UB-TU WIEN
+EM76302403

K. k. Staatsgewerbeschule
Wien, I. Bez.
Inv. No. 3417

δ δ 7.

DIE
BILDENDEN KÜNSTE.

KURZGEFASSTE

ALLGEMEINE KUNSTLEHRE

IN

ÄSTHETISCHER, KÜNSTLERISCHER, KUNSTGESCHICHTLICHER
UND TECHNISCHER HINSICHT.

VON

HERMAN RIEGEL.

VIERTE, VÖLLIG NEU BEARBEITETE AUFLAGE.

MIT 77 ABBILDUNGEN.

K. K. STAATS-
GEWERBESCHULE
IN WIEN
Inv. № 3417.
exc.

FRANKFURT A. M.
VERLAG VON HEINRICH KELLER.
1895.

Vorwort.

Die früheren Auflagen dieses Buches waren unter dem Titel »Grundriss der bildenden Künste« im Verlage von Karl Rümpler in Hannover erschienen. Durch den Zusammenbruch dieses Geschäftes kamen über das Buch, und zugleich auch über andere Bücher von mir, unglückliche Verhältnisse, die in Bezug auf den »Grundriss« im Herbste 1892 ihr Ende erreichten. Das Buch hatte sich von Anfang an einer lebhaften Anerkennung zu erfreuen gehabt, und es hat in den ganzen dreissig Jahren, die seit seinem ersten Erscheinen verflossen sind, keinen beachtenswerthen Nebenbuhler gefunden. Das Bedürfniss eines solchen Buches steht ausser Frage, und so entschloss ich mich denn, es neu herauszugeben. Das erforderte freilich, wie man sich denken kann, eine sehr gründliche Durcharbeitung, die auch so umfassend wurde, dass das Buch als ein neues angesehen werden kann. Bei der Bearbeitung des Abschnittes VIII B und C, sowie des Abschnittes XIV hat Herr Dr. Christian Scherer, Hülfsbeamter an dem mir unterstellten herzoglichen Museum hierselbst, die Güte gehabt, mir zu helfen. Auch hat er die Verzeichnisse neu bearbeitet.

Braunschweig, den 1. April 1895.

Der Verfasser.

Inhalts-Übersicht.

I. Abtheilung.

Die Kunst, die Künste und das Schöne.

Seite

Erster Abschnitt. Vom Ursprunge und von den Anfängen der Kunst. 3—12
Ursprung der Kunst: Verzierung. Nachahmung 3. — Denkmäler. Unterschied beider Gruppen 4. — Grabmal 5. — Andere Mäler 6. — Bedürfniss und Nachahmung im Verhältniss zur Kunst 7. — Voraussetzung des richtigen Begriffes der Kunst. Phantasie 8. — Poesie, Kunst. Erste Theilung derselben 9. — Schönheitssinn, Begeisterung 10. — Innere Offenbarungen 11 f.

Zweiter Abschnitt. Vom Begriffe der Kunst und des Schönen . . 13—25
Begriff der Kunst 13. 14. — Erklärung des Schönen 15. — Schwierigkeiten der Erklärung des Schönen 16. — Ästhetik 17. — Das Schöne in Bezug auf den Gegenstand 18. — In Bezug auf den Beschauer 19. — Wesen und Urgrund der Schönheit. Wirkungen von Kunstwerken 20. — Abstufungen. Angeblicher Zweck der Kunst. Wechselnde Auffassung von Kunst und Schönheit 21. — Das Erhabene, Charakteristische, der Humor 22. — Das Komische, Hässliche. Wesen des Kunstwerkes 23. — Freiheit und Gesetze der Kunst 24 f.

Dritter Abschnitt. Die verschiedenen Künste . . . . . 26—35
Dreitheilung. Baukunst: a. Raumsgestaltung 26 f. — b. Formensprache 28. — Das Ganze des Bauwerks und die Theile 29. — Bildhauerei: a. Aufgaben 30. — b. Verfahren. c. Vereinigung mehrerer Gestalten zu Gruppen 31. — d. Das Hochbild. Malerei: a. Wesen und Aufgabe 32. — b. Mittel 33. — Verhältniss der drei Künste zu einander 34 f.

Vierter Abschnitt. Die Erscheinungsweisen der Kunst in der geschichtlichen Zeitfolge . . . . . 36—42
Kunst und Religion 36. — Grundsatz. Nationale Kunst im Alterthum 37. — Periodische Kunst im Mittelalter 38 f. — Allumfassende, persönliche Kunst in der Neuzeit 40. — Zukunft 41 f.

Fünfter Abschnitt. Entwickelungsstufen der Kunst . . . . . 43—56
Die Dreitheilung. Vorstufe 43. — Blüthe 45. — Verfall 46 f. — Manier und Manierismus 48. — Geschichtliches 49. — Beispiele 50 ff. — Rückblick 54 ff.

II. Abtheilung.

Die Kunst und die Künstler.

Seite

Sechster Abschnitt. Grundlage der Kunstübung . . . . . 59—105

Die Natur das alleinige Vorbild 59. — Grundsatz der Naturnachahmung 60. 61. — Beziehung der Baukunst zur Natur 62. — Möglichkeiten derselben. Beispiele 63 ff. — Der Grundsatz. Weitere Anwendung desselben 67. — Abweichungen. Naturnachahmung in der Bildhauerei 68. — Die künstlerische Anatomie. Anwendung der anatomischen Kenntnisse 69. — Verstösse aus Mangel derselben 70. — Proportionalität des menschlichen Körpers 71. — Der goldene Schnitt 72. — Zur Geschichte der künstlerischen Anatomie 73 f. — Aufgabe derselben 75. — Naturnachahmung in der Malerei. Perspective. Licht, Schatten, Farbe 76. — Grundsatz der Naturnachahmung in Bildnerei und Malerei. Natursinn 77. — Natur und Kunst 78. — Grenzen 79. — Abweichende Ansichten 80. — Studium der Natur und menschlichen Gestalt 81. — Gewandung u. s. w. 82. — Anderweitige Studien. Das lebende Modell. Zweck 83 ff. — Richtiges Verfahren und falsche Hülfsmittel 86 f. — Abweichungen von der Natur: a. in der Bildnerei 88 — b. in der Malerei; Grundsatz 89 — c. in der Baukunst. Der Maasstab 90. — Seine Benennungen. Einfluss von Natur und Volk 91. — Der Geist der Zeiten 92. — Auffassung 93. — Ihre Arten. Architektonische Auffassung: a. bei den Ägyptern 94 — b. bei den Assyriern; c. bei den Griechen 95. — Archaïsche oder archaïstische Werke 96. — Bildnerische Auffassung 97. — Malerische Auffassung 98. — Berührungspunkte der architektonischen, plastischen und malerischen Auffassung 99 f. — Der Künstler und die Auffassung. Einwirkung des Gegenstandes auf letztere 101. — Begabung. Ihre Verschiedenheit 102. — Talent und Genius 103. — Der Virtuos. Dilettanten. Grundlage der Kunstübung 104 f.

Siebenter Abschnitt. Die Anordnung . . . . . 106—141

Einheit und Gegensätze im Kunstwerk 106. — Anordnung. Symmetrie. Symmetrie in der Baukunst 107. — Ausnahme bei nichtmonumentalen Bauten. Falsche Anwendung der Symmetrie bei Städteanlagen 109. — Symmetrie in der Bildnerei und Malerei. Gliederung und Gruppirung in der Baukunst 110 ff. — Gliederung geschlossener Gruppen in der Bildhauerei 113 ff. — Gliederung des Hochbildes. Örter der Bildhauerwerke 116. — Ihre Verbindung mit dem Bauwerke 117. — Selbständige Aufstellung von Bildhauerwerken 118 f. — Gliederung in der Malerei: I. In Anlehnung an die Baukunst 120 f. — II. In einzelnen Bildwerken: a. Strenge Anordnung 122. — b. Freiere Anordnung. c. Falsche Anwendungen 123 ff. — d. Verschobene Anordnung 126 ff. — e. Wirklichkeitstreue Anordnung. f. Theatralische Anordnung 128. — g. Anordnung bei Bildern aus dem Leben 129 f. — h. Anordnung von Landschaften. Licht, Schatten, Farbe. Abmessung und Maassverhältnisse 131. — Der goldene Schnitt und die Anordnung. Das Nämliche bei grösseren Malereien 132. — Zusammenklang von Symmetrie, Gruppirung und goldenem Schnitt 133 f. — Messung der Sixtinischen Madonna 135 ff. — Grundsatz. Rhythmus und Eurhythmie 139 — a. in Baukunst; b. in Bildnerei und Malerei 140 f.

Seite

Achter Abschnitt. Mittel und Verfahren der Darstellung . . . . 142—237

A. Die Baukunst . . . . . 142—153

Baustoffe 142. — Natürlicher Haustein. Anwendungen: a. in Ägypten; b. In Indien 143. — c. In Hellas 144. — d. Bei den Römern; e. In späteren Zeiten. Bedeutung des Hausteines 145. — Künstliche Ziegel 146. — Verkleidung des rohen Backsteins. Gewölbe 147. — Künstlerische Bedeutung. Holz 148 f. — Eisen 150. — Anderweitige Stoffe. Verbindung verschiedener Stoffe. Ausführung des Baues 151. — Schmückende Ausstattung. Bewegliches Geräth. Kunstgewerbe 152 f.

B. Die Bildhauerei . . . . . 153—184

Vorbemerkung. Entwurf 153. — Skizze. Hülfsmodell. Thonmodell. Verlorene Gypsform. Gypsmodell 154. — Unentbehrlichkeit des Modells. Arten der Ausführung nach dem Modell. Der Meister und die Gehülfen 155. — Steinarten: Weisser Marmor. Antike Steinarten 156. — Anderweitige Steinarten. Vereinigung verschiedener Steinarten 157. — Ausführung des Modells in Stein. Das Punktiren 158. — Der Punktirrahmen. Verfahren bei ungleichen Maassen. Verfahren des Michelangelo 159. — Die Werkzeuge. Der Schliff 160. — Der Überzug von Wachs und Wasserglas. Bildschnitzerei. Holzbildnerei 161. — Goldelfenbeinbilder 162. — Elfenbein. Gelegenheitsbilder. Erz und Stein. Erzton 163. — Anderweitige Metalle 164. — Verschiedene Anwendung von Erz und Stein für verschiedene Gegenstände 165. — Bildhauerei in Metall. Metalltreiberei 166. — Getriebene Bildwerke 168. — Gepresste Arbeiten; Filigran. Bildgiesserei. Vorarbeiten des Gusses 169. — Aufstellung der Form. Schmelzofen 170. — Guss. Abbau der Dammgrube. Guss in mehreren Stücken 171. — Ciselirung 172. — Eingelegte Erzarbeiten. Geschichtliches 173. — Guss in Messing 174. — Guss in unedlen Metallen, in edlen Metallen 175. — Galvanoplastik. Bildnerei in Thon 176. — Geschichtliches 177. — Porzellan. Glas. Gyps und Stuck. Papier 178. — Wachs. Bildnerei in edlen und halbedlen Steinen. Geschnittene Steine 179. — Steinarten. Technik 180. — Geschichtliches. Inhalt der Darstellungen. Gemmen. Scarabäen. Pasten 181. — Cameen. Abraxassteine. Mittelalter und Neuzeit 182. — Stempelschneidekunst. Münzen 183. — Schaumünzen. Theile der Münzen. Siegel 184.

C. Malerei . . . . . 184—237

Malgrund und Malstoffe 184. — Nothwendige Bedingungen. Zeichnung und Gemälde. Die Perspective 185. — Geschichtliches. Die Bestimmungstheile der Perspective 186. — Schwierigkeit einer richtigen Perspective 187. — Licht- und Schattengebung. Unterscheidungen in der Schattenbildung. Modellirung 188. — Die Farbe. Die farbige Bemalung: a. in der Baukunst 189 — b. in der Plastik. Die Grund- und Mischfarben 190. — Farbenharmonie. Zusammenwirken von Farbe, Perspective und Schattengebung 192. — Bemalen und Malen. Färbung. Karnation 193. — Das Helldunkel. Freilichtmalerei 194. — Die Luftperspective. Arten der malerischen Behandlung 195. — Stylistische Behandlungsart. Coloristische Behandlungsart 196. — Eintheilung aller Werke der Malerei nach ihren Darstellungsmitteln. Die Zeichnungen: a. Bleistift 198 — b. Feder; c. Kohle 199. — d. Kreide. Die Kartons 200. — Übertragung von Kartons auf die Malfläche. Farbige Kreide. Pastellmalerei 201. — Wasserfarben 202. — Wasch-

Seite

bilder. Miniaturen. Andere Bindemittel 203. — Die Tafelbilder. Leim- und Harzfarben 204. — Temperafarben 205. — Goldgrund. Ölfarben 206. — Vorzüge der Ölfarben 207. — Das Malen in Öl: alla prima, mit Untermalung 208. — Wesentliche Eigenschaften des Tafel- und des Ölbildes. Transparentbilder. Die Wandmalereien 210. — Arten der allgemeinen Auffassung von Wandgemälden. Die einzelnen Stücke der Wandgemälde. Stellung der Wandflächen 211. — Arten der Technik. Antike Wandmalerei 212. — Malerei a secco. Malerei a fresco 214. — Wesen der Freskotechnik. Ablösung der Fresken von der Mauer. Die Stereochromie 215. — Keim's Mineralfarben 216. — Wandmalereien in Ölfarben. Wandmalereien in Caseïnfarben 217. — Wandmalereien in Wachsfarben. Enkaustik 218. — Ausführung von Wandgemälden 219. — Sgraffito. Andere Arten der Malerei. Die Mosaikmalerei 220. — Technik der vatikanischen Fabrik. Verbesserte Technik 222. — Künstlerischer Charakter. Florentiner Mosaik. Tarsia, Intarsia 223. — Malereien mit eingebrannten Farben. Die Glasmalerei: Geschichtliches 224. — Technik 225. — Künstlerischer Charakter. Weitere eingebrannte Malereien. Antike Vasenmalerei 226. — Majolika 227. — Palissy-Geschirre 230. — Die Porzellanmalerei 231. — Malerei in Smalte 232. — Technik 233. — Lavamalerei. Metallstich, Niello 234. — Gestickte und gewebte Malereien. Literatur 235. — Die Technik und ihre Bedeutung 236—237.

Neunter Abschnitt. Das Darstellbare . . . . . 238—328

Der geistige Theil des Kunstwerkes. Die Natur desselben 238. — Dichtung und Malerei 239. — Bilderfolgen. Trennung des Darstellbaren nach den drei Künsten 241.

A. Baukunst . . . . . 241—250

Zweck des Bauwerkes 241. — Zweckwidrigkeit. Baukunst und Religion 242. — Die religiösen Bauten. Die Tempel im Alterthum 243. — Die christlichen Kirchen 245 ff. — Kirchengebäude und Kultus 247. — Die weltlichen Bauten: a. im Alterthum; b. im Mittelalter 248 — c. in der italienischen Kunstperiode; d. in neuester Zeit 249. — Der Baukünstler und seine Aufgabe. Schmückende und kunstgewerbliche Arbeiten 250.

B. Die Bildhauerei . . . . . 250—267

Die Idee in Bezug auf das Wesen der Bildhauerei 250. — Die Gestaltung des Einzelwesens. Haltung. Ausdruck 251. — Kennzeichnende Beigaben. Grenzen der Haltung 252 ff. — Grenzen des Ausdrucks 255. — Nacktheit und Bekleidung 256. — Das Nackte. Bekleidung, Tracht, Gewandung 257. — Ideale Bekleidung. Geschichtliche Tracht 258. — Eintheilung der Gegenstände für die Bildhauerei 259. — Die mythologischen Gegenstände 260. — Die christlichen Gegenstände: a. aus der Bibel und Legende 261. — b. Gestalten symbolischer Art. Die geschichtlichen Gegenstände. Standbilder. Hermen 262. — Büsten. Die darzustellenden Personen und ihre Auffassung 263. — Atlanten und Karyatiden 264. — Darzustellende Thiere. Erhobene Arbeiten und ihre verschiedenen Arten 265 ff. — Aufstellung plastischer Werke 267.

C. Die Malerei . . . . . 268—328

Einleitendes. Die religiöse Malerei 268. — Geschichtliches 269. — Allgemeine Ordnung des Stoffes. Das Übernatürliche 270. — Die christlichen

Seite

Symbole 271. — Der Heiligenschein 272. — Symbolische Darstellungen: a. in den älteren Zeiten; b. heute. Die Gegenstände der religiösen Malerei 273 f. — Biblische Geschichte 275. — Einzelne biblische Personen. Gleichnisse und Verwandtes. Personifikationen 276. — Wunder. Verheissungen, Visionen 277. — Die Legende der Kirche. Die Madonna 278. — Die Heiligen. Martyrien 279. — Die Apotheosen. Bibel, Legende und Kirchenlehre als ein Ganzes 280. — Zeitgenössische Personen und Trachten. Der Teufel und Tod 281. — Orte der Malereien religiösen Inhaltes 282. — Der Künstler und der religiöse Stoff. Die mythologische Malerei 283. — Rein mythologische Bilder 284. — Mythologisch-menschliche Idealbilder 285. — Das Nackte 286. — Die geschichtliche Malerei: a. im Alterthum; b. im Mittelalter 287 — c. in der Neuzeit. Geschichtliche Treue 288. — Ihre Schranke. Der Gegenstand 289 f. — Schlachtenmalerei 291. — Ideal-geschichtliche Bilder. Allegorie 292. — Begriff und Beispiele 293 f. — Schwierigkeiten. Das Geschichtsbild und der Maler 295. — Bildniss 296. — Seine Formen 297 f. — Studienkopf 299. — Gattungsbild. Geschichtliches Gattungsbild 300. — Die eigentliche Gattungsmalerei 301. — Humoristisches und lyrisches Gattungsbild 302. — Gattungsmalerei im 16., 17. und 18. Jahrhundert 303. — Aussereuropäische Gegenstände 304 f. — Der Gattungsmaler, die Zeitgenossen und die Vergangenheit. Weitere Stoffgebiete 306. — Die Thierwelt. Das eigentliche Thierstück. Das Jagdstück. Gemischte Darstellungen 307. — Die Landschaftsmalerei: Einleitendes 308 f. — Geschichtliches 310. — Schwierigkeiten, Unmöglichkeiten 311. — Die einzelnen Theile der Landschaft. Vorder-, Mittel- und Hintergrund 312. — Baumschlag. Färbung 313. — Staffirung. Arten der Landschaftsgemälde 314. — Die Ansicht 315. — Das Architekturbild. Theaterdekorationen. Die Ideallandschaft 316 ff. — Das Stimmungsbild 319 ff. — Das Idyll. Seemalerei 322. — Blumenmalerei 323 f. — Arabeske. Arabeskenfries 325. — Stilleben 326. — Malen nach Dichterwerken 327 f.

Zehnter Abschnitt. Das Dargestellte nach Wesen und Styl. . . . 329—358

Einleitendes. Kunstweise des einzelnen Künstlers 329. — Schule im geschichtlichen Sinne 330. — Kunststyl 331. — Vorbedingungen des Styles: Zeitstyl, Styl der einzelnen Künste. Styl und Style 332. — Die Style der einzelnen Künste. Die Zeitstyle. Die Baustyle. Die Deckenkonstruktion. Möglichkeiten der Konstruktion 333. — Horizontale Plattendecke. Horizontale Balkendecke 334. — Das halbkreisförmige Tonnengewölbe 335. — Die halbkugelförmige Kuppel. Das halbkreisförmige Kreuzgewölbe 336. — Das hölzerne Hängewerk 337 f. — Die Hängekuppel 339. — Der Rundbogenstyl. Der Spitzbogenstyl 340. — Möglichkeit eines neuen Baustyles 342. — Konstruktion und Formensprache. Bauart und Bauweise 343. — Die Formenwelt. Geschichtliches 344 f. — Weiteres stylistisches Gepräge. Idealismus 346. — Verhältniss zur Natur 347. — Realismus. Naturalismus. Stufenfolge und Kreislauf 348. — Geistige Kraft der verschiedenen Richtungen 349. — Idealismus und Realismus: a. in der Plastik 350. — Beispiel 351 ff. — b. in der Malerei 354. — Beispiel. Lage in der neuesten Zeit 357 f.

III. Abtheilung.

Die Kunst und die Zeit.

Seite

Elfter Abschnitt. Die Kunstgeschichte . . . . . 361—380

Dreifaches Verhältniss der Kunst zur Zeit. Die Kunstgeschichte und die allgemeine Geschichte 361. — Der Denkmälerschatz und die Schwierigkeit, ihn kennen zu lernen. Reisen und Stimmung 362. — Allgemeine Gliederung 363. — Hülfsquellen. Hülfsmittel. Methode. Die Echtheit der Denkmäler 364. — Die Echtheitsprüfung: a. archäologische Kritik 365 — b. kunstgeschichtliche Kritik im engeren Sinne. Arten der Täuschung. Unabsichtliche Täuschungen 366 — a. bei Baudenkmälern 367 — b. bei antiken Marmorwerken 368 — c. bei Gemälden 369 ff. — Fälschungen: a. bei antiken Marmorwerken 372 — b. bei Denkmälern in Metallen; c. bei Werken in gebrannten Erden 373 — d. bei geschnittenen Steinen; e. bei Gemälden, besonders italienischen und niederländischen 374 — f. bei Zeichnungen 375 — g. bei Kupferstichen. Anderweitige Fälschungen. Verfahren der kunstgeschichtlichen Kritik 376. — Nachweis des Irrthums 377. — Beweis der Wahrheit. Beispiele 378. — Aufbau und Grenzen der Kunstgeschichte. Besondere Kunstgeschichte 379. — Philosophie der Kunstgeschichte und vergleichende Kunstgeschichte 380.

Zwölfter Abschnitt. Die Betrachtung der Kunstwerke . . . . . 381—391

Nothwendigkeit einer Methode bei Betrachtung der Kunstwerke. Anleitung hierzu 381 f. — Äusserung Winkelmann's 383. — Angeborene Anlage 384 f. — Unmittelbarkeit der Kunsteindrücke und Äusserung derselben 386. — Stufenfolge verschiedener Standpunkte bei Betrachtung von Kunstwerken. Kunstkritik 387. — Ihre Aufgabe. Grundgesichtspunkte 388. — Der Künstler als Kritiker 389. — Äusserliche Behandlung der Kunstwerke 390 f.

Dreizehnter Abschnitt. Die Kunstpflege . . . . . 392—416

Religion, Kirche, Fürsten. Der Staat 392 f. — Die Gesellschaft 394. — I. Staat und Gesellschaft gegenüber der Kunst vergangener Zeiten: Erhaltung der Kunstdenkmäler. A. Zerstreute Denkmäler 395. — Erforschung derselben. Kunstwissenschaftliche Sendungen 396. — B. Gesammelte Denkmäler 397. — Einrichtung. Einfluss der Museen 398. — II. Staat und Gesellschaft gegenüber der Kunst der Gegenwart und Zukunft. A. Lehrmittel: Das alte Lehrverfahren und die Akademien 399 f. — Ihre Einrichtung und Verirrungen 401 f. — Der Lernende. Bildungszweck 403 — a. in Bezug auf praktische Übung; b. in Bezug auf theoretische Unterweisung. Höchstes Ziel der Akademien 404. — Preise und Stipendien. Das Akademische in der Kunst 405. — Kunstschulen und Kunstgewerbeschulen 406. — B. Förderungsmittel: Schiffbruch junger Künstler 406. — Der tüchtige Künstler und der Staat: a. Beihülfe in Geld; b. die ehrende Auszeichnung 407. — Gesetzlicher Schutz des künstlerischen Eigenthums. Kunstunternehmungen 408. — Staatliche Kunstanstalten. Die Gesellschaft, der Einzelne 409. — Die Vereinigungen. Ihre zwei Arten: Künstlervereine 410. — Akademische Körperschaften. Kunstvereine 411. — Vereine für Vervielfältigung von Kunstwerken. Kunstwissenschaftliche

Seite

Vereine. Kunstausstellungen. Die kleineren Ausstellungen 412. — Die grossen Ausstellungen. Die internationalen und kunstgeschichtlichen Ausstellungen 413. — Folgen der Ausstellungen. Öffentliche Geldsammlungen. Wettbewerbungen 414. — Ihre Nachtheile. Untauglichkeit der Wettbewerbungen für die Kunst 415. — Ausweg 416.

Vierzehnter Abschnitt. Die nachbildenden Künste . . . . . 417—439

Wiederholung von Kunstwerken 417. — Die nachbildenden Künste. Ihr Wesen 418. — Ihre äusserliche Bedeutung. Ihre Zahl. Literatur 419. — 1) Die Kupferstechkunst. Ihr Alter 420. — Ihre Technik im Allgemeinen. Das Grabstichelverfahren 421. — Radiren 422. — Arbeit mit der trockenen Nadel. Verbindung dieser drei Stichgattungen. Punktirmanier. Schwarzkunst 423. — Aquatinta. Farbiger Kupferstich 424. — Abarten. Werkzeuge. Druck 425. — Die Abdrücke: Zustände und Gattungen 426. — Anderweitige Metallstiche. Die Kupferstichkunde 427. — Der peintre-graveur. 2) Die Holzschneidekunst. Schicksale 428. — Technik. Wesen und Bedeutung 429. — Weitere Ausbildung. Farbiger Holzschnitt. 3) Der Steindruck 430. — Die Erfindung. Druckzeichnung. Zeichnenarten. Steinstich 431. — Das Zeichnen auf dem Steine 432. — Ein neues Verfahren 433. — Farbendruck 434. — Die Photographie 435. — Technik 436. — Photographischer Druck 437. — Stufenfolge der nachbildenden Künste 438. — Letzter Zweck derselben 439.

Erste Abtheilung.

Die Kunst, die Künste und das Schöne.

Erster Abschnitt.

Vom Ursprunge und von den Anfängen der Kunst.

Ursprung der Kunst.

Die Kunst hat ihren Ursprung in einer der menschlichen Seele eingeborenen Kraft, die sich wie mit naturgesetzlicher Nothwendigkeit äussert, deren Wesen aber dem Verstande verhüllt ist. In den ältesten bildungslosen Geschlechtern lebte bereits diese Kraft. Sie ist ein Gemeinbesitz des Menschengeschlechtes, wie andere seelische Kräfte auch. Aber unter allen diesen Kräften ist sie es allein, die schon uranfänglich sich so geäussert hat, dass diese Äusserungen dauerten. Das gelallte oder gesprochene Wort, die einzelne Handlung oder That: sie sind verrauscht und dahin. In jenen Äusserungen aber lesen wir noch jetzt Zustände, Absichten und Gedanken von Menschen, die einst vor Zeiten, ja vor unermesslichen Zeiten waren.

In jener geheimen seelischen Kraft liegt der Ursprung, in diesen offenkundigen Äusserungen liegen die Anfänge der Kunst. Überblickt man diese Äusserungen, so nimmt man sogleich wahr, dass sie sich in zwei Gruppen sondern, die von einander erheblich verschieden sind.

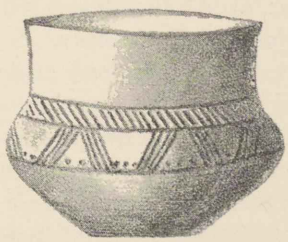


Fig. 1. Verzierte Urne.

Anfänge der Kunst: a. Verzierung, Nachahmung.

Die eine besteht aus Gegenständen des nothwendigen Lebensbedürfnisses, aus Gefässen, Geräthen oder Werkzeugen, bei denen man Verzierungen bemerkt, die mit dem Zwecke des einzelnen Stückes nichts zu thun haben, die vielmehr nur die Erscheinung dieses Stückes dem Auge wohlgefälliger machen sollen. Die vorstehende Abbildung (Fig. 1) wird dies

veranschaulichen können. Man erkennt also hier eine menschliche Absicht, das Nothwendige mit Schmuckformen zu umkleiden, die keine praktischen Zwecke haben. Diese Absicht ist ohne Zweifel künstlerischer Art. Hierzu gesellt sich der menschliche Nachahmungstrieb, der auf allen Gebieten ein so mächtiges Mittel und Werkzeug der Bildung und Fortbildung ist. Was der Mensch, was das Kind sieht und hört: sie wollen es nachmachen. Sie wecken dadurch Anlagen und entwickeln ihre Fähigkeiten. Auch die Menschen im Urzustande haben Gegenstände, die sie sahen, nachzumachen gesucht, haben Zeichnungen von Thieren und Bäumen in den Sand gemacht oder auch in Horn, Elfenbein, Schiefer u. s. w. geritzt, ganz ebenso wie unsere heutigen Kinder im Sande und auf der Schiefertafel, nach der Kindersprache, malen. In der That giebt es derartige vorgeschichtliche Zeichnungen, wenn auch nicht Alles, was dafür gilt, echt sein mag. Durch Wiederholung und Uebung musste natürlich, besonders bei grösserer Anlage, Auge und Hand sicherer und gewandter werden. Im Laufe der Jahrhunderte, der Jahrtausende mochte ein Volk allmählich, mit der fortschreitenden allgemeinen Entwickelung, schon befähigt werden, geschickte und wahre Nachahmungen von wirklichen Dingen zu machen. Prüft man diesen Nachahmungstrieb, seine Äusserungen und seine Weiterbildung, so erkennt man leicht, dass er mit jenem Verzierungstriebe aufs Engste verschwistert ist und mit diesem zusammen jenen Trieben zugehört, die man Spieltriebe nennt.

b. Denkmäler.

In der anderen Gruppe erblickt man Werke, bei denen Lebensbedürfnisse und überhaupt praktische Zwecke völlig ausgeschlossen sind, mit denen die Nachahmung von etwas Wirklichem nichts zu thun hat. Es sind dies namentlich Grabmäler. Wenn auch das Grab selbst nothwendig ist, um die Leiche, fern vom Bereiche des Lebens, ihrem Schicksale zu überlassen, so ist es das Mal darüber doch nicht. Dies hat lediglich den Zweck, die Stelle zu bezeichnen, wo der Todte bestattet ist, an dieser Stelle sein Andenken zu sichern und das Gedächtniss seines Namens zu erhalten. Solche Grabmäler schichtete der Mensch in seinen Anfängen auf verschiedene Arten aus Erde, namentlich aber aus Stein auf, wie letzteres etwa die nachstehende Abbildung (Fig. 2) zeigt. In diesen Denkmälern hat er eine bestimmte Absicht, einen bestimmten Gedanken niedergelegt, er hat etwas Seelisches, Geistiges in sinnlicher Erscheinung verkörpert.

Unterschied beider Gruppen.

Diese beiden Gruppen unterscheiden sich also dadurch, dass sich bei der ersteren nur ein Verzierungs- und Nachahmungstrieb, bei dieser aber ein selbständiger Gedanke, thätig und gestaltend, geltend macht. So steht es um die Anfänge der Kunst. Wie hoch man immer auch die Bedeutung des Verzierungs- und Nachahmungstriebes anschlagen mag, so sucht er seine Bethätigung doch von Anfang her am Aeusserlichen

und im Unwesentlichen. Dennoch hat man geglaubt, dass aus ihm die ganze Entwickelung der Kunst herstamme. Aber dabei hat man die Bedeutung und das Wesen der Kunst selbst übersehen. Die Denkmäler des Geistes, die jener zweiten Gruppe, stellen den eigentlichen Anfang der Kunst im wahren Sinne dieses Wortes dar. Die Verzierungsformen jener frühern Art verharren in beschränkter Zahl und Gestalt, sie bleiben fortdauernd fast unverändert und stetig oder bilden sich doch nur langsam weiter; sie hängen sich an andere Gegenstände und verlieren da

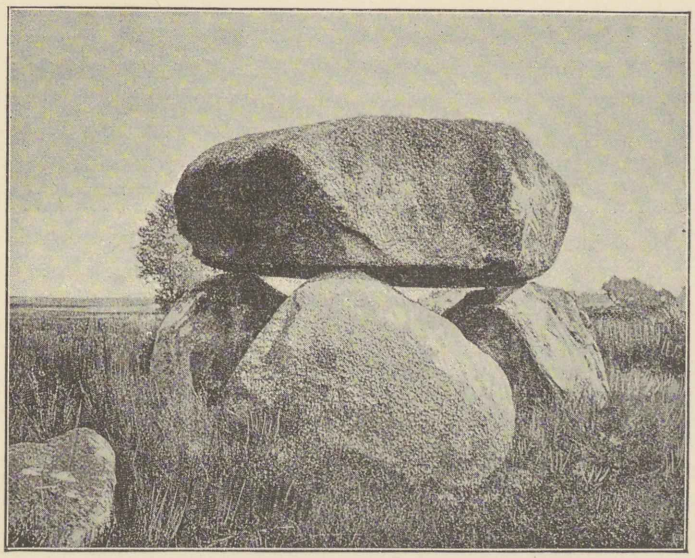


Fig. 2. Steindenkmal.

fast nie die Eigenschaft des Zufälligen. Ebenso bleiben jene Nachahmungen des Wirklichen, solange sie lediglich Erzeugnisse des Spieltriebes sind, äusserlich und zufällig. Von diesen Anfängen zu dem olympischen Zeus des *Phidias* oder zu *Leonardo's* Abendmahle giebt es wohl eine Verbindungsbrücke, doch nur eine einzige. Und diese besteht darin, dass dies Nachahmen, Nachmachen und Verzieren in den Dienst der frei und selbständig schaffenden Kraft des Menschengeistes gestellt wird. Diese Kraft äussert sich aber von Anfang an mit Macht und Deutlichkeit in den Denkmälern der zweiten Gruppe, während sie denen der ersten fehlt. Deshalb sind die Denkmäler der zweiten Gruppe eben die wahren Anfänge der Kunst.

Unter ihnen tritt, wie bemerkt, am bedeutendsten das Grabmal hervor. Das Grabmal setzt sich ununterbrochen durch die ganzen

Das Grabmal.

vorgeschichtlichen Jahrtausende fort, bis es den ältesten Denkmälern der Menschengeschichte die Hand reicht, — und das sind wieder Grabmäler, jene Königsgräber auf dem Pyramidenfelde von Gizeh. Die riesenhaften Pyramiden lehren noch ungleich deutlicher als der urthümliche Steinhaufen, dass sie einen Gedanken, indem sie durch ihre Erscheinung zum Denken und Gedenken anregen, den Geschlechtern der Mit- und Nachwelt überliefern sollen. Der Gedanke, dass hier der grosse, mächtige, gottentsprossene Ägypterkönig dieses oder jenes Namens ruhe, ist in ihnen Stein geworden. Sie sind Denkmäler im höchsten Sinne. Und von ihnen

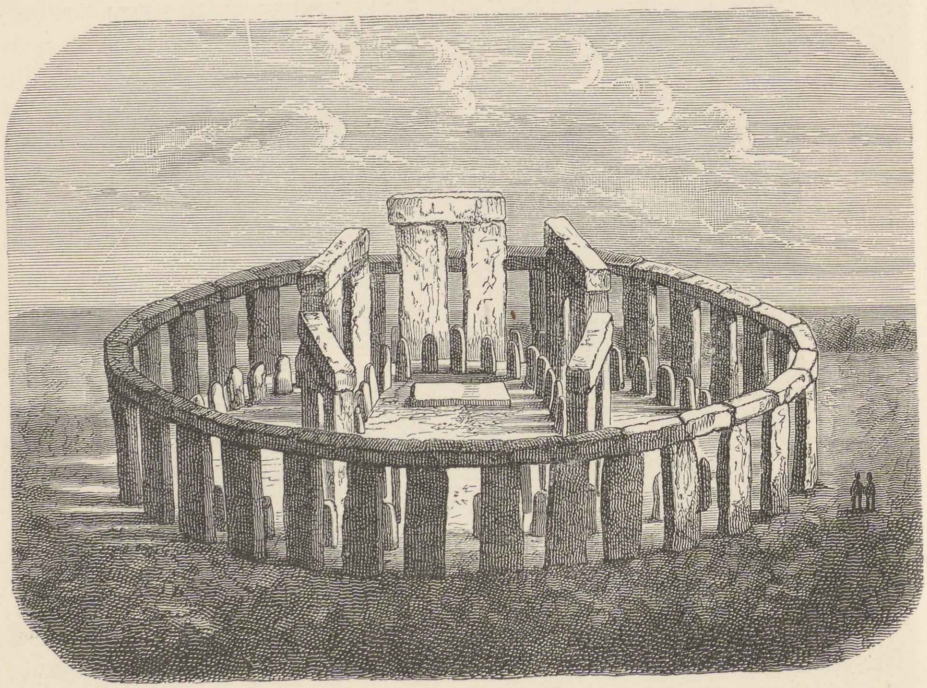


Fig. 3. Stonehenge.

herab leitet sich die unzählbare Reihe der Grabdenkmäler durch alle Zeiten und Länder bis in unsere Tage. Sie sind Zeugnisse einer seelischen Kraft und geistigen Absicht im Menschen, die, in religiösen Empfindungen wurzelnd, sich schöpferisch in sichtbaren Gestaltungen ausspricht.

Andere Mäler und Zeichen.

Allmählich schlossen sich an die Grabmäler dann Mäler und Zeichen, die sich auf die Vorstellungen von der Gottheit und Anderes, was damit zusammenhängt, bezogen. Auch sie sind aus seelischen Anlässen und Absichten hervorgegangen. Aber nicht blos diese mit religiösen Empfindungen unmittelbar zusammen hängenden Denkmäler lassen etwas Geistiges als ihre Ursache erkennen, auch gewisse Erinnerungszeichen

an bestimmte Ereignisse und Thaten thun dasselbe, und vielleicht gerade sie sprechen besonders deutlich. So liess z. B. *Josua* (IV, 6/7) im Jordan an der Stelle, wo die Priester mit der Bundeslade gerastet hatten, 12 grosse unbehauene Steine errichten, damit diese ein Zeichen seien, dass die Wasser des Jordans vor der Bundeslade des Herrn still gestanden, den künftigen Geschlechtern zu ewigem Gedächtniss. *Samuel* (1. Buch VII, 12) errichtete auf dem Felde von Mizpa, wo er die Philister besiegt hatte, einen Stein, den er Stein der Hülfe nannte, weil der Herr ihm bis dahin geholfen hatte. Auch *Xenophon* (Anab. IV. 7, 25) berichtet, dass seine Kriegsleute, als sie nach dem langen beschwerlichen Zuge endlich das Meer wieder erblickt und Freudenrufe unter Thränen erhoben hatten, unwillkürlich Steine zusammentrugen und einen grossen Hügel errichteten. Denkmäler solcher Art sind uns in erheblicherer Zahl, namentlich in Ländern altkeltischer Völker, erhalten; sie sind einfach als rohe Steinlagerungen oder in entwickelter Gestalt gehalten, wie dies z. B. die obenstehende Abbildung des grossen Denkmales der Stonehenge bei Salisbury (Fig. 3) zeigt. Alle diese Denkmäler sollen durch ihre blosse Erscheinung etwas Geistiges, einen Gedanken aussprechen. Sie und die übrigen genannten Werke wollen nur sein und sind nur um des Gedankens willen da, der in ihnen Gestalt angenommen hat. Und da nun gerade in diesem Verhältnisse, dass nämlich ein Gedanke, dass etwas Geistiges in die sinnliche Erscheinung gesetzt wird, das Wesen der Kunst beruht, so ist man hiernach zu der Meinung berechtigt, dass die Kunst aus einem tieferen geistigen Antriebe, der von den Einflüssen äusserlicher Bedürfnissforderungen wie von dem Spiele blosser Nachahmung des Wirklichen, ausser uns Sichtbaren frei ist, aus jener dem Menschen eingeborenen Seelenkraft den Ursprung nehme.

Bedürfniss und Nachahmung im Verhältniss zur Kunst.

Es bedarf hiernach wohl keiner weiteren Darlegung, dass die Bethätigung jenes Verzierungstriebes das eigentliche Wesen der Kunst nicht trifft. Trotz dieser Klarheit haben immerfort Verwechselungen und Irrthümer geherrscht, ja man ist soweit gegangen, dass man die Kunst überhaupt aus dem Bedürfnisse abzuleiten suchte, obwohl doch die Geschichte lehrt, dass durch Gegenstände des Bedürfnisses niemals eine eigentliche Kunstübung angeregt wurde, während andererseits die Denkmäler, die aus einer seelischen Anforderung hervorgegangen sind, schon von vornherein die Keime freier, von Bedürfnisszwecken unabhängiger Kunstformen enthalten. Das nothwendige Lebensbedürfniss und die Kunst sind zwei ganz verschiedene Dinge. Die Kunst stammt nicht von Essen und Trinken, Kleiden und Schlafen — sie entstammt bestimmten schöpferischen Vorgängen in der Seele des Menschen. Ein beachtenswerthes Beispiel der Herrschaft jenes Irrthums und der Erkenntniss des Richtigen bietet *Schinkel*, der in einer Abhandlung vom Jahre 1870

(Nachlass III. 154 ff.) gesagt: »In ihrem Entstehen ging die Baukunst aus vom physischen Bedürfniss« und in einer späteren Anmerkung beigesetzt hatte: »Dies ist falsch; die wahre Baukunst ging gleich von der Idee aus u. s. w.«, worauf er dies näher erläutert und an geschichtlichen Thatsachen nachgewiesen hat. Ebensowenig wie der Verzierungstrieb hat dann weiter die Nachahmung des Wirklichen, Sichtbaren eine ursächliche Bedeutung für die Kunst, denn an und für sich ist und bleibt sie Spiel. Erst wenn eine bewusste geistige Absicht sich ihrer bemächtigt und mittelst ihrer Beihülfe irgend einen Gedanken, etwas Geistiges zur Anschauung bringt, nimmt sie Theil an künstlerischem Wesen. Sie wird durch diese Absicht Mittel der Kunst, unerlässliches Mittel, denn nur durch ihre Mitwirkung wird die Veranschaulichung des Geistigen möglich. Sie ist Mittel der Kunst, wie die Sprache Mittel der Dichtung, der Ton Mittel der Musik ist. Oder wäre etwa das blosse, spielende Nachmachen des Gepfeifes oder Gezwitschers der Vögel schon Musik? Ebensowenig ist die blosse Nachahmung von etwas sichtbar Wirklichem schon Kunst.

Voraussetzung des richtigen Begriffes der Kunst.

Man wird nie zu einem richtigen Begriffe der Kunst gelangen, wenn man ihren Ursprung aus dem Geistigen und damit ihr wahres Wesen verkennt, so sehr immerhin in ihren Erzeugnissen, den Kunstwerken, Geistiges und Sinnliches eine untrennbare Einheit bilden. Dass jene Verkennung überhaupt möglich war und noch möglich ist, lässt sich schwer begreifen, denn selbst ein oberflächliches Nachdenken lehrt doch schon, dass auch das innerlich armseligste Kunstwerk einer vorgeschritteneren Zeit, das nur technischen Werth und sogar diesen oft nicht einmal hat, vom Geistigen ausgegangen ist, da sein Urheber zuerst einen Gedanken, und wäre dieser auch noch so dürftig, von Dem fassen musste, was er in der Arbeit seiner Hand ausführen wollte. Diese Ausführung mag vollendet oder schlecht sein: zuvor muss nothwendig die Absicht bestanden haben, den bestimmten Gegenstand darzustellen; diese Absicht aber ist unter allen Umständen geistig. Ein treffendes Wort *Goethe's* (Wahrheit und Dichtung VII. Buch) lautet: »Denn der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes ist der Anfang und das Ende der Kunst.« Ohne geistigen Gehalt kein Kunstwerk, ohne geistige That keine Kunst. Umfang und Werth dieses geistigen Antheils bleibt ausser Frage. Er kann, wie bemerkt, sehr gering sein, aber er darf nicht völlig fehlen.

Die Phantasie.

Jene schöpferische Seelenkraft des Menschen, aus dem die Kunst ihren Ursprung nimmt, nennen wir Phantasie oder Einbildungskraft. Das Wort Phantasie, *φαντασία* (vom Stamme *φαίνω* ans Licht bringen), bedeutet das Sichtbarwerden, das Erscheinen und ferner auch die Kraft zu einer blossen Vorstellung im Geiste, die Einbildungskraft, die Dichtkraft. Der Begriff der Phantasie wird weiter und enger gefasst; hier

handelt es sich um diejenige Phantasie, deren Namen dem menschlichen Geiste gegeben wird, wenn er selbständig aus sich heraus, frei gestaltend sich bethätigt.

Die Erzeugnisse dieser Thätigkeit nennt man im allgemeinen Gebilde. Der Grieche sprach in Bezug auf solche Hervorbringungen von *ποίησις* (von *ποιέω* machen, bilden). dem Machen, Hervorbringen und Bilden aus der Phantasie heraus, der Poësie oder Dichtung im weitesten Sinne. Und dies hat man angenommen und nennt die Hervorbringungen aus der Phantasie poetische oder dichterische, in der allgemeinsten Bedeutung dieses Wortes. Die Thätigkeit, durch welche dichterische Vorstellungen aus der Phantasie in die wirkliche Erscheinung gesetzt, durch die etwas Geistiges aus der blossen Vorstellung in die sinnliche Form übertragen wird, ist Kunst. Poësie, Kunst.

Indem diese Gebilde in sinnlicher Form ausgestaltet erscheinen, sind sie von vornherein an einen bestimmten sinnlichen Stoff gebunden, ohne den sie eben nicht in die Erscheinung hätten treten können. Von der Art und Beschaffenheit dieses Stoffes hängt die erste, grosse Unterscheidung aller Gebilde der Phantasie ab, und die Theilung der Kunst in die beiden grossen Hauptgruppen der tönenden und bildenden Künste. Sind nämlich diese Stoffe Worte oder Töne, so gehören die Gebilde in das Reich der tönenden Künste: Dichtkunst im engern Sinne und Tonkunst oder Musik. Sind jene dagegen körperlich, so gehören diese in das Reich der bildenden Künste: Baukunst, Bildnerei und Malerei. Die allgemeine Voraussetzung der ersteren Gruppe, d. h. die Bedingung, unter der allein ihre Werke zu unserer Wahrnehmung gelangen, ist die Zeit, diejenige der letzteren Gruppe der Raum. Die Gegenstände jener wirken auf das Ohr, und ihre Form ist durch die Bewegung in der Zeit bedingt; diejenigen dieser wirken auf das Auge, und ihre Form ist durch den ruhenden körperlichen Stoff im Raume bedingt. Unterschieden sind demnach die Werke beider Gattungen nicht durch ihren Ursprung oder Gehalt, sondern durch die Art und Weise, auf welche diese Werke zur Erscheinung gebracht wurden. Es findet also ein grundsätzlicher Gegensatz zwischen beiden nicht statt; beide sind Töchter einer und derselben Mutter. Deshalb wurde die bildende Kunst schon in ältester Zeit eine stumme Dichtkunst genannt. *Lessing* setzte seinem »Laokoon«, in dem er »über die Grenzen der Malerei und Poësie« Untersuchungen anstellte, eine auf die beiden Hauptgruppen der Kunst sich beziehende Bemerkung des *Plutarch* als Leitwort voran: »Sie unterscheiden sich durch Stoff und Art der Darstellung.« Die Darstellung ist also abhängig von der Natur des Stoffes und den hieraus sich ergebenden Bedingungen. Dies ist die für die weiteren Betrachtungen grundlegende Thatsache. Erste Theilung der Kunst.

Der Schönheitssinn.

Neben der schöpferischen Thätigkeit der Phantasie tritt, wie bemerkt, eine Kraft künstlerischer Art auf, die sich Anfangs in der Verzierung von Bedürfnissgegenständen und in der Nachahmung des Wirklichen äussert, die aber später mit der eigentlich künstlerischen Hervorbringung in die engste Beziehung tritt. Diese Kraft ist im Wesentlichen auf formale Verschönerung gerichtet, und man nennt sie deshalb den Schönheitssinn. Bald erscheint er schwach, mangelhaft und falsch geartet, bald aber erscheint er so geläutert, rein und so innig mit der künstlerischen Thätigkeit verquickt, dass man die Verwirklichung der Schönheit als den eigentlichen Zweck der Kunst hinstellen konnte, dass man in diesem Sinne die bildenden Künste schlechtweg die schönen Künste (belle arti — beaux arts — fine arts) nannte. Indessen liegt doch hierbei eine Täuschung vor. Denn man sieht zahlreiche Kunstwerke, die man an und für sich durchaus nicht für schön halten kann, wenn man auch begreift, wie sie ihren Urhebern, ihren Entstehungszeiten als schön gelten konnten; man sieht Werke, die auch unter diesen Voraussetzungen niemals als schön erachtet werden könnten. Sollten nun solche bedingt schöne, minder schöne und selbst unschöne Werke keine Hervorbringungen der Kunst sein? Sie sind es unbedingt. Schönheit ist zwar die Vollendung, aber nicht ein nothwendiger Wesenstheil des Kunstwerkes. »Die Kunst ist lange bildend — sagt *Goethe* (Von deutscher Baukunst 1771) — ehe sie schön ist, und doch so wahre, grosse Kunst, ja oft wahrer und grösser als die schöne selbst.« Der Schönheitssinn ist nicht ein Bestandtheil der hervorbringenden, schaffenden Phantasie, sondern ein besonderer Besitz des menschlichen Geistes überhaupt, der in seiner eigenthümlichen Beschaffenheit in die allerengste Verbindung mit der Thätigkeit der Phantasie tritt. Wie er ihre Gebilde läutert und durch formale Vervollkommnung in ein höheres Gebiet erhebt, so empfängt er von ihr doch die Gegenstände, an denen er sich bethätigt, und zugleich auch die unmittelbare Anregung zu dieser Bethätigung. Von Natur ist die Phantasie vielfach zum Ausschweifenden, Ungemessenen und Fratzenhaften geneigt; nur der Schönheitssinn giebt ihren Gebilden edles Maass und höhere Ordnung. Der Schönheitssinn hat seiner Natur nach etwas Geheimnissvolles, wie die Schönheit selbst, worüber bei Gelegenheit der Versuche, das Wesen der Schönheit und des Schönen zu bestimmen, noch eingehender zu reden sein wird. Hier wird das Gesagte genügen, um die Bedeutung des Schönheitssinnes für die Hervorbringungen der Phantasie, für die schöpferische Thätigkeit der Einbildungskraft oder die Kunst im allgemeinen anzudeuten.

Die Begeisterung.

Die Phantasie bedarf zu ihrer Bethätigung einer bestimmten Erregung, deren Anlass sehr verschiedenartig sein kann, die aber ein gewisses Maass erreichen muss, damit jene die Kraft gewinne, ihre Gebilde hervorzu-

bringen. Richtet sich solche Erregung auf einen bestimmten Gegenstand mit der ganzen Fülle geistiger Kraft, so entsteht in der Seele jener Zustand, den man Begeisterung nennt. Diese Zusammenfassung des ganzen geistigen Vermögens hat etwas Unbewusstes, und erweckt dadurch das Gefühl, als hätte sich ein höherer Geist im Menschen geoffenbart. Deshalb hat man von Alters her den Zustand der Begeisterung als den Anhauch der Gottheit aufgefasst, und den Begeisterten als einen vom Gotte Entzündeten angesehen, den ein Wahnsinn erfülle, aber nicht ein aus menschlicher Schwäche hervorgegangener, sondern ein göttlicher, der »aus einer göttlichen Verrückung der gewöhnlichen Ordnung« entsprungen sei. (*Platon*, Phädros 48.) *Shakespeare* lässt im »Sommernachtstraum« (V, 1) den Theseus sprechen:

„Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erde nieder,
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und giebt ihm festen Wohnsitz."

Dieser anscheinende Wahnsinn, der so Grosses erzeugt, ist stets nur als ein göttlicher Anhauch begriffen worden, und alle bedeutenden Dichter und Künstler haben empfunden, dass in der schöpferischen Thätigkeit ihrer eigenen Phantasie unbewusst eine Kraft mitwirkt, die zu gewissen unbeabsichtigten inneren Offenbarungen führt. Das hat *Goethe* erkannt, der in »Wahrheit und Dichtung« oft auf den Genius hingewiesen hat, der in ihm arbeitete, und über den er keine Macht des blossen Willens hatte. Das hat *Schiller* erkannt, dem »alles Hohe frei von den Göttern herabkam«. Es ist von jeher erkannt und anerkannt worden, und es wird von Jedem, der sich selbst und die Vorgänge in seinem Innern zu beobachten weiss, nach dem Grade seiner Befähigung erkannt werden können.

Innere Offenbarungen.

Er wird deutlich bemerken, dass in ihm zu Zeiten eine Macht wirkt, die ausserhalb seines Willens liegt. Es regt sich im Geiste, und er hat Gedanken, eigene, neue, schöpferische Gedanken: sie sind da, ohne dass er sie gewollt und mit Absicht hätte erzeugen können. Es bewegt sich in der Seele, und er dichtet, denkt, ist entzückt, entrückt und begeistert, ohne dass er das je mit bestimmter Absicht, mit bestimmtem Willen in einem bestimmten Augenblicke würde erreichen können. In diesem Sinne sagte *Schelling* in seiner berühmten akademischen Rede vom Jahre 1807: »Über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur« (Neue Ausgabe Berlin 1843 S. 54): »Diese geistige Zeugungskraft kann keine Lehre oder Anweisung erschaffen. Sie ist das reine Geschenk der Natur, welche sich hier zum zweiten Male schliesst, indem sie, ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt.« Ein aus solchem

erhöhten Zustande der Seele entsprungenes Werk kann Seiten und Züge aufweisen, die seinen eigenen Urheben selbst unerkannt und unenthüllt geblieben waren. „Es sind geheime Dinge in der Kunst, die der Meister selbst erst sieht, wenn er sein Werk vor sich hat, und dann vielleicht auch nicht immer. Das ist das Walten des göttlichen Geistes, und der echte Künstler muss in Liebe, Treue, Hingebung, Fleiss und Gehorsam ihm folgen." So *Cornelius.* (*Riegel,* Deutsche Kunststudien S. 289.) Wenn diese höchste Begeisterung, diese unbewusste Eingebung die unentbehrliche Voraussetzung für die Entstehung jedes Kunstgebildes höherer Art ist, so ist der Weg aus der Phantasie bis zur vollendeten Ausgestaltung weit, und dieser Weg muss geebnet sein durch eine grosse Menge von Kenntnissen und Fertigkeiten; aber dennoch wird in den meisten Fällen auf diesem Wege Etwas verloren gehen von der Unmittelbarkeit und Wärme der inneren Anschauung, wie das in der Natur der Sache liegt. Empfängniss und Geburt sind die geheimen Thatsachen in der Seele des Menschen, die den Glauben an eine göttliche Einwirkung wachrufen; Hervorbringung aber und Ausgestaltung ist Sache bewussten, erlernten Könnens, woraus sich denn das bekannte Wort Winckelmann's erklärt, dass man mit Feuer entwerfen und mit Phlegma ausführen solle. Aber wie hoch man auch immer dies Unbewusste anschlagen mag, bis zu einem gewissen Grade muss der Dichter, der Künstler doch auch über die geistigen Regungen, die seelischen Bewegungen und die inneren Offenbarungen überhaupt Herr sein, sonst bleibt alles der Laune und dem Zufall überlassen. Aber eben in diesem wunderbaren Zusammenspiele von Bewusstem und Gefundenem, von Gewolltem und Geahntem, von verständig Erzeugtem und absichtslos Erschautem liegt das Geheimniss der Dichtung und Kunst. Die innere Offenbarung freilich ist die Hauptsache. Doch lernt der geistig starke Dichter und Künstler diese innere Offenbarung, bis zu einem gewissen Grade, selbst wollen. Unter den Denkern, die auf dieses eigenthümliche Verhältniss näher eingegangen sind, hat *Schelling* in der erwähnten Rede (S. 15) Ausgezeichnetes gesagt: „Schon längst ist eingesehen worden, dass in der Kunst nicht Alles mit dem Bewusstsein ausgerichtet wird, dass mit der bewussten Thätigkeit eine bewusstlose Kraft sich verbinden muss, und dass die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt. Werke, denen dies Siegel bewusstloser Wissenschaft fehlt, werden durch den fühlbaren Mangel an selbständigen, von dem Hervorbringenden unabhängigen Leben erkannt, da im Gegentheile, wo diese wirkt, die Kunst ihrem Werke mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität ertheilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint."

Zweiter Abschnitt.

Vom Begriffe der Kunst und des Schönen.

Begriff der Kunst.

Das Wort Kunst wird von können abgeleitet, ähnlich wie z. B. Gunst von gönnen oder wie das lateinische ars von ἄρω zusammenfügen, verbinden, und das griechische τέχνη von τίκτω gebären, erzeugen. Es bedeutet im ausgedehnteren Sinne jedes im Gegensatze zum blossen Wissen durch Übung angeeignete Können, also jede ausgebildete Geschicklichkeit, so dass z. B. die Fertigkeit der Hand zu schreiben Schreibkunst genannt wird, und ähnlich die Benennungen Reitkunst, Strickkunst, Kochkunst, Druckkunst u. s. w. gebraucht werden. Das Thun dessen, was man sogleich machen kann, wenn man nur weiss, was geschehen soll, ist, wie auch der volksthümliche Ausdruck sagt, keine Kunst; das Thun dessen aber, das man, obwohl man das Gewollte vollkommen weiss, nur mit Hülfe einer bestimmten, erlernten Fertigkeit ausführen kann, ist in diesem weiteren, handwerklichen Sinne Kunst. Im engeren und eigentlichen, hier in Frage kommenden Sinne ist aber unter Kunst diejenige Thätigkeit zu verstehen, deren Wesen schon im vorigen Abschnitt angedeutet wurde, und das hier sogleich noch näher bestimmt werden muss. Nach dem bereits Gesagten kommt es bei der Kunst auf die Ausgestaltung einer Vorstellung der Phantasie in sinnlicher Form an, auf das Schaffen und Bilden einer wirklichen Erscheinung, in der die Vorstellung der Phantasie möglichst vollkommen aufgegangen ist. Diese Thätigkeit ist also von jener anderen, der Kunst im handwerklichen und mechanischen Sinne, sehr verschieden; sie lässt sich etwa in folgender Begriffserklärung bestimmen: Die Kunst ist die Thätigkeit des

Menschen, Vorstellungen seiner Phantasie in sinnlicher Erscheinung darzustellen.

Die gebräuchlicheren Begriffserklärungen der Kunst sind wesentlich philosophischer Art und nur von geringerer Brauchbarkeit für die kunstgeschichtliche Betrachtung der Denkmäler. Sie sind abgeleitet aus allgemeinen Wahrheiten oder Voraussetzungen und sind demgemäss mit dem Begriffe des Schönen aufs Engste verbunden, ja auf ihn gegründet. Aber wenn auch die Erreichung möglichst vollkommener Schönheit das höchste Ziel der Kunst ist, so gehört Schönheit nicht nothwendig zum Wesen des Kunstwerkes. Und diese Schönheit, diese reine, allgemein gültige Schönheit haben eben jene Begriffserklärungen im Sinne. Hier jedoch handelt es sich nicht um einen Begriff der Kunst, der nur einen theoretischen Werth habe, der sich kaum auf die höchsten und reifsten Kunstschöpfungen beziehe, sondern um einen Begriff, der für alle Denkmäler passe, die als Gegenstände der Kunstgeschichte anzusehen sind. Eine solche Begriffserklärung scheint die gegebene zu sein, von der, entgegen der Überlieferung und Gewohnheit, der so schwierige, feine und schwankende Begriff der Schönheit mit Vorbedacht ausgeschlossen wurde. Denn, wie schon erörtert, ist Schönheit nicht nothwendiger Wesenstheil des Kunstwerkes. Erwägt man aber, dass jene Überlieferung doch einen weiten und breiten Boden in Thatsachen besitzt, aus denen hervorgeht, dass der Urheber auch sehr bedingter Kunstwerke und seine Zeitgenossen fast immer der Meinung waren, dass das Werk schön sei, so könnte man dennoch versucht sein, das Schöne in die gegebene Begriffserklärung einzufügen. Dann würde diese so lauten: Die Kunst ist die Thätigkeit des Menschen, schöne Dinge aus seiner Phantasie heraus in sinnlicher Erscheinung darzustellen. Will man weiter gehen, so muss man den Menschen, als Träger dieser Thätigkeit, aus der Begriffserklärung entfernen und diese Thätigkeit vergegenständlichen, also etwa folgende Fassung wählen: Die Kunst ist die aus der Phantasie heraus gestaltende Darstellung von etwas Geistigem in sinnlicher, schöner Erscheinung. Indessen ist dies schon eine Art Spiel mit Worten, denn von dem Begriffe der Kunst ist der das Kunstwerk hervorbringende Mensch nicht zu trennen, wie denn auch *Schiller* in »den Künstlern« ausruft: »Die Kunst, o Mensch, hast du allein«. Wollte man aber nun gar noch einen Schritt weiter thun, so müsse man das Wort schön fallen lassen und dessen Begriff in einer besonderen Erklärung mit auflösen. Dadurch würde man jedoch zu jenen Begriffserklärungen der Kunst gelangen, die als nicht ausreichend für die kunstgeschichtlichen Zwecke bezeichnet wurden. Diese Ansichten befinden sich, trotz bedeutender Abweichungen im Ausdrucke, wesentlich in Übereinstimmung mit der Auffassung der Kunst bei *Aristoteles* (Nikom.

Ethik VI, 4), welcher sagt: »Die Kunst ist die vernunftmässige Fertigkeit des Schaffens,« oder »die Kunst ist die Fertigkeit, nach wahrem Vernunftbegriffe Etwas im Gebiete des Möglichen zu schaffen.« Dieselben Gedanken, doch in einfacher, breiter Form ausgesprochen, kehren bei *Cennino Cennini* (um 1400) wieder, der im ersten Abschnitte seines »Buches von der Kunst« sagt: »Eine von der Weisheit herkommende Kunst, welche auf deren Grundlagen sammt der Ausführung mit den Händen zurückzielt, ist diejenige, die man Malerei nennt, welche, zugleich mit der Ausführung der Hand, Phantasie erfordert, um nie gesehene Dinge zu erfinden, indem man sie in die Hülle des Natürlichen steckt, und sie mit der Hand festzuhalten, indem man als wirklich vorstellt, was nicht vorhanden ist.« Diese Erklärung wird manches in Vorstehendem nur kurz Gesagte deutlicher machen und zugleich eine willkommene geschichtliche Beziehung zwischen dem Alterthume, dem aufblühenden Zeitalter Italiens und der Gegenwart anknüpfen können. In Hinsicht der letzteren sei noch ein Ausspruch *Georg Förster's* erwähnt, der in seiner Schrift »Die Kunst und das Zeitalter« (Kleine Schriften, Berlin 1794, III, 289) sagt: »Das Kunstwerk im Verhältniss zu seinen Urhebern ist die Schöpfung seiner individuellen Kräfte in einer schon gegebenen Materie,« d. h. also mit andern Worten: »Die Kunst ist die Thätigkeit eines Menschen, etwas aus sich heraus in sinnlichem Stoffe darzustellen.« Und endlich möge ein Wort *Alexander von Humboldt's* (Kosmos, Stuttgart 1845 I, 69) noch angeführt werden: »Die Kunst in einem höheren Sinne ist der Inbegriff aller geistigen Productionskraft der Menschheit.« Alle diese Auffassungen stimmen darin überein, dass die Kunst die Thätigkeit des Menschen ist, aus sich heraus Geistiges in sinnlicher Erscheinung darzustellen, gleichviel, ob das Erzeugniss dieser Thätigkeit für schön gehalten wird oder nicht, beziehentlich in welchem Grade, in welcher Art bedingt es für schön gehalten wird. In letzterem Falle könnte die Eigenschaft der Schönheit so unbedeutend sein, dass das Werk sogar als hässlich angesehen wird, was noch zu erörtern sein wird.

Wort- und Begriffserklärungen des Schönen.

Immerhin ist Schönheit und Kunst thatsächlich in den Denkmälern, soweit wir solche seit etwa sechs Jahrtausenden besitzen, eng verschmolzen, und man darf, angesichts der kunstgeschichtlichen Entwickelungen innerhalb dieses langen Zeitraumes, mit Recht sagen, das höchste Ziel der Kunst sei die Verwirklichung der Schönheit, die Schönheit sei das oberste Gesetz ihres Strebens. Was aber ist Schönheit?

Das Wort »schön« kommt von schauen her und bedeutet ursprünglich nichts anderes als beschaubar, dann beschauenswerth, hervorragend, herrlich, glanzvoll und endlich schön im heutigen Sinne. Aber nicht blos nach der Ableitung, auch nach dem heutigen Sinne des Wortes ist der Begriff des Schönen schwierig und schwankend, ja, sie ist dies

in so hohem Grade, dass eine Beantwortung jener Frage in wissenschaftlich befriedigender Weise nicht gelungen ist. Mehrere Umstände bedingen diese Schwierigkeit besonders.

Das Schöne: Ob an den Gegenständen oder im Beschauer?

Der eine besteht darin, dass die Meinungen, ob ein bestimmter Gegenstand, ein Kunstwerk schön sei, immer getheilt und widersprechend sind, und dass diese Meinungen mit stichhaltigen Gründen vernunftgemäss nicht zu erweisen, also letzte Entscheidungen nicht herbeizuführen sind. Ein anderer besteht darin, dass man hiernach im Zweifel sein muss, ob überhaupt die Dinge an sich schön sind, oder ob man nur im Gemüthe den Eindruck der Schönheit empfindet, ob also die Schönheit eine ihnen anhaftende Eigenschaft der Körper, wie andere Eigenschaften, sei, oder ob sie nur die geistige That des Menschen, übertragen auf den Gegenstand, sei. Ohne diese Punkte durch Für und Wider zu beleuchten, sei doch hervorgehoben, dass die Schönheit weder rein gegenständlich, noch rein persönlich sein kann, sondern dass sie zugleich beides ist, denn wäre sie rein gegenständlich, so müsste sie allen Menschen als die gleiche erscheinen; wäre sie aber rein persönlich, so könnte sie nicht auf Viele einen und denselben Eindruck machen, sondern müsste auf Alle verschiedene Eindrücke machen, die von einander so verschieden wären, wie der einzelnen Menschen Gestalt, Denkart und Gefühlsweise von einander verschieden sind. Zu diesem Ergebnisse gelangt man auch, wenn man erwägt, dass das Schöne nicht ein Aussersinnliches, rein Geistiges, sondern ein an eine bestimmte sinnliche Form Gebundenes ist, durch die es auf unsere Sinne des Auges oder des Ohres wirkt. Diese dem Gegenstande durchaus eigenthümliche Form ist von seiner Schönheit untrennbar, denn er würde, in der Form verändert, sogleich aufhören, in der bisherigen Weise schön zu sein; in diesem Sinne ist also die Schönheit etwas Gegenständliches, den Dingen Anhaftendes. Andererseits ist diese Form für Den, der sie nicht versteht, eben unverständlich und als schöne nicht vorhanden, so dass er das Ding auch nicht schön findet; nur Der, der eine geeignete Anschauungsfähigkeit besitzt, wird es schön finden: woraus zu schliessen wäre, dass das Schöne erst, vom geniessenden Menschen ausgehend, an den Dingen erweckt werde. Es leuchtet also ein, dass hier eine eigenthümliche Mischung gegenständlicher und persönlicher Beziehungen stattfindet, dass die Schönheit zwar gegenständlich ausser uns ist, dass sie aber doch zugleich erst Dasein und Leben gewinnt, wenn sie in uns, durch unsere geistige That, erwacht und zu unserm Bewusstsein gelangt.

Ob inhaltlich oder formal?

Ferner sind darüber von Alters her die Meinungen im Widerstreite, ob die Schönheit eines Gegenstandes schon in dem Begriffe desselben gegeben sei, oder ob sie in der Form dieses Gegenstandes liege; mit andern Worten, ob sie inhaltlich oder formal sei. Auch hier ist weder

mit ja noch mit nein zu antworten. Wäre das Schöne etwas rein und ausschliesslich Formales, so müsste schon eine Linie an und für sich schön sein können, was wohl noch Niemand behauptet hat. Schönes kann erst entstehen, wenn noch etwas Anderes hinzutritt, wenn eine gewisse innerliche Beziehung einen geistigen Hintergrund herstellt. So bescheiden dieser auch sein mag, wie z. B. wenn sich Linien unter gewissen Bedingungen verbinden oder kreuzen, oder wenn rohe Massen in gewissen Verhältnissen zu einander geordnet sind, so ist er doch für unser Urtheil, dass hier ein Zug der Schönheit vorliege, entscheidend. Und umgekehrt, wenn das Geistige nicht in gewisser formaler Läuterung erscheint, so wird es nicht im Stande sein, den Eindruck des Schönen hervorzubringen. Man erkennt also auch hier eine eigenthümliche Mischung zweier sonst stets getrennter Gegensätze.

In dieser eigenthümlichen Mischung des Gegenständlichen und Persönlichen, des Geistigen und Formalen zu völliger organischer Einheit liegt etwas Geheimnissvolles; aber gerade dieses begründet die wunderbare Macht, mit der uns das Schöne ergreift, es macht uns jedoch eine bestimmte und erschöpfende Begriffserklärung desselben unmöglich.

Ob unbedingt oder wechselnd?

Dazu kommt noch ein Umstand, der, wenn auch alles Übrige klar und feststehend wäre, es doch unmöglich machte, einen Begriff der Schönheit von allgemeiner Gültigkeit aufzustellen. Einige halten nämlich die Schönheit für etwas so Unbedingtes wie Wahrheit und Güte und sagen, wie es nur eine Wahrheit und ein Sittengesetz im höchsten Sinne gebe, so könne es auch nur eine Schönheit im höchsten Sinne geben, die der alleinige und allgemein gültige Maasstab sei. Andere sind der Meinung, dass die Schönheit stets irgendwie bedingt sei, dass ihr Begriff in den verschiedenen Zeitaltern und bei den verschiedenen Völkern verschieden sei, und dass sie in den Werken der Kunst im höchsten Grade mannigfaltig und abgestuft erscheine. Diese Meinung ist gewiss die richtigere. Man vergleiche z. B. die Gesichtstypen der Ägypter, der Assyrier, der Perser, der Griechen, der Römer und anderer Völker, ja selbst die der Inder und Chinesen, besonders von der Seite genommen und namentlich Nase und Lippen, und erwäge, dass alle diese Typen ihrer Zeit und ihrem Volke für schön galten, und dass man auch heute noch von ägyptischer, assyrischer oder römischer Schönheit sprechen kann, so wird man sich wohl davon überzeugen, dass die Schönheit stets irgendwie bedingt ist, dass es keine unbedingte Schönheit, wenigstens nicht in der Körperwelt, giebt.

Ästhetik.

Es liegen also offenbar grosse und unüberwindliche Schwierigkeiten vor, doch sie haben den denkenden Geist nicht abgehalten, nach dem Wesen der Schönheit zu forschen. Diese Untersuchungen haben seit etwa anderthalb Jahrhunderten eine besondere Wissenschaft ausgebildet,

die Wissenschaft des Schönen oder die Ästhetik. Was zunächst dieses Wort betrifft, so kommt es von dem griechischen αἴσθησις her, welches jede Wahrnehmung durch die Sinne bedeutet. In solcher Ausdehnung wurde es noch von Kant gebraucht, der Ästhetik und Logik in dem Verhältnisse der sinnlichen Anschauung und des Verstandes gegenüber stellt. Erst der neuere Sprachgebrauch hat es eingeschränkt und versteht unter Ästhetik ausschliesslich die Wissenschaