dieser Welt, Raum und Zeit, weswegen man sie wol vom objektiven Standpunkt aus als „kosmische Künste“ bezeichnet, oder als die konsequentesten Erfolge der räumlichen Anschauungsform dort, der zeitlichen hier, weswegen sie vom Subjekt aus den Vorzug des „systematischen“ Charakters gewinnen. Beide Paare jedoch, das unterste, Baukunst und Musik, wie das oberste, Malerei und Dichtkunst, erweisen sich als Erweiterungen des künstlerischen Schaffens, als Auseinandersetzungen mit der weiten Welt draussen, sowie wir sie mit dem innersten Paar, Plastik und Mimik, vergleichen, in denen es sich zunächst ausschliesslich um den Menschen selber handelt. Von dieser Beschäftigung des Menschen mit sich selbst und Seinesgleichen als seiner nächstgelegenen Sphäre, nach den beiden Seiten, die wir Leib und Seele nennen, also vom centralen Standpunkt des Ich aus betrachtet, bedeuten alle vier

Nachbarinnen ringsum ebensoviel verschiedenartige Eroberungszüge in die Welt hinaus, bis an die Grenzen der Unendlichkeit, — des Unerreichbaren, des Unermesslichen, des Unabsehbaren, und wie die negativen Ausdrücke unsrer Sprache sonst lauten, die, klüger als unser begriffliches Denken, keinen positiven Namen dafür ausspielt.

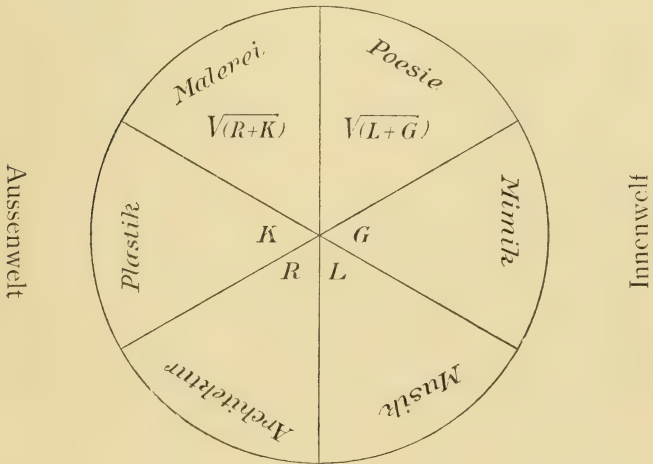
Damit haben wir den Standpunkt gewonnen, von dem die Betrachtung der ganzen Reihe dieser Künste als schöpferische Betätigungen des Menschen am natürlichsten ausgeht. Es ist der Mittelpunkt und Ausgangspunkt alles künstlerischen Schaffens und Genießens selber, das Maß aller Dinge: — der Mensch.

Die ursprünglichste Äusserung des künstlerischen Triebes, die nicht mehr wie die Ausdrucksgebärde im Augenblick zerrinnt, sondern dauernd wahrnehmbare Form hinterlässt, ist sicher die Ornamentik. Sie ist in ihrem eigentümlichen Wesen nichts Anderes als Wertbezeichnung. Sie prägt also mit ihren Zeichen nur den Sinn alles künstlerischen Schaffens aus, das die Werte des Daseins und des Lebens dem Strom des Werdens und Vergehens zu entrücken trachtet und sie verewigen will, zu bleibendem Genuss. Aber sie selbst ist noch keine Kunst, wie die andern sechs; denn sie vermag diese Werte nicht selber darzustellen und wiederzugeben, sondern nur auszuzeichnen durch den Niederschlag des mimischen Spieles um sie herum. Eben- deshalb aber ist sie allen Schwestern ohne Ausnahme gleich vertraut und schlingt um das Ganze

