

Bildhauerei.

Bisher war von den Kunstgattungen die Rede, die wie die Natur Gegenstände aus erster Hand vor uns hinstellen. Baukunst und Kunstgewerbe lassen gleich der schöpferischen Allmutter ihre Gestalten organisch unter den gleichen statischen und mechanischen Voraussetzungen vor uns aufwachsen, wie die Natur selbst. Das Ornament steht an der Grenze zu den nachfolgend zu behandelnden Gruppen. Bildhauerei, Zeichnung und Malerei nehmen ihre Gegenstände aus zweiter Hand, stellen sie durch Gestalten dar, die der Natur ebenso gut wie den von Menschen geschaffenen Dingen entnommen sind. Dieses „Darstellen“ bedingt einen einschneidenden Wesensunterschied zwischen den beiden Zweigen der bildenden Kunst. Die Darstellung ist weniger an den praktischen Zweck gebunden als der Gegenstand an sich, das Haus etwa oder der Stuhl; dafür eröffnet sich ihr ein Reichthum des Gegenständlichen höherer Ordnung, der nie erschöpft werden kann. In der künstlerischen Form aber gehören beide Zweige zum gleichen Stamm.

Zum Gedeihen der Gattung Bildhauerei gehört eine hohe Wertung des Menschen. Er ist ihr eigentliches Darstellungsobjekt. Alle andern Kunstzweige, auch die Malerei und Zeichnung, können ohne ihn auskommen, die Plastik steht und fällt mit dem Wert, den man der Menschengestalt beilegt. Das goldene Zeitalter der Plastik war daher die griechische Kultur, als man die Götter nach dem Ebenbilde des Menschen in idealer Schönheit bildete und alles, was in der Natur und im

Menschengemüte selbst vor sich ging, durch die menschliche Gestalt, deren Ausdruck und Haltung, ihre Bewegung und ihre Gesten dem Auge verständlich zu machen wußte. Das war zugleich jene glückliche Zeit, in der zuerst bei den olympischen Spielen der spannkraftig entwickelte männliche Körper vor allem Volke nackt zur Schau gestellt und so ein Publikum erzogen

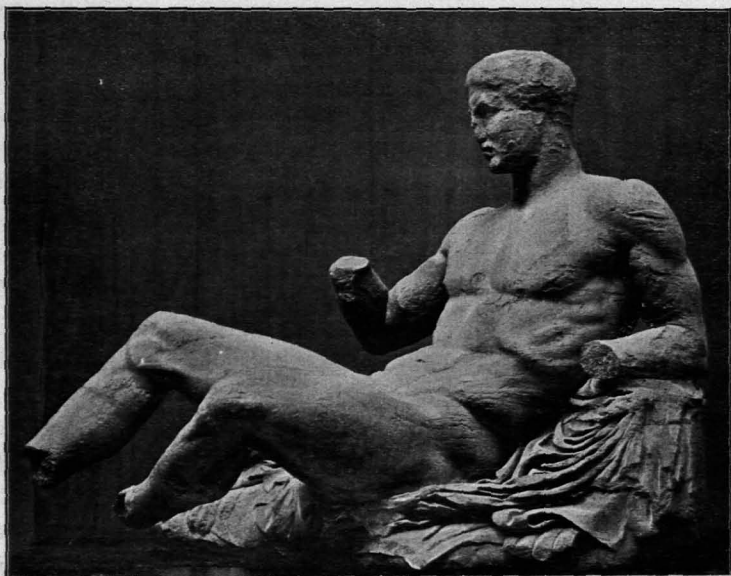


Abb. 37. Pheidias, sog. Theseus vom Parthenon.

(Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Brudmann, München.)

wurde, das ein Menschengebilde allein wegen seiner Wohlgestalt, seiner Tauglichkeit zu allen Funktionen der Arbeit und des Sportes zu betrachten vermochte und keines Feigenblattes bedurfte, um eine prüde Verlogenheit im Saume zu halten. Vielmehr war damals das ganze Volk zu einer gesunden Sinnlichkeit entwickelt und erfüllte so eine der wichtigsten Voraussetzungen für das Entstehen von Werken der Bildhauerei.

Der ideal schöne Menschenleib galt für die Kunst zugleich als Sitz einer edlen Seele; in dieser Annahme haben Phidias und Praxiteles Menschen gebildet, auf deren Vollkommenheit sich eine Weltanschauung bauen und mit Inbrunst erstreben läßt. Wir freilich müssen heute lernen, einen Geist, zu dessen wesentlichen Merkmalen es gehörte, sich voll und ganz zu geben, aus Bruchstücken zu erschauen. Ich bilde hier den sog. Theseus vom Ostgiebel des Parthenon ab in der Beleuchtung und Aufstellung freilich, die er jetzt im British Museum hat (s. Abb. 37). Ursprünglich stand er, auf Fernsicht berechnet, hoch oben in dem am frühen Morgen sonnigen, sonst im zerstreuten Licht liegenden Giebelrahmen, als eine der in das abnehmende Dreieck eingefügten Figuren. Er war also als Füllung in ein architektonisches Gebilde, und zwar für die Vorderansicht allein, d. h. reliefartig komponiert; daher wendet sich die Brust nach vorn und werden Kopf, Arme und Beine nach den Breitseiten gezeigt. Auch hält die ganze Figur die mittlere Richtung fest gegen den Dreieckswinkel. Trotz dieser beengenden und scheinbar ungünstigen Voraussetzungen rein künstlerischer Art ist eine Statue entstanden, die kaum jemals als edelste Verkörperung des plastischen Ideals überboten werden dürfte. Bei aller Gelöstheit der Glieder spricht sich die stille Versunkenheit der Seele in der vornehm kräftigen Haltung so packend aus, daß wir empfinden, der Künstler, der das geben konnte und das Volk, das solches zu genießen vermochte, ahnten zum mindesten, worauf es in einem vollkommenen Dasein ankommt: daß man über allem Werden und Streben das Sein nicht vergesse.

