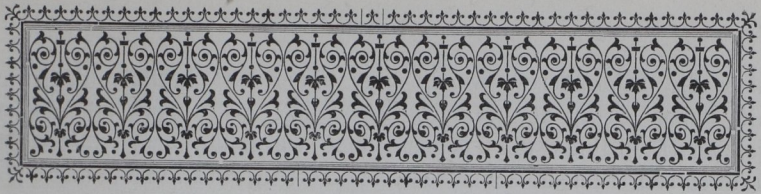


X. Rede

an die Schüler der Königlichen Akademie gerichtet bei
der Preisverteilung am 11. Dezember 1780.

Die Plastik. — Sie hat nur einen Stil. — Ihre Gegenstände, ihre Form, ihr Charakter. — Vergebliche Versuche neuerer Bildhauer, diese Kunst weiter zu entwickeln. — Der schlechte Eindruck, welchen moderne Kleidung in der Sculptur hervorruft.





Meine Herren!

Ich will Ihnen nun wieder, wie es an diesem Tage zum Brauche geworden ist, jene Beobachtungen mittheilen, die ich über die Theorie der Kunst angestellt habe.

Wenn sich diese Bemerkungen bis jetzt hauptsächlich auf die Malerei bezogen haben, so bedenken Sie, dass diese Kunst viel ausgedehnter und verwickelter ist, als die Bildhauerei, und der Kritik ein viel weiteres Feld bietet. Da das Grössere das Kleinere mit einschliesst, sind die leitenden Grundlehren der Sculptur in denen der Malerei inbegriffen.

Ich wünsche jedoch jetzt auch einige Bemerkungen mit besonderer Beziehung auf die Bildhauerei zu machen, zu überlegen, in welcher Weise ihre Grundsätze mit denen der Malerei übereinstimmen oder von ihnen abweichen, und was auszuführen in ihrer Macht liegt, oder ein vergebliches und ungeeignetes Wagnis wäre. Daraus wird klar und deutlich hervorgehen, auf welches Ziel der Bildhauer hinarbeiten soll.

Die Sculptur ist eine Kunst von viel grösserer Einfachheit und Gleichförmigkeit als die Malerei; bei vielen Gegenständen eignet sie sich nicht zu wirksamer Anwendung. Das Ziel ihres Strebens kann in zwei Worten ausgedrückt werden: Form und Charakter. Und diese Eigenschaften werden nur in einer Art, nur in einem Stile geboten; während das Vermögen der Malerei, welches viel abwechslungsreicher und ausgedehnter ist, auch eine viel grössere Mannigfaltigkeit der Darstellungsarten zulässt. Die römische, lombardische, venezianische, florentinische und niederländische Schule, sie alle verfolgen mit verschiedenen Mitteln dasselbe Ziel.

Aber die Bildhauerei, welche nur einen Stil besitzt, kann nur mit einem Stile der Malerei verwandt sein; und mit diesem, welcher allerdings der höchste und würdigste ist, dessen die Malerei sich rühmen kann, ist sie so eng verwandt, dass man fast sagen kann, es sei ein und dieselbe Kunst, die nur in verschiedenen Stoffen arbeite. Die Bildhauer der letzten Zeit sind dadurch, dass sie nicht genug auf diese Unterscheidungen der verschiedenen Stile der Malerei geachtet haben, in viele Fehler verfallen. Obgleich sie wol wussten, dass es ihnen erlaubt sei, den grossen Stil der Malerei nachzubilden oder von ihm Ideen zur Vervollkommnung ihrer eigenen Kunst zu entlehnen, so waren sie sich doch dessen nicht bewusst, dass es ihnen nicht gestattet sei, in gleicher Weise von dem ornamentalen zu borgen. Wenn sie sich bemühen, malerische Effecte, Contraste oder kleinliche Vorzüge irgend einer Art nachzuahmen, welche in den untergeordneten Zweigen der Kunst ihren passenden Platz finden, bilden sie sich zweifellos ein, durch diese Nachahmung die Grenzen ihrer Kunst zu erweitern und sie zu vervollkommen; aber in Wirklichkeit verletzen sie den eigentlichen Charakter ihrer Kunst, indem sie ihrem Schaffen eine neue Richtung geben und sich entweder Unerreichbares oder im besten Falle niedrigere Ziele ihres Strebens vorsetzen. Der ernste und strenge Charakter der Sculptur verlangt den höchsten Grad von Feierlichkeit in der Komposition; malerische Contraste finden hier keinen Raum; alles muss sorgfältig abgewogen und abgemessen sein, und jede Seite muss der anderen das genaue Gegengewicht halten. Ein Kind ist kein passendes Gegengewicht für die Gestalt eines Erwachsenen, noch eine sitzende oder gebeugte Figur ein passendes Gegenstück für eine aufrechtstehende.

Die Vortrefflichkeit jeder Kunst muss in der vollständigen Erfüllung ihres Zweckes liegen, und wenn durch verfehlte Nachahmung der Natur, oder durch den kleinlichen Ehrgeiz malerische Wirkungen oder Teuschung irgendwelcher Art hervorzubringen, alle Grösse der Gedanken, welche diese Kunst erregen soll, erniedrigt und zerstört wird, dann dürfen wir uns erkönnen, einer solchen Neuerung Widerstand entgegenzusetzen. Wenn das Hervorbringen einer Teuschung der Gipfel dieser Kunst ist, so lasst uns nur gleich den Statuen auch Farbe geben,¹⁵²⁾ was zu diesem Zwecke mehr beitragen wird, als alle jene Kunstgriffe, welche eingeführt und offen verteidigt wurden und sich doch auf keinen anderen Grund stützten, als den, die Arbeit natürlicher zu machen. Aber da die Farbe allgemein zurück-

gewiesen wird, muss mit ihr auch jeder derselben Einwendung unterliegende Kunstgriff fallen. Wäre es die Aufgabe der Bildhauerei, der Unwissenheit zu gefallen, und den Sinnen eine Unterhaltung zu bieten, dann würde die Venus von Medici durch Bemalung jedenfalls gewinnen; aber die Eigenart der Bildhauerei macht es ihr zur Pflicht, einen Genuss anderer und vielleicht höherer Art zu schaffen, welcher aus der Betrachtung vollkommener Schönheit hervorgeht. Und dieser Genuss, in Wahrheit eine geistige Freude, ist in vieler Hinsicht unvereinbar mit dem, was sich bloss an die Sinne wendet und was Ungebildete und Oberflächliche als Formenschönheit bewundern.

Dem Bildhauer darf ruhig zugestanden werden, sich aller Mittel zur Teuschung zu bedienen, welche in der Macht seiner Kunst liegen, vorausgesetzt, dass dieses Verfahren keine höheren Vorzüge behindert und zerstört. Unter diesen Bedingungen wird er wider Willen gezwungen sein, zuzugeben, dass die Schranken seiner Kunst längst festgestellt sind und dass alle Mühe umsonst sein wird, welche weiter zu dringen hofft, als die besten der uns aus der Antike überlieferten Werke der Sculptur.

Nachahmung ist das Mittel, nicht der Zweck der Kunst; der Bildhauer verwendet sie um seine Gedanken dem Geiste des Beschauers zu vermitteln. Dichtung und Beredtsamkeit jeder Art bedienen sich gewisser Zeichen; aber diese Zeichen sind überliefert und willkürlich. Der Bildhauer verwendet die Darstellung des Dinges selbst, aber immer noch bloss als ein Mittel zu höherem Zwecke, als Vorbedingung zur Erreichung tadelloser Gestalt und vollkommener Schönheit. Auf den ersten Blick wäre anzunehmen, dass selbst diese Form, so vollkommen sie immer dargestellt sein mag, auch nur um eines noch höheren Zweckes willen Wert und Bedeutung hat, nämlich Empfindung und Charakter darzustellen, wie sie sich in der Stellung und beim Ausdrücke der Gemütsbewegungen offenbaren. Aber die Erfahrung hat uns davon überzeugt, dass die Formenschönheit, ohne der Unterstützung eines anderen Vorzuges zu bedürfen, für sich allein schon ein grosses Werk bilden kann, und mit Recht unsere Achtung und Bewunderung herausfordert. Als Beweis für den hohen Wert, den wir auf die blossen Vortrefflichkeit der Form legen, mag der grösste Teil der Werke Michel-Angelos in der Malerei wie in der Sculptur dienen; ebenso die meisten der antiken Statuen, welche mit Recht hoch geschätzt werden, wenn in ihnen auch kein sehr auffallender und eigentümlicher Charakter und kein Ausdruck irgendwelcher Art dargestellt ist.

Aber um ein noch stärkeres Beispiel dafür anzuführen, dass diese Vortrefflichkeit auch für sich allein die Seele bewegen kann, frage ich: welcher Künstler hat je den Torso angeblickt, ohne warme Begeisterung zu fühlen, wie bei den höchsten Leistungen der Dichtkunst? Woher kommt dies? Worin sonst besteht die Wirkung dieses Fragmentes als in der vollendeten Kenntnis der reinen Form?

Ein Geist, der sich an der Betrachtung des Vortrefflichsten gebildet hat, erkennt in diesem entstellten, zerschlagenen Bruchstücke, „disjecti membra poetae“¹⁵³), die Spuren erhabenen Genies, die Reste eines Werkes, welches die nachfolgenden Zeiten nicht genug bewundern können.

Man mag sagen, dass dieser Genuss nur jenen vorbehalten ist, welche ihr ganzes Leben dem Studium und der Betrachtung dieser Kunst gewidmet haben; aber indertat würden Alle diese Wirkung fühlen, wenn sie sich davon losmachen könnten, eine Täuschung zu erwarten, wo nichts Anderes vorliegt als eine teilweise Darstellung der Natur. Das einzige Hindernis welches ihrem Urtheile im Wege steht, liegt dann nur in ihrer Unsicherheit zu entscheiden, welche Stufe, oder besser welche Art des Vorzuges angestrebt und welches Maass von Beifall verdient wird. Dieser Zustand von Unklarheit ist zweifellos jedem Geiste lästig; aber durch aufmerksame Betrachtung derartiger Werke kommt die Erkenntnis dessen, was damit bezweckt wird, von selbst, ohne gelehrt und fast ohne bemerkt zu werden.

Die Kunst des Bildhauers ist im Vergleiche mit anderen Künsten eng begrenzt, aber sie hat ihre Abwechslung und ihre Verwicklung innerhalb ihrer eigenen Schranken. Ihr eigentlichstes Wesen ist Genauigkeit¹⁵⁴); paart sich Schmuck der Anmut, Würde des Charakters und geeigneter Ausdruck mit Richtigkeit und Vollkommenheit in der Form, wie beim Apollo, bei der Venus, dem Laokoon, dem Moses des Michel-Angelo und vielen anderen Werken, dann kann man sagen, dass diese Kunst ihren Zweck erfüllt habe.

Was Anmut ist, wie sie zu erreichen oder aufzufassen ist, sind im Wege der Speculation schwer zu ergründende Fragen; aber „causa latet, res est notissima“¹⁵⁵), ohne jede verwickelte Untersuchung tritt die Wirkung fortwährend zu Tage. Ich will nur bemerken, dass sie ihre natürliche Grundlage in der Genauigkeit der Zeichnung hat, denn wenn die Anmut sich auch manchmal mit Ungenauigkeit vereinen mag, so kann sie doch nicht daraus hervorgehen.

Aber wir wollen uns wieder unserem eigentlichen Gegenstande zuwenden. Man hat gesagt, dass die Anmut des Apollo¹⁵⁶⁾ in einer gewissen Unregelmässigkeit liege, dass der Kopf nicht anatomisch richtig zwischen den Schultern sässe, und dass die untere Hälfte der Gestalt länger wäre als das Verhältniss es gestattet. Ich weiss, dass Correggio und Parmegianino¹⁵⁷⁾ oft als gewichtige Stützen dieser Meinung angeführt werden; aber eine selbst geringe Aufmerksamkeit wird uns überzeugen, dass die Ungenauigkeit, die wir in manchen Theilen ihrer Bilder finden, nicht zur Anmut beiträgt, sondern eher dazu führt, dieselbe zu zerstören. Parmegianinos Madonna mit dem schlafenden Kinde und der wunderschönen Engelgruppe im Palazzo Pitti¹⁵⁸⁾ würde nichts von ihrer Vorzüglichkeit verloren haben, wenn Hals, Finger und selbst die ganze Gestalt der Jungfrau, anstatt gar so lang und ungenau zu sein, die gebührenden Verhältnisse erhalten hätten.

In Widerspruch zur ersten dieser Bemerkungen steht die Autorität eines sehr tüchtigen Bildhauers unserer Akademie, der jene Figur¹⁵⁹⁾ copirt und sie daher gemessen und sehr genau geprüft hat, und welcher erklärt, dass dieses Urtheil nicht richtig sei. In Bezug auf die zweite Bemerkung muss daran erinnert werden, dass Apollo sich hier in der Ausübung einer der ihm eigentümlichen Kräfte befindet, nämlich der Schnelligkeit; er hat daher jenes Verhältniss, welches am besten zu dieser Eigenart passt. Das ist nicht unrichtiger, als wenn einem Herkules ungewöhnlich schwellende und kräftige Muskeln gegeben werden.

Die Kunst, Anmut zu entdecken und auszudrücken, ist an sich schwer genug, als dass man sich noch mit Unverständlichem verwirren sollte. Die Voraussetzung einer solchen Widernatürlichkeit, wie es die Entstehung der Anmut aus dem Misgestalteten wäre, ist Gift für die Seele eines jungen Künstlers, und könnte ihn veranlassen, das Wichtigste in seiner Kunst, die Richtigkeit der Zeichnung, zu vernachlässigen, um einem Phantome nachzujagen, welches nur der zur Affectation und Übertreibung neigenden Einbildungskraft eines Grüblers seine Existenz verdankt.

Ich kann mich nicht von diesem Apollo abwenden, ohne eine Bemerkung über die Eigenart seiner Gestalt zu machen. Man setzt voraus, dass er gerade den Pfeil gegen die Pythische Schlange gesendet habe, und mit dem gegen die rechte Schulter zurückgezogenen Haupte scheint er dessen Wirkung aufmerksam zu beobachten. Was ich bemerken möchte, ist der Unterschied dieser Aufmerksam-

keit von jener des Diskuswerfers, der sich im gleichen Falle befindet, da er die Wirkung seines Diskus verfolgt. Die anmutig nachlässige und doch belebte Stellung des Einen, und der gewöhnliche Eifer des Anderen liefern einen deutlichen Beweis dafür, wie die antiken Bildhauer Charaktere fein zu unterscheiden wussten. Beide Statuen sind gleich naturwahr und gleich bewundernswert.

Es mag bemerkt werden, dass Anmut, Charakteristik und Ausdruck wol, soferne es sich um Werke der Malerei handelt, aber nicht wenn von Sculptur die Rede ist, der Verschiedenheit ihres Sinnes und ihrer Bedeutung entsprechend genommen werden; diese Ungenauigkeit können wir auf die unbestimmte Wirkungsweise dieser Kunst selbst zurückführen; jene Eigenschaften werden in der Sculptur eher durch Gestalt und Haltung als durch die Mienen vermittelt und können daher nur ganz im Allgemeinen zum Ausdrucke gelangen.

Obwol der Laokoon und seine beiden Söhne mehr Ausdruck in den Mienen zeigen, als vielleicht irgend eine andere antike Statue, ist es doch nur der allgemeine Ausdruck des Schmerzes; und dieses Leiden ist vielleicht noch stärker in den Windungen und Krümmungen des Körpers als in den Zügen ausgedrückt.

Es wurde in einer neuen Schrift erwähnt, dass, wenn der Vater mehr mit dem Schmerze seiner Kinder als mit dem eigenen Leiden beschäftigt wäre, dies eine weit höhere Teilnahme beim Beschauer erregen würde. Wenn diese Bemerkung auch von einer Persönlichkeit herrührt, deren Ansicht in Allem, was die Kunst betrifft, von grösstem Gewichte ist, so kann ich doch nicht umhin, die Vermutung auszusprechen, dass mir solch verfeinerter Ausdruck kaum innerhalb des Bereiches dieser Kunst zu liegen scheint; bei einem solchen Versuche würde der Künstler grosse Gefahr laufen, den Ausdruck abzuschwächen und ihn dem Beschauer minder verständlich zu machen.

Da von der Hauptfigur mehr sichtbar ist als die Züge, müssen wir auch ausser ihnen nach Ausdruck und Charakter suchen: „*patuit in corpore vultus*“;¹⁶⁰) und in dieser Beziehung ist die Kunst des Bildhauers der des Tanzens nicht unähnlich, bei welcher die Aufmerksamkeit des Zuschauers hauptsächlich durch Stellung und Bewegung des Darstellers in Anspruch genommen wird und jener darin auch jeden Ausdruck zu suchen hat, dessen diese Kunst überhaupt fähig ist. Die Tänzer selbst geben dies zu, indem sie oft Masken tragen, welche nur geringe Veränderung des Ausdruckes

zulassen. Das Gesicht steht in einem so unbedeutenden Verhältnisse zur Wirkung der ganzen Gestalt, dass die antiken Bildhauer es unterliessen, die Gesichtszüge selbst mit dem allgemeinen Ausdrücke der Gemütsbewegungen zu beleben. Die Gruppe der Ringer¹⁶¹⁾ ist hierfür ein bemerkenswertes Beispiel; sie sind im lebhaftesten Handeln begriffen, während sich die grösste Ruhe auf den Gesichtern zeigt. Dies ist nicht zur Nachahmung zu empfehlen, denn es kann keinen Grund dafür geben, warum das Gesicht nicht mit Haltung und Ausdruck der Gestalt übereinstimmen sollte; aber ich erwähne es um damit zu beweisen, dass dieser häufige Mangel der antiken Sculptur aus nichts anderem als aus der Gewohnheit hervorgehen konnte, das zu vernachlässigen, was als verhältnismässig unbedeutend angesehen wurde.

Wer meint, dass die Bildhauerei mehr ausdrücken kann, als was wir zugestanden haben, könnte fragen, auf welche Weise wir auf den ersten Blick die Persönlichkeit erkennen, welche eine Büste, eine Camee,¹⁶²⁾ ein Intaglio¹⁶³⁾ darstellt? Ich denke bei genauer Prüfung wird Einer der nicht entschlossen ist, mehr zu sehen, als er wirklich sieht, finden, dass die Figuren sich durch ihre Attribute mehr unterscheiden, als durch irgend eine Verschiedenheit der Form oder Schönheit. Nehmt Apollo seine Leier, Bacchus seinen Thyrsus und seine Weinblätter, Meleager sein Eberhaupt, und es wird wenig oder keine Unterscheidung ihrer Eigenart zurückbleiben. In einer Juno, Minerva oder Flora scheint die Idee des Künstlers nicht weiter als nach Darstellung vollkommener Schönheit gestrebt zu haben, der später die passenden Attribute beigegeben wurden. So hat Giovanni da Bologna, da er eine Gruppe gemacht hatte, die einen jungen Mann, ein junges Weib auf den Armen tragend, darstellt, zu deren Füssen sich ein alter Mann befindet, seine Freunde zusammenberufen, um sie zu fragen, welchen Namen er der Arbeit geben solle, und man beschloss sie „Raub der Sabinerinnen“ zu nennen; dies ist die berühmte Gruppe, welche jetzt vor dem alten Palast in Florenz steht.¹⁶⁴⁾ Die Gestalten haben denselben allgemeinen Ausdruck, den man bei den meisten Werken antiker Sculptur findet. Und doch wäre es nicht zu verwundern, wenn spätere Kritiker eine Feinheit des Ausdruckes herausfänden, die nie beabsichtigt war, und so weit gingen, im Gesichte des alten Mannes genau das Verwandtschaftsverhältnis ausgedrückt zu finden, in welchem er zu dem Weibe steht, das von ihm fortgenommen zu werden scheint.

Wenn Malerei und Sculptur von denselben allgemeinen Grundsätzen geleitet werden wie viele andere Künste, so scheint doch in den Einzelheiten, oder in dem, was man die Nebenregeln jeder Kunst nennen könnte, keinerlei weitere Verbindung zwischen ihnen zu bestehen. Die verschiedenen Stoffe, mit welchen diese beiden Künste es zu tun haben, müssen unfehlbar einen entsprechenden Unterschied in ihrer Ausführung herbeiführen. Es giebt viele kleine Vorzüge, welche der Maler spielend erreicht, die aber für den Bildhauer unerreichbar sind, und welche, selbst wenn man sie zu erreichen vermöchte, nichts zum echten Wert und zur Würde des Werkes beitragen könnten.

Von den erfolglosen Verbesserungsversuchen, welche die modernen Bildhauer gemacht haben, scheinen diese die hauptsächlichsten zu sein:

Der Vorgang, die Gewandung von den Figuren abzulösen, um ihnen den Anschein zu geben, als flögen sie in der Luft; —

Verschiedene Tiefenabstände in einem und demselben Basrelief zu schaffen; —

Die Hervorbringung perspectivischer Wirkungen zu versuchen. Hierzu können wir noch den Misgriff rechnen, die Figuren neumodisch zu kleiden.

Die Torheit des Versuches, Stein in der Luft spielen und flattern zu lassen, ist so augenfällig, dass sie sich selbst richtet; und doch schien es der Ehrgeiz vieler neuerer Bildhauer, besonders Berninis zu sein, dies durchzuführen; er hatte sich die Überwindung dieser Schwierigkeit so in den Kopf gesetzt, dass er nicht aufhörte, sie zu versuchen, obwol er dabei Alles aufs Spiel setzte, was in der Kunst wertvoll ist.

Bernini steht in der ersten Reihe der neueren Bildhauer und es ist daher die Aufgabe der Kritik die schlechten Wirkungen eines so mächtigen Beispiels zu bekämpfen.

Nach seinem sehr frühen Werke Apollo und Daphne,¹⁶⁵) erwartete die Welt mit Recht, dass er mit den besten Werken der alten Griechen wetteifern würde; aber er wich bald vom rechten Wege ab. Und wenn auch in seinen Werken immer etwas ist, was ihn von der gewöhnlichen Menge unterscheidet, so scheint er in seinen späteren Werken doch auf Irrwege geraten zu sein. Statt das Studium jener idealen Schönheit weiter zu verfolgen, welches er so erfolgreich begonnen hatte, jagte er unverständlich nach Neuheit, versuchte, was nicht im Bereiche seiner Kunst lag, und strengte

sich an, die Sprödigkeit und Härte seines Materiales zu überwinden. Aber selbst vorausgesetzt, dass es ihm so weit gelungen wäre, jene Art von Draperie natürlich darzustellen, so hätte die schlechte Wirkung und Verwirrung allein, welche durch derartige Loslösung der Stoffe von der dazugehörigen Figur entstanden wäre, genügen sollen, um ihn von diesem Verfahren abzuhalten.

Ich glaube nicht, dass wir in unserer Akademie irgend ein anderes Werk Berninis haben, als den Abguss von dem Kopfe seines Neptun;¹⁶⁶⁾ dieser wird das Unheil genügend erweisen, welches der Versuch anrichtet, die Wirkung des Windes darzustellen. Die Locken seines Haares fliegen nach allen Richtungen, so dass man bei oberflächlicher Betrachtung nicht entdecken kann, was der Gegenstand vorstellt, und die fliegenden Locken von den Gesichtszügen nicht zu unterscheiden vermag, da alles von derselben Farbe und von gleicher Festigkeit ist und daher gleich kräftig hervorragt.

Dieselbe wirre Unklarheit, welche hier die Haare verursachen, veranlasst der fortfliegende Faltenwurf, welchen das Auge aus demselben Grunde unfehlbar mit den Hauptteilen der Gestalt verwechseln und vermengen muss.

Es ist eine allgemeine Regel, welche bei beiden Künsten zutrifft, dass Gestalt und Haltung der Figur deutlich zu erkennen sein müssen, und zwar ohne Zweideutigkeit, beim ersten Anblicke. Das kann der Maler leicht mit der Farbe bewerkstelligen, indem er manche Teile sich im Grunde verlieren lässt, oder sie so dunkel hält, dass sie den wichtigeren Gegenständen keinen Eintrag tun können. Der Bildhauer hat kein anderes Mittel, diese Verwirrung zu vermeiden, als dass er das Gewand zum grössten Teile dicht an die Figur anschliesst und dessen Falten, wo immer die Draperie sichtbar ist, der Form der Glieder folgen lässt, so dass das Auge zugleich Form und Haltung der Figur überblicken kann.

Die Draperie des Apollo wird, obwol sie eine grosse Masse bildet, die sich von der Gestalt loslöst, von dieser Frage nicht berührt, eben deshalb weil sie so ganz abgetrennt ist. Durch die Regelmässigkeit und Einfachheit ihrer Form ist sie nicht im Geringsten einer klaren Ansicht der Gestalt im Wege; sie ist indertat nicht mehr ein Teil derselben, als ein Piedestal, ein Baumstumpf oder ein Tier, welche Dinge wir oft in Verbindung mit einer Statue sehen.

Der Hauptnutzen solcher Nebendinge ist es, die Statue zu stützen, und vor Beschädigung zu bewahren, und viele sind der Ansicht, dass der Mantel, welcher von Apollos Arm herabfällt, aus derselben Ursache angebracht ist. Aber er dient sicherlich einem höheren Zwecke, indem er die Trockenheit der Wirkung zu verhüten hat, welche bei einem fast in ganzer Länge ausgestreckten, nackten Arme nicht ausbleiben würde. Wir können hinzufügen, dass auch der Eindruck des rechten Winkels, welchen Körper und Arm bilden würden, ein unangenehmer wäre.

Die Apostel in der Lateran-Kirche San Giovanni scheinen mir wegen unverständiger Nachahmung der Malerei Tadel zu verdienen; die Draperie dieser Figuren, welche in grossen Partien angeordnet ist, giebt ihnen zweifellos jenes grossartige Ansehen, welches Grösse und Masse immer mit sich bringen. Aber wenn man auch zugeben muss, dass die Stoffe mit viel Verstand und Geschick verteilt sind und dass alle Sorgfalt angewendet ist, um sie so leicht erscheinen zu lassen, als das Material es gestattet, so war die Schwere und Festigkeit des Steines doch nicht zu bewältigen.

Diese Gestalten haben viel vom Stile Carlo Marattis, und wie wir uns vorstellen können, würde er in dieser Art gearbeitet haben, wenn er sich in der Bildhauerei versucht hätte. Und wenn wir erfahren, dass er diese Arbeit zu überwachen hatte und ein vertrauter Freund eines der Hauptmitarbeiter gewesen ist, so können wir annehmen, dass sein Geschmack von einigem Einflusse darauf war, selbst wenn er nicht die Entwürfe geliefert haben sollte. Niemand kann diese Gestalten sehen, ohne Carlo Marattis Weise zu erkennen. Sie haben denselben Fehler, den seine Werke so oft haben; sie sind mit Draperie überladen und diese ist zu künstlich angeordnet. Wenn Rusconi,¹⁶⁸) Le Gros,¹⁶⁹) Monnot¹⁷⁰) und die übrigen Bildhauer, welche an dem Werke beschäftigt waren, sich das einfache Gewand, wie wir es an den antiken Statuen der Philosophen sehen, zum Muster genommen hätten, so zweifle ich nicht daran, dass sie ihren Gestalten mehr echte Grösse gegeben haben würden, und solche Gewänder hätten der Eigenart der Apostel jedenfalls auch besser entsprochen.

Obwol es keine Hülfe gegen den schlechten Eindruck der massiv vorspringenden Teile giebt, welchen fliegende Stoffe aus Stein bei Statuen immer hervorbringen müssen, so ist das beim Basrelief doch etwas ganz anderes. Über die losgelösten Gewandteile hier hat der Bildhauer dieselbe Gewalt, wie der Maler; er kann sie mit dem

Grunde vereinen und verschmelzen, so dass sie die Figur nicht im Geringsten unklar machen und verwirren.

Aber der Bildhauer, nicht zufrieden mit solcher erfolgreichen Nachahmung (wenn man dies so nennen kann), geht auch hier wieder weiter, indem er Figuren und Gruppen in verschiedenen Tiefenabständen darstellt, nämlich einige im Vordergrunde, andere in grösserer Entfernung, in der Weise, wie die Maler es bei Historienbildern tun. Um dies zu bewerkstelligen, hat er kein anderes Mittel, als die entfernten Figuren in kleineren Dimensionen darzustellen und sie weniger von der Oberfläche abzuheben. Aber das entspricht der Absicht nicht; sie werden doch nur als Gestalten von kleinerem Maasstabe, aber dem Auge eben so nah erscheinen, wie jene in den Vordergrund gestellten.

Auch bleibt das Unheil dieses Versuches, der seinen Zweck nie erreicht, hierbei nicht stehen; durch diese Sonderung des Werkes in viele unbedeutendere Partien wird auch die Grossartigkeit seiner allgemeinen Wirkung unfehlbar zerstört.

Die einzige Beziehung vielleicht, in welchen die modernen die antiken Bildhauer übertroffen haben, ist die Behandlung einer einzelnen Gruppe in Basrelief, die Kunst, die Gruppe allmählich von der flachen Oberfläche zu erheben, so dass sie unmerklich ins Hochrelief übergeht. Es ist uns kein antikes Beispiel überliefert, das auch nur annäherungsweise jene Geschicklichkeit aufwiese, welche Le Gros an einem Altare der Jesuitenkirche in Rom zeigt.¹⁷¹⁾ Verschiedene Tiefenabstände oder Grade des Reliefs in derselben Gruppe machen also, wie wir an diesem Beispiele sehen, gute Wirkung, während das Gegenteil der Fall ist, wenn die Gruppen getrennt sind und sich in einiger Entfernung hintereinander befinden.

Diese Vervollkommnung in der Kunst eine Basreliefgruppe zu komponieren, rührt wahrscheinlich von dem Verfahren der modernen Maler her, welche ihre Figuren oder Gruppen in derselben sanften Abstufung vom Hintergrund ablösen; man führt dies auch in jeder Beziehung nach denselben allgemeinen Grundsätzen durch. Da jedoch der Marmor keine Farbe besitzt, ist es die Komposition selbst, die ihm Licht und Schatten verleihen muss. Die antiken Bildhauer konnten diesen Vorteil der Malerei nicht entlehnt haben, denn dies war eine Kunst, mit welcher sie völlig unbekannt gewesen zu sein scheinen;¹⁷²⁾ und in den Basreliefs von Lorenzo Ghiberti, deren Abgüsse wir in der Akademie haben, wird diese Kunst nicht weiter angestrebt, als es bei den Malern seiner Zeit der Fall gewesen ist.

Die nächste, eingebildete, Vervollkommnung der neueren Künstler besteht in der Darstellung perspectivischer Wirkung im Basrelief. Darüber ist nicht viel zu sagen; jeder erinnert sich, wie erfolglos der Versuch moderner Bildhauer war, die Gebäude, welche sie darstellten, als wenn man sie im Winkel erblickte, vor dem Auge perspektivisch zurückweichen zu lassen. Wenn dies auch ihren Eifer Schwierigkeiten zu überwinden, kennzeichnet, so zeigt es doch zugleich, wie ungeeignet ihr Material selbst für dieses bescheidene Streben ist.

Mit richtigem Verständnisse stellten die Alten nur jene Teile der Architectur dar, welche nicht viel von den senkrechten oder wagerechten Linien abweichen, da die Unterbrechung gekreuzter Linien und Alles, was die Vielfältigkeit der untergeordneten Teile bedingt, jene Regelmässigkeit und Deutlichkeit der Wirkung aufhebt, von welcher die Grossartigkeit des Stiles so sehr abhängt.

Wir kommen jetzt zu der letzten Betrachtung: in welcher Weise Statuen, wie sie zu Ehren jetzt lebender oder kürzlich verstorbener Männer errichtet werden, zu bekleiden sind.

Das ist eine Frage, welche für sich allein einer langen Rede bedürfte; ich will für jetzt nur bemerken, dass, wer dem Künstler nicht hinderlich sein und ihn nicht davon abhalten will, seine Fähigkeiten so vorteilhaft als möglich zu verwerten, gewiss nicht ein modernes Kleid verlangen kann.

Der Wunsch, der Nachwelt den Schnitt eines modernen Kleides zu überliefern, ist, wie man zugestehen muss, zu einem verschwenderischen Preis erkaufte, um den Preis alles dessen, was in der Kunst wertvoll ist.

Es ist ein sehr ernstes Geschäft, in Stein zu arbeiten; und es scheint kaum der Mühe wert zu sein, solch dauerhaftes Material zu verwenden, um der Nachwelt eine Mode zu bewahren, die selbst kaum ein Jahr lang währt.

So sehr es auch den Grundsätzen von Gleichberechtigung und Dankbarkeit bei einem Altertumsfreunde entsprechen mag, dass er den künftigen Altertumsfreunden dieselbe Befriedigung gönnt, welche er in der Betrachtung der Kleidermoden vergangener Zeiten findet, so können Bilder eines geringeren Stiles oder Stiche hiefür als völlig ausreichend betrachtet werden, ohne dass die grosse Kunst zu solch ärmlichen Zwecken erniedrigt werden müsste.

In unserer Stadt ist eine Reiterstatue in moderner Kleidung zu sehen,¹⁷³⁾ welche genügt, künftige Künstler von einem derartigen

Versuche abzuhalten; selbst wenn kein anderer Einwurf zu machen wäre, so stimmt doch unsere Vertrautheit mit dem modernen Kleide keineswegs zu der Würde und dem Ernste der Sculptur.

Die Bildhauerei ist an die Form gebunden, sie ist regelmässig und streng; sie verachtet alle alltäglichen Dinge als unvereinbar mit ihrer Würde, und ist ein Feind jeder Art von Geziertheit oder von scheinbar akademischer Behandlung. Jeder Gegensatz einer Figur zur anderen, oder der Glieder einer einzelnen Figur oder selbst der Falten der Draperie — muss daher sparsam angewendet werden. In Kürze, was Teil an Laune und Phantasie hat, oder unter dem Namen des Malerischen geht, ist (so sehr es an seinem richtigen Platze zu bewundern ist) unvereinbar mit der Mässigung und dem Ernste, die das besondere Kennzeichen dieser Kunst sind.

Kein anderer Umstand zeichnet einen wolgeleiteten und gesunden Geschmack so sehr aus, als feste Einheitlichkeit des Entwurfes, welche alle Teile compact und in richtiger Weise aneinander gefügt erscheinen lässt und Alles wie aus einem Gusse formt. Dieser Grundsatz erstreckt sich, wie auf alle Gebräuche des Lebens, so auch auf alle Kunstwerke. Auf diesem allgemeinen Boden können wir daher ruhig auszusprechen wagen, dass die Gleichförmigkeit und Einfachheit des Materiales (das ja nur in weissem Marmor besteht) mit dem der Bildhauer arbeitet, seiner Kunst Grenzen zieht und ihn lehrt, sich auf eine entsprechende Einfachheit des Entwurfes zu beschränken.