der Kunstwelt das Band, das diesen heiligen Bezirk mit den profaneren Bestrebungen der Kunstgewerbe vermittelt. Treten wir aber in den Umkreis der Auserwählten, so stehen dem gemeinsamen Ausgangspunkt zunächst Mimik und Plastik; von da zweigen die Andern ab, die das Problem umfassender zu stellen wagen. Versuchen wir auch hier statt der sphärischen Darstellung in drei Dimensionen, die das Spiegelbild unsrer Welt eigentlich erfordert, uns mit einem Flächenschema zu begnügen, das ja nur zur übersichtlichen Veranschaulichung unsres Ergebnisses dienen soll, so steht die Reihe der Künste am besten in einem Kreise. Dabei kommen allerdings, eben weil wir auf die dritte Dimension verzichten, die nachbarlichen Berührungen der Einzelgebiete nicht vollständig zum Ausdruck. Und ferner darf das früher festgestellte Verhältnis der Poesie zu ihren beiden Vorgängerinnen auf der einen und der Malerei zu den ihrigen auf der andern Seite nicht vergessen werden. Zumal, wenn es sich etwa um die Frage nach dem Zuwachs der Bewegung oder der Abnahme der Beharrung handelt, ergibt sich schon aus jenem Verhältnis des Wortes zur Gebärde und zum Laute hier, des Bildes zum Körper und zum Raume dort, dass an keinen einfachen Fortschritt rein quantitativer Art durch die ganze Reihe hin gedacht werden darf¹⁾, sondern dass qualitative Modifikationen stattfinden. Und wieder ist es das

1) So hat z. B. Schasler, System der Künste, die Sachlage zu sehr vereinfacht.

mittlere Paar, Plastik und Mimik, das durch die engere Beziehung zum Menschen allein und seinem Körper als Bewegungsapparat hier, als organisches Gewächs dort, die Möglichkeit des Fortschrittes sehr einschränkt. Dagegen macht unser Schema den Gegensatz beider Hemisphären, der zeitlichen und



der räumlichen Anschauungsform, besonders deutlich und besagt, dass die wirkliche Bewegung, die auf der einen Seite stattfindet, z. B. in der Mimik, auf der andern Seite dieser Mittelaxe sofort in den Schein der Bewegung umschlagen muss, weil hier die Beharrung im Raume herrscht, wie z. B. in der Plastik, wo erst das menschliche Subjekt, der Betrachter, den Schein der Bewegung am unbeweglichen Marmor aus dem Bann erlöst und in das zeitlich verlaufende Erlebnis zurück übersetzt. Ebenso

gilt dies aber für Architektur und für Malerei, wie das umgekehrte Verhältnis für Musik und Poesie. Das heisst zugleich für unser Schema, dass die eingeschriebenen Zeichen immer nur das Grundelement berücksichtigen, dass eine Formel für jede Kunst aber auch diese Faktoren der Bewegung und Beharrung, der Kraft und des Stoffes nicht unbenannt lassen dürfte. Doch nicht darauf kommt es uns an, noch auf irgend eine Befürwortung äusserlichen Formelkrams, sondern nur auf eine Erleichterung, die Leistungsfähigkeit unsres Principis zu überblicken.

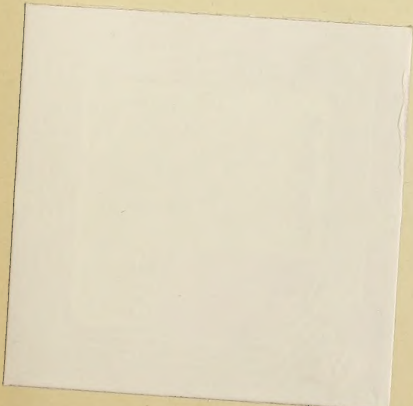
So ist schon in unserer Bezeichnung des zweidimensionalen Auszuges aus Raum und Körper, welchen das Bild auf der Fläche zu geben hat, $\sqrt[2]{(R + K)}$ die Stellung der beiden Faktoren variabel, je nach dem man von Plastik (K) oder Architektur (R) ausgeht, d. h. die Körpervorstellung oder die Raumvorstellung als leitendes Interesse verfolgt. Stellen wir K voran, so entspricht die Formel mehr dem Übergang, der sich — mit plastischen Mitteln allein — auch in der Reliefkunst vollzieht, die wir als Zwischenreich zwischen Plastik und Malerei eintragen könnten. Dies Verhältnis würde noch einleuchtender, wenn man den körperlichen Bestandteil als stark überwiegenden mit dem grossen Buchstaben, den räumlichen mit dem kleinen benennt, also $K + r$, wo es sich um Hochrelief handelt. Damit können aber auch die Gebiete der Malerei selbst unterschieden werden, nach dem wichtigen Fort-

schritt, den die Raumdarstellung über die Körperdarstellung, oder gar die summarische Andeutung dieser durch Umriss und Silhouette, als Hieroglyphen der Gegenstandsvorstellung, kurz und schlagend ausgedrückt werden. Den nämlichen Verdeutlichungswert allein beansprucht die Formel für das Gebiet der Poesie, wo das Überwiegen des Lautlichen oder Tonelements natürlich die Neigung zum reinen Gefühlsausdruck, d. h. das Lyrische, ja das Eindringen musikalischen Strebens bedeutet, während die Hegemonie der Gebärdung, des Motorischen, der Aktivität, auch den Charakter der Dichtung dem Epischen zutreibt, das auf der ausschliesslichen Bevorzugung des Mimischen beruht, da wir als Gebiet der Mimik alle ausdrucksvolle Betätigung des Menschenkörpers verstehen. Doch leuchtet von selber ein, dass im Gesamtreich der geistigen Vorstellung, wo das unsichtbare Innenleben regiert, jeder Versuch zur Veranschaulichung eine Gefahr mit sich bringt, durch dies Erleichterungsmittel mehr zu schaden als zu nützen, — eine Gefahr, der selbst unsre experimentelle Psychologie nicht entgangen ist, indem sie die „Dimensionen“ des Raumes auf die „Charakteristik“ der psychischen „Erscheinungen“ — lauter Ausdrücke der räumlichen Auffassung und deshalb der bildenden Künste — überträgt.

Wäre dieser Missbrauch nicht zu fürchten, würde ich in das obige Schema auch die Farben des Spektrums eintragen, und zwar das Feld der Architektur als Violett, das der Plastik als Blau, das der Malerei als Grün, auf der andern Seite das der Poesie als

Gelb, das der Mimik als Orange, und das der Musik als Rot erscheinen lassen, um so wenigstens noch eine Analogie zur Anschauung zu bringen, nämlich die Beziehung zwischen je zwei Künsten der entgegengesetzten Vorstellungsform, wie zwischen den Paaren der Komplementärfarben. Wie je zwei von diesen, Violett und Gelb, Grün und Rot, Blau und Orange einander fordern und zusammen zur Herstellung der ursprünglichen Einheit im weissen Licht verbinden, so fordern und ergänzen einander je zwei Künste und geben zusammengenommen erst einen zureichenden Ausdruck für eine künstlerisch verarbeitete Weltanschauung. Deshalb war schon früher von Komplementärwirkungen zwischen Mimik und Plastik, Malerei und Musik, Architektur und Poesie die Rede (I). Doch sei diese Spektralanalyse der Kunst, die in den wolfeilen Verdacht eines Farbenspiels kommen könnte, nur den Wenigen anvertraut, die auch im Spiel den tiefen Sinn zu finden und auch im künstlerischen Drang des Schaffens wie des Geniessens der Sophrosyne treu zu bleiben wissen.





GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00597 8438

VERLAG VON S. HIRZEL IN LEIPZIG.

AUGUST SCHMARSOW
BEITRÄGE ZUR AESTHETIK DER BILDENDEN KÜNSTE

I.

ZUR FRAGE

NACH DEM

MALERISCHEN

SEIN GRUNDBEGRIFF UND SEINE ENTWICKLUNG

PREIS M. 2.—.

II.

BAROCK UND ROKOKO

EINE KRITISCHE AUSEINANDERSETZUNG

ÜBER

DAS MALERISCHE IN DER ARCHITEKTUR

PREIS M. 6.—.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.