Diese Zeiten sind heute vorüber. Der Webstuhl, an dem wir unser Leben gestalten, steht nicht mehr idyllisch in Hütten am Rande von Hainen und Gefilden; zur Maschine geworden, arbeitet er inmitten des betäubenden Straßenlärmes mit nie rastender Eile. Es gibt fast keine Menschen mehr, die sich in der Fülle harmonisch entwickelter Kräfte von Leib und Seele so befriedigt in der eigenen Existenz haben könnten, wie dieser Theseus. Damit ist auch der Bildhauerei ihr eigent-

licher Boden entzogen. Denn ihr Gehege ist die Ruhe, die Ausspannung ohne jenen sentimentalcn Beigeschmack, der die moderne Kunst in den Bereich der Landschaft getrieben hat.

Kennzeichnend für unser modernes Leben ist also etwas, das der Plastik geradezu den Todesstoß geben muß, die Entwertung des Menschen und der Menschengestalt. Der Mensch ist für uns nicht länger der Mittelpunkt der Welt, ein Wesen, zu dessen Füßen der Schöpfer den Kosmos gelegt hat; er gilt auch nicht mehr als der Träger irgendwelcher, in seinem Willen liegenden, überirdischen Kräfte, sondern ist dem Einsichtigen ein Atom des Weltganzen geworden, um das sich der Lauf der Gestirne nicht einen Augenblick kümmert. Die modern naturphilosophische Auffassung lehrt, was in uns geschieht, als matten Abglanz des Naturlebens überhaupt anzusehen und unser wertcs Ich außer uns überall wiederzufinden. Wie die Pflanze und das Tier, ist auch der Mensch nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel des Daseins. Es gibt Leute, die den Menschen wieder für jene reizende Bestie ansehen, die am besten tut, egoistisch ihren leidenschaftlichen Trieben nachzugehen. Das ist natürlich bequem. Das christliche Ideal lebe, meint man, wie das antike, bewußt nur noch in den Herzen einiger weniger armseligen Toren. Da die Plastik immer ein Zustandszeiger für Menschenleib und Seele und die beide durchbebende Lebensüberzeugung ist, geben etliche von den Kunstwerken, die heute entstehen, dieser unerträglichen Verlorenheit erschütternden Ausdruck.

Abb. 38 zeigt den Denker von Rodin. Zwar soll man sich bei Betrachtung eines Kunstwerkes ebensowenig wie bei Beurteilung einer Persönlichkeit von deren Namen leiten lassen. Dieser penseur ist ein infernalisch Grübelnder, eine Statue, vergrößert nach dem Schlußstein, den der französische Künstler für sein Lebenswerk, die Höllenspforte, geschaffen hat. Im Grunde genommen ist er jedoch wirklich der moderne Durchschnittsdenker schlechweg: mit herkulischer Anspannung aller seiner Geisteskraft scheint er in wildes Grübeln darüber ver-

sunken, wie sich im Kampf ums Dasein nötigenfalls mit Brachialgewalt und Fußtritten Bahn brechen ließe. Der unschöne, von harter Arbeit entstellte Leib bezeichnet, neben den griechischen des Theseus gehalten, die charakteristische Wandlung: Wahrheit um Schönheit.

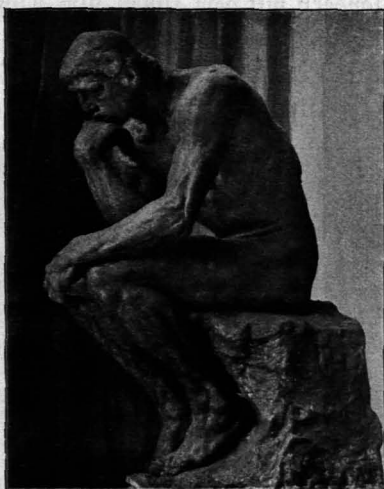


Abb. 38. Rodin, Der Denker.

Und ähnliches bedeutet Klingers Gruppe „Drama“, die ich in Abb. 39 bringe. Ein wütender Geselle hockt da am Boden und müht sich, mit rasender Ungebuld ein Übermenschliches zu vollbringen: die Füße gegen einen Baumstrunk stemmend, umfaßt er mit den Händen einen Stumpf, um ihn mit den Wurzeln dem Boden zu entreißen. Man betrachte die Rückseite dieser Gestalt und lasse dann den Blick heruntergleiten zu der wie ein Frosch auf dem Boden hockenden und am Felsen klebenden Frau. Das ist moderne, von der Kunst ganz richtig verkörperte Menschenwürde! Daneben die bekannten Frauenbilder der hellenischen Kunst: Der Marmorthron des Museo Buoncompagni in Rom mit den sitzenden und gebückten Frauen mag neben den an Klingers Werk erscheinenden beiden Frauenleibern als Folie einer versunkenen Welt dienen. Galt die Menschengestalt einst alles, so ist sie heute ein Teil der Gesamtnatur, bei Klinger der Landschaft geworden, d. h. in dem Maße, als die Wertung des Menschen sinkt, steigt die Wagschale der allgemeinen Natur. Wir haben, entgegen den Griechen, uns ein ganz neues Ausdrucksmittel in der Gesamterscheinung der Natur, der Landschaft erschaffen. Dieses Instrument aber bringt man nicht mit dem Meißel,

sondern mit dem Pinsel zum Klingen. Von diesem Standpunkt aus muß gesagt werden: die Plastik ist tot, es lebe die Malerei! der Mensch ist tot, es lebe die Natur!

Ein Beispiel. Die griechische Kunst wollte das Idyllisch-

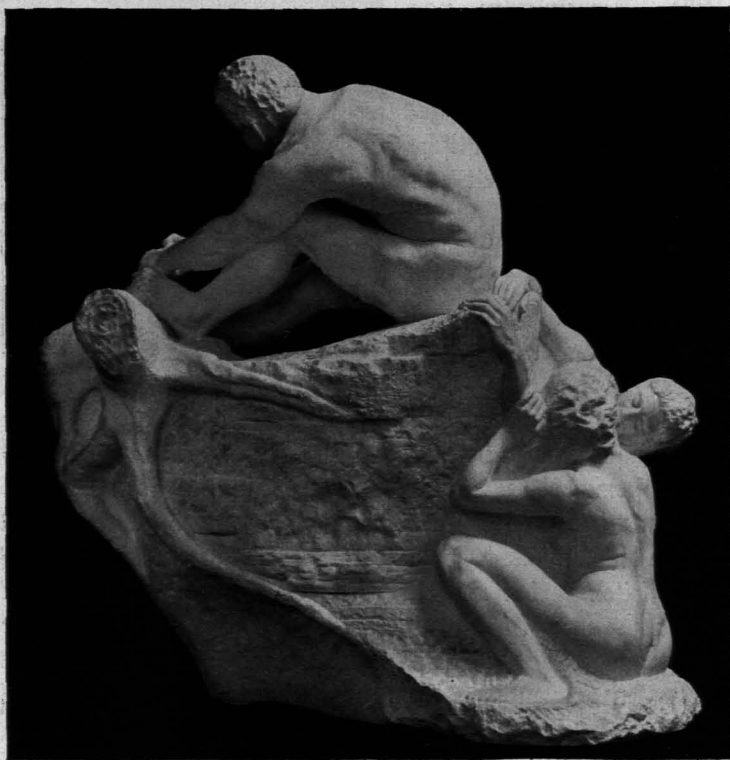


Abb. 39. Hölzel, Drama. Rückseite.
(Verlag von E. A. Seemann Leipzig.)

Pastorale ländlicher Stille ausdrücken. Die Phantasie des Künstlers ersah dafür einen anmutigen Jüngling, der, lässig mit der Rechten auf einen Baumstumpf gestützt und das eine Bein hinter das andere schiebend, still vor sich hinträumt und den linken Arm leicht gegen die Hüfte lehnt. Daß ihn Praxiteles, dem mythologischen Brauch entsprechend, als Satyr mit 100

der Nebris bildete, hat künstlerisch gar nichts zu sagen; selbst uns stören die spitzen Ohren und das Tierfell nicht, weil wir als geborene Humanisten solche Dinge achtlos mit in den Kauf nehmen.

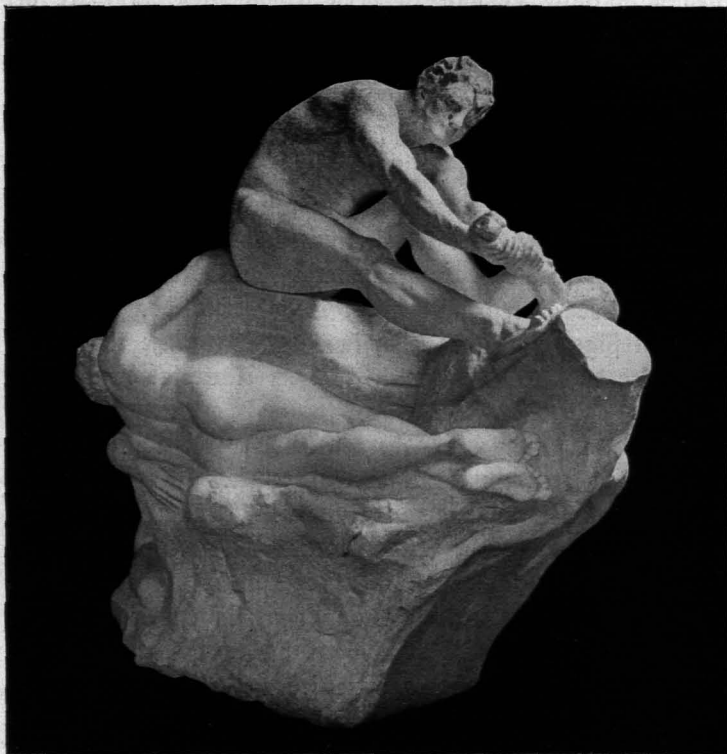


Abb. 40. Hölzel, Drama. Hauptansicht.
(Verlag von E. A. Seemann Leipzig.)

Daneben ein Bild von Hans Thoma, das ich unten in dem Abschnitte über die Landschaftsmalerei abbilde (Abb. 56). Da steht dieser Satyr wieder vor uns und bläst die Schalmei, die man ihm übrigens auch in der Ergänzung der kapitolinischen Statue in die Hand gegeben hat. Es ist das Lied der einsamen, stillen Natur, das wir ver-

nehmen. Aber der moderne Künstler würde sein Bestes weggelassen haben, wenn er wie der Grieche ausschließlich durch den Knaben allein zu uns gesprochen hätte. Er greift zum Pinsel und malt den Satyr in eine landschaftliche Umgebung. Hätte er ganz modern sein wollen, so wäre der bocksfüßige Knabe überhaupt weggeblieben, und wir schauten nur diesen Buchenwald mit seinem sonnigen Rande, den entlang draußen gemächlich ein Reiter des Weges zieht, während innen im kühlen Schatten die Hirsche am Boden gelagert rasten. Läßt sich dergleichen plastisch darstellen? Gewiß nicht. Es ist noch niemandem eingefallen, in rein künstlerischer Absicht einen naturgroßen oder überlebensgroßen Baum zu meißeln. Die Landschaft wirkt dargestellt nur in der Verkleinerung, also im Gemälde oder höchstens im Relief oder der Statuette; Statuen fügen sich harmonisch in das Naturganze ein wie es ist, dieses darf also nicht in künstlichem Material dazu gesellt werden.

Eine Strömung der modernen Bildhauerei freilich geht in diesem Annähern an die Natur sehr weit. Wir sahen oben Abb. 39 die Rückansicht von Klingsers „Drama“. Was ist das: eine Statue oder eine Gruppe? Keines von beiden, sondern ein Stück Landschaft mit Figuren. Gegeben ist ein Fels, an dessen Ende ein Baumstrunk sich knorrig in seinen Wurzeln verästelt. Die Landschaft ist zweifellos da, wenn auch wie bei Michelangelo ohne jeden Naturalismus. Das „Drama“, das sich auf diesem Boden abspielt, knüpft an Eindrücke, die der Burenkrieg im Künstler ausgelöst hatte. Das wird verständlich in der Hauptansicht (Abb. 40). Wir sehen da unter dem in ohnmächtiger Wut an dem Widerstand zerrenden Athleten reliefartig aus dem Block herausgearbeitet eine auf der Seite liegende weibliche Gestalt. Sie ist als zu Tode verwundet gedacht, was ursprünglich durch einen Pfeil mehr kenntlich gemacht war. Der Mann verteidigt sie, die zweite Frauengestalt spricht ihr liebend Trost zu. Der Gegenstand „belli boerorum imago“ wurde später einem

vertieften Inhalte und einer Form geopfert, die sich bei der Hauptansicht in dem stillen Einklang der Richtungslinien und dem wirkungsvollen Kontrast des Herben und Weichen in der Modellierung der beiden Körper äußert.

Klinger geht hier in selbstbewußter Kühnheit ganz eigene Wege. Die „Steinwüchsigkeit“ der Gestalten bannt den feinen Laaser Marmorblock umschreitenden Beschauer trotz alles landschaftlichen Aufbaues in den Rahmen der für die Steinplastik notwendigen massigen Gebundenheit. Damit ist eine Erkenntnis gewonnen, mit der wir nunmehr in die Betrachtung der Bildhauerei nach den einzelnen Formqualitäten eintreten wollen. Unser Satz lautet: die Wahl des Gegenstandes und die Gestaltenwelt ist für die Bildhauerei beschränkt, und es verstößt gegen die vornehme Zurückhaltung der Kunst, wenn diese Grenzen überschritten werden. Dieser Grundsatz wird von der modernen Kunst nicht immer beachtet. Besonders sind italienische Bildhauer groß in Übertreibungen. Ich kenne keinen abscheulicheren Denkmalthain, als das Camposanto bei Genua. Was da an bildnerischer Geschmacklosigkeit geleistet wird, übersteigt alle Grenzen. Diese „Künstler“ glauben, wenn sie ein Postament mit einer Figur, oder wie Canova am Christinendenkmal eine Pyramide u. dgl. auf ein paar Stufen stellen, dann hätten sie ein gutes Recht, um dieses Gestell herum die Leidtragenden in effigie oder idealisiert zu gruppieren, wie es ihnen einfällt und sie es etwa auf einer Bühne beim Stellen lebender Bilder tun würden — ganz so, wie ich es S. 34f. an Eberlein Goethedenkmal vorzuführen suchte, in Genua freilich ohne den Ernst, den der deutsche Meister immer noch wahrte. Das sind tüchtige Bildhauer, keine Künstler, etwa wie Liebermann Maler ist und literarisch dafür eintreten muß, als Künstler genommen zu werden. Wozu diese italienischen Virtuosen sich versteigen können, das zeigte die Kollektivausstellung von Bistolfi, Venedig 1905, und die „Saturitalia“ von Ernesto Biondi. Diese Gruppe (Abb. 41) ist heute in der Galleria d'arte moderna in Rom aufgestellt.



Abb. 41. Ernesto Biondi, Saturnalia.
Bronzegruppe in Rom.

riesiger Bronze-
block zaubert dem
Beschauer zu-
nächst ein saal-
großes Stück
Straßenschmutz
vor. Auf diesem
landschaftlichen
Ausschnitt sieht er
sechs überlebens-
große Figuren,
trunkene Männer
und Frauen, so le-
bendig nach allen
Windrichtungen
auseinander-
schwanken, wie
dergleichen nur
irgend im Däm-
merlicht eines
trüben Karne-
valmorgens er-
lebt werden kann.

Mich wundert, daß man Bilder von Sartori daneben gehängt hat, statt die Straßensucht in wirklichen Häusern dazu zu bauen und den panoramaartigen Effekt vollkommen zu machen. Vielleicht geschieht das noch, wenn der Wahn Fortschritte macht, daß das Wesen der Kunst in der Illusion der Wirklichkeit zu suchen sei.

Auf der venezianischen Kunstausstellung 1905 waren die plastischen Landschaften Trumpf. Da konnte man See-
stücke, ähnlich dem Spiel der Wellen von Böcklin, und Hügel
mit allerhand Figuren darauf sehen. Den Vogel schoß zweifel-
los der begabte Leonardo Bistolfi ab, der sich in seinen Grab-
denkmälern ganz gehen ließ und mit dem Meißel gemalte

Bilder ohne Rahmen, d. h. ohne Bildfläche gab. Von ihm sah ich auch eine Statuette vom Jahre 1888, die er „Piove!“ nannte: ein Landmädchen mit aufgehobenen Röcken, durch den Schmutz watend, und Gänse, sich der Nässe freuend; der Regen hätte können durch an Bindfaden hängende Glasperlen gegeben werden. Dergleichen würde sich für einen der witzigen Brunnen eignen, wie sie jetzt allgemein beliebt werden. Oder als Nippes, dann aber müßte das Format danach sein. Das sind so Mitteldinge zwischen Kunst und Spielerei. Schon Reliefs, landschaftlich aufgefaßt, wirken unkünstlerisch. So die Schöpfung eines französischen Bildhauers, worin eine Frau in Wald und Gebüsch gegeben ist. Solche Stoffe lassen sich nur wie in dem Ernterelief von Meunier für das Denkmal der Arbeit darstellen, wenn die Menschen ganz auf der Folie der Pflanzen erscheinen und sich nicht mit dem Horizont oder sonst einer Rauntiefe überschneiden. Meunier hat massige Wolken über das Kornfeld gelegt.

Aber auch die menschliche Gestalt ist für die Bildhauerei



Abb. 42. Phidias, Grabrelief der Hegeso.
(Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann München.)

nicht so, wie sie ist, brauchbar. Über die sehr einschneidende Umbildung, die das raumfrei Gewachsene und Bewegte bei der Übertragung aus der Körperhaftigkeit der Natur in die künstlerische Gestalt durchmachen muß, hat vor etwa zehn Jahren ein deutscher Künstler, Adolf Hildebrand, ein leider schwer lesbares Büchlein „Das Problem der Form“ geschrieben, das jeder Bildhauer durchdenken sollte, bevor er sich dem Drängen der eigenen Begabung überläßt. Einige von den dort aufgestellten Gesichtspunkten sollen auch hier berührt werden.

Es war angefihts des Theseus davon die Rede, daß die griechische Kunst gern — selbst Statuen — im Relieffstil komponierte. Ich gebe hier ein Beispiel dieser eigenartigen Raumfassung in einem der schönsten griechischen Grabreliefs, dem der Hegeso, das allerdings im Atelierlicht, nicht in seiner Aufstellung im Freien beim Diplontor in Athen, photographiert ist. Da soll noch einer sagen, die griechische Kunst habe schöne Körper ohne Seele gegeben! Was diese beiden Frauen an Stimmung ausströmen, die königliche Herrin, indem sie ein (einst gemaltes) Schmuckstück durch die Finger gleiten läßt, und die Dienerin, die ihr das Kästchen hinhält, das mag einer nur in ganzer Tiefe auszudenken versuchen! Er wird bald ebenso stark von der in dem Relief latenten Stimmung mitgerissen werden, wie etwa durch eine von Böcklins Landschaften. Davon später. Hier handelt es sich darum, daß man mit Bezug auf die Raumdarstellung nicht nur die architektonisch umrahmte Fläche, eine Art Wand im Hintergrunde sieht, vor der die Figuren erscheinen, sondern erkennt, daß die vorderen Arme und Beine beider Frauen, besonders der Stuhl ebenfalls in einer Fläche, einer Art Bildfläche, wie in der Malerei, liegen, und die Figuren zwischen diese nur wenige Zentimeter voneinander abstehenden Ebenen, sagen wir paradox: wie Pflanzen flach gepreßt sind. Freilich, merkt der Laie davon kaum etwas. Der Kundige aber erkennt an der über den Stuhl herabhängenden Falte, daß die Sitzende ab-

sichtlich ganz an die Vorderfläche herangezogen erscheint, und er staunt, mit welcher Kunst durch das Hintereinander der beiden Brüste und durch einzelne Überschneidungen Tiefe in das Ganze gebracht ist. Er sieht auch, daß diese Tiefenbewegung nicht zu unvermittelt erfolgt, dem fortschreitenden Blick vielmehr in den beiden Gesichtern eine Raft gegönnt ist. Dieses etappenmäßige Überleiten von der Vorderfläche in die Raume tiefe ist es u. a., was Hildebrand ganz allgemein eingehalten verlangt. Man wird ihm recht geben, wenn auf solche Dinge hin Reliefs unserer Zeit, z. B. einige der Wehrschen Marmor tafeln vom Grillparzer-Denkmal in Wien betrachtet werden. So wird dort in der Darstellung der Medea die ganze Bildfläche von einer schrägen Wandflucht durchzogen, an deren umlaufenden Treppen die Figuren in tollen Raumsprüngen angeordnet sind. Das ist ein recht unkünstlerisch verwendeter Raumausschnitt, es fehlt an jeder Läuterung, der Künstler hat gar kein Gefühl dafür, daß der monokular gesehene künstlerische Raum anders aufgebaut sein muß als der natürliche. Wehrs Relief eignet sich vorzüglich für das Stereoskop. Man vergleiche damit die ähnlich gebaute Pala Pesaro von Tizian: wie da die Säulenflucht durch die parallel zur Bildfläche auf gebauten Figuren abgelöst wird. Und da handelt es sich um ein Gemälde!

Das Grabrelief der Hegeso kann auch zur Einführung in die Grundsätze der Anordnung der Massen dienen. Ist es nicht kühn, daß Phidias eine sitzende und eine stehende Gestalt in dem engen Rahmen zusammenschiebt? Man sehe nur Photographien nach der Natur darauf an, wie schwer da banale Dissonanzen zu vermeiden sind. Die sitzende Gestalt ist denn auch aus rein künstlerischer Absicht so mächtig von Wuchs gebildet, daß ihr Kopf bis fast in die Höhe der Stehenden kommt. Und dann sind diese widersprechenden Massen durch den schönen Einien schwung der Arme und durch Parallelführung einzelner Gliedmaßen derart ausgeglichen, daß man den Kontrast nur als eine angenehme Abwechselung in der Harmonie empfindet.

Der Beschauer beachte z. B., wie der rechte Arm der Sitzenden mit dem rechten der Stehenden parallel geführt ist und die drei Hände einen rechten Winkel bilden: gerade im Mittellot erscheint die Senkrechte (diese etwas erzwungen) über der Wagrechten als Maßstab für die symmetrische Tendenz und den schönen Fluß der Linien seitlich, besonders im Stuhl und der etwas eingesunken dastehenden Dienerin. In dieser fein abgewogenen Anordnung der Masse steckt im wesentlichen, wovon S. 93 die Rede ist, was wir Modernen gern als das Dekorative bezeichnen. Es muß jeder künstlerischen Schöpfung innewohnen, weil sie ohne solche Ökonomie keine rechte Wirkung tut. Man achte in dem Hegesorelief auch der negativen Reste, die die Figuren auf der Fläche des Hintergrundes übrig lassen, und des tiefschattenden Loches unter dem Stuhl; es ist ein typisch moderner „dekorativer Fleck“.

Es gab unter den Modernen einen Bildhauer, der, ohne jemals, wie z. B. Thorwaldsen, antik sein zu wollen, doch nach der eben an griechischen Bildwerken aufgewiesenen Gesetzmäßigkeit schuf. Er vergaß selten, daß ein Bildwerk, mehr noch als ein Gemälde, sich dem Beschauer von einem einzigen Standpunkt aus ganz geben muß und die Anordnung der Glieder in einer Ebene Voraussetzung jener stillen Wirkung ist, durch die sich das Werk des Künstlers ankündigt. Solche Leistungen setzen genialen Blick und reife Schulung voraus. Ab. 43 zeigt den Mäher von Meunier, dem großen Belgier. Alle Körperteile erscheinen in der Breitenansicht und geeint in einer Ebene. Man versuche, ähnliche Motive zu finden, ohne der Natur Gewalt anzutun! Michelangelo hat dergleichen wiederholt erzwungen, Raphael nicht minder. Auch sie haben eben auf Relieffstil und etwas gesehen, was sich im Mäher so deutlich in der Kreuzung der diagonalen Haupttrichtungen und den dazu nach Möglichkeit parallel geführten Gliedmaßen ankündigt, auf die Beruhigung der Anordnung zu harmonischer Einfachheit. Die Horizontale ist bei Meunier in der Schulter, die Vertikale im linken Unterschenkel angeschlagen. So ist

dem Ganzen für unser Empfinden ein statischer Halt gegeben. Man vergleiche damit nur die modernen italienischen Naturausschnitte in Marmor oder Bronze; da pflegen dergleichen Richtungsmaßstäbe völlig zu fehlen.

Meuniers Mäher kann auch dazu dienen, in einige Probleme von Licht und Schatten einzuführen. Die Gestalt er-

scheint im Umriss wie herausgeschnitten, schwarz auf Weiß. Das liegt nicht an der Photographie, sondern ist eine der Forderungen, die das Bilden in Bronze von dem der Marmorplastik unterscheidet. Bei

Bearbeitung des Steines kann sich der Bildhauer eher auf die Rundmodellierung beschränken, auch der tiefste Schatten wird noch vom Grunde aufgehell't. Die dunkle Bronze zwingt dagegen zur

Komposition in der Linie, Fläche und Silhouette. Die Bildhauer der Gegenwart behaupten, die negativen Auffälligkeiten (wie die beim Mäher sehr in die Augen springenden Ausschnitte zwischen Armen, Beinen und unter dem Kinn bezeichnet werden könnten — man blicke auch zurück auf das Hegesorelief —) hätten selbst in der Plastik dekorativen Wert. Davon wird bei einer bestimmten Gattung von Landschaftsmalerei noch zu reden sein.

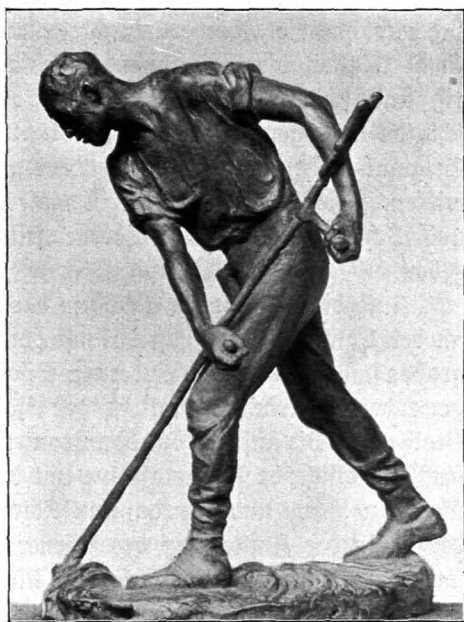


Abb. 43. Meunier, Mäher. Bronzeplastik.

(Nach Photographie. Benno und Paul Cassirer, Kunst- und Verlagsanstalt Berlin.)

Die moderne Bildhauerei weiß sich durch das Mittel von Licht und Schatten eine Fülle neuer Probleme und Wirkungen zu schaffen. Sie ist unerschöpflich im Auffuchen von Möglichkeiten und verfiel so u. a. spontan auf das Auskunftsmittel der hellenistischen Reliefbilder, künstliche Höhlen zu schaffen, in deren dunklen Schatten sich die an dessen Grenze vorn erscheinenden Figuren in heller Beleuchtung abheben. Ich erwähne die „Unergründlich“ genannte Frauengestalt von Ernst Müller, die sich, sinnend hingelagert, in scharfem Umriss und schöner Modellierung von einer schräg im Halbschatten aufragenden Felswand abhebt. Ich habe leider das Original nicht gesehen, weiß daher nicht, ob Farben mitwirken. Die kühnsten, fast rein malerischen Effekte in Licht und Schatten, weiß die moderne französische Medaille zu geben.

Auch die Farbe wird, nachdem das XIX. Jahrhundert sie an der Hand der griechischen Kunst geradezu erst wieder ausgraben mußte, von der modernen Bildhauerei mit Glück angewendet. Darin liegt z. B. der Hauptreiz von Klingers Beethoven. Die auf dem dunklen Bronzethron über einem violetten Felsen sitzende Marmorstatue mit dem goldgelben Mantel über den Knien und dem dunklen Adler zu Füßen wird dem, der sie in der Aufstellung der Wiener Sezession gesehen hat, unvergeßlich in Erinnerung bleiben. Man wurde sie zuerst aus der Ferne von höher gelegenen Galerien aus gewahr; sie wirkte da wie ein Goldschmiedewerk in Edelmetall, Elfenbein und farbigen Steinen. Ich finde darin nicht nur eine monumentale Schöpfung, etwa entsprechend den Götterbildern in Gold und Elfenbein der Alten; viel höher steht mir eigentlich ihr dekorativer Wert. Die jetzige Leipziger Aufstellung scheint mir verfehlt. Das Werk muß zuerst aus der Ferne in Oberlicht und schräg von der Seite gesehen werden, etwa so, wie sie S. 29 in Abb. 15 erscheint.

Klinger hat auch mit Farben seelische Zustände zu charakterisieren gesucht. Seine Salome nähert sich in der vernich-

tenden Schärfe der Ausdrucksmittel dem Naturalismus eines Ibsen und paßt nach meinem Empfinden besser in ein psychologisches als in ein Kunstmuseum. Im allgemeinen beschränkt man sich, und so auch zumeist Klinger, auf leichte Tönungen, die mehr Phantasieanregungen als wirkliche Farben bedeuten. Das allein scheint in den Rahmen der Plastik zu taugen. Pastoser Farbauftrag, der dem Marmor die Leuchtkraft, dem Holz die Wärme nimmt, wirkt wenigstens in der Großplastik als roher, unkünstlerischer Anstrich. Buntheit kann nur in echtem Material genossen werden.

In der heutigen Plastik ist auf dem Gebiete des Gestaltproblems etwas Mode geworden, was kein früheres Zeitalter der Kunstentwicklung gekannt hat, das Fragmentarische. Wir sahen S. 96 den sog. Theseus vom Parthenon. Es gehört künstlerische Bildung dazu, sich über das Fehlen der Hände und Füße, die abgeschlagene Nase und die teilweise arg angegriffene Oberfläche hinwegsetzen zu können und aus dem Vorhandenen den vollen Genuß zu ziehen. Frühere Zeiten wollten durchaus nur das Fertige, Ganze; deshalb haben die größten Künstler nicht Anstand genommen, halb zerstört auf uns gekommene Statuen zu ergänzen. Was dabei herauskam, sehen wir erst jetzt, wo es im Wege der wissenschaftlichen Kritik möglich geworden ist, nachzuprüfen, ob diese Ergänzungen richtig waren. Der Laokoon z. B. hatte den rechten Arm nicht emporgestreckt, der zurücktretende Faun ist nicht im Tanzschritt mit Kastagnetten, sondern als erschrockener Marsyas zu ergänzen. Ein anderes Werk des Myron, der Diskobol, ist im kapitolinischen Museum gar auf den Kopf gestellt und zu einem sich deckenden Kämpfer geworden. Das sind faulstidige Fehler, von den stilistischen wollen wir gar nicht reden. Ein vom Kaiser Wilhelm ausgeschriebener Wettbewerb für die stilgerechte Ergänzung von antiken Fragmenten des Berliner Museums hat gezeigt, daß jeder Versuch überflüssig ist: wir können das einfach nicht, und je bedeutender ein Künstler ist, desto eher merkt der Sachverständige die fremde Hand. Darin

liegt auch der Grund, weswegen die Bildhauer, einsichtsvoller als die Architekten, noch nicht darauf verfallen sind, sich ein neues Gebiet ihres Schaffens, das Ergänzen alter Bildwerke, zu erobern. Die Bauwerke sind dagegen leider immer noch unter Umständen vogelfrei, wie das Aachener Beispiel u. a. zeigt.

Für diese vernünftige Zurückhaltung nun entschädigen sich die Bildhauer dadurch, daß sie selbst Statuen ohne Arme und Beine oder mit querabschneidender Brust oder wagrecht über den Augen abgeschnittenem Kopf darstellen. Der Belgier Khnopff hat diesen spekulativen Unfug auf die Spitze getrieben. Ursprünglich entstand dergleichen aus einem verständlichen Grunde. So hatte Klinger einst auf einer griechischen Reise einen Block prachtvollen Marmors gefunden; seine Phantasie zauberte daraus die prächtige Amphitrite hervor — ohne Arme. Für diese hatte der Block nicht gereicht und es lag eine gewisse Ehrlichkeit darin, sie nicht anzustückeln. Der Eingeweihte achtet ein solches Vorgehen; darin steckt Ernst. Neuerdings aber ist das anders geworden. Man merkt die Absicht und wird verstimmt.

Dazu kommt eine andere Geheimnistuerei, die vorwiegend an Rodins Beispiel anknüpft. Man kennt von Michelangelo ein paar Werke, die nur im Rohesten aus dem Stein herausgearbeitet, d. h. zum guten Teil noch darin stecken geblieben sind. Der große Florentiner ließ solche Stücke stehen, weil er sich verhauen hatte oder ihn sonst etwas von der Ausführung abhielt. Sie wurden dann in irgendeinem Winkel vergessen. Heute schafft man solche Abbozzi künstlich und macht damit Staat auf internationalen Kunstausstellungen. Insbesondere weiß Rodin, der zur Darstellung scheinbar tiefsinniger Ideen neigt, seinen Bildwerken dadurch allerhand pikanten Reiz zu geben. L'homme et sa pensée heißt ein Marmorblock, der sich wie eine Wolke aufbaut. Aus der rauhen, formlosen Masse lösen sich an einer Stelle zwei Menschenleiber los; der eine, vom Rücken gesehen, steckt bis zu den Hüften im Marmor und verschwindet mit dem Kopf neuerdings darin. Der andere,

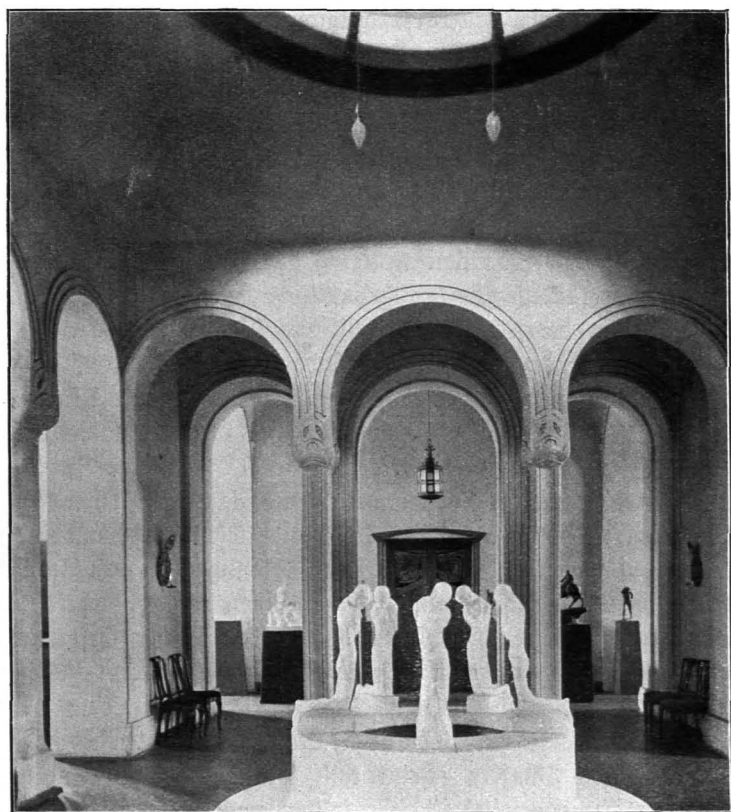


Abb. 44. Van de Velde und Minne, Halle im Folkwang-Museum
in Hagen i. W.

vom ersten verdeckt, ist in der Seitenansicht von den Schultern bis unter die Knie sichtbar und mit dem Rücken an den Fels gewachsen. Ich bemühe mich bei solchen Rätseln nicht um die Deutung, freue mich an dem schönen Marmor, dem Kontrast der in vollendetster Modellierung prangenden Menschenleiber mit dem urwüchsigen, rauh gelassenen Block und lasse gern meiner ergänzenden Phantasie freien Lauf; aber ich verhehle mir dabei auch nicht, daß mein Genuß eine Feinschmeckerei

ist, die vielen sonst ganz gesund empfindenden, naiven Kunstfreunden leicht eine falsche Richtung geben kann.

Andere Auswüchse im Rahmen der Gestalt, die für den Gourmand eine Abwechslung bedeuten, dem Naiven aber unverständlich bleiben oder ihn irre führen, sind die Manieren von Meßner und Minne. Ersterer schickt Statuen auf Ausstellungen, die im Rahmen irgendwelchen tektonischen Zwanges erscheinen müßten, damit ihre kernig übertriebene Muskulatur Verständnis fände. Für kunstgewerbliche Zwecke sind Meßners Schöpfungen bewundernswert. Minne ist ein Fanatiker des Unreifen oder dem Hungertode Nahe. Er zeigt Menschengestelle in allen möglichen unschönen Akten, etwa wie Klinger die eine S. 100 abgebildete weibliche Figur im „Drama“. Wie er sich seine Schöpfungen verwendet denkt, zeigt ihre Anordnung im Vorraum des Folkwang-Museums in Hagen (Abb. 44). Sie knien da zu fünf um eine kreisrunde Öffnung herum und helfen zusammen mit van de Velde's Bildungen an den Kapitellen, dem Türrahmen und dgl. m. einen typisch modernen Innenraum schaffen. Ich sehe das Bilden solcher Gestalten an als Äußerung eines in unserer Zeit liegenden Überschusses an Formkraft. Die Künstler sollten nur nicht zeitlebens bei Gestalten stehen bleiben, die auf die Dauer maniriert erscheinen. Denn solches Schaffen scheint toll, solange es nicht in die richtigen Wege geleitet ist. Es sollten noch mehr Bildhauer sich der Architektur wie dem Kunstgewerbe zuwenden und ihren Ruhm nicht gerade in der für Museen und Sammler bestimmten Kunst, d. h. zunächst auf den Ausstellungen suchen, sondern darin, daß sie sich bestimmten Industrien zuwenden und diesen in künstlerische Geleise verhelfen. Es sollte Mode werden, sich in Industriebezirken niederzulassen, zuerst nach amerikanischer Art selbst Hand anzulegen und an der Mitarbeit die Formkraft zu entzünden. So sind die großen englischen Reformer, Morris, Ruskin u. a. vorgegangen und haben bald mit der englischen die hergebracht französische Mode geschlagen. Bei uns bilden sich jetzt neben den Kunstgewerbeschulen freie Werkstätten auf

geschäftlicher Grundlage. Ich nenne die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk in München, ihren Ableger, die Lehr- und Versuchswerkstätte in Stuttgart, dann die Wiener Werkstätte u. dgl. m. Aber das sind nicht Unternehmungen, wie ich sie im Auge habe. Webereien großen Stiles, Rahmenfabriken und dergleichen Betriebe sollten mit den Künstlern unmittelbar in Verbindung treten. Aber freilich die fabrikmäßige Erzeugung von Massenartikeln läßt sich damit nur schwer vereinigen; die Fabrikanten müßten denn anfangen, sich in ihrem Fach künstlerische Bildung anzueignen.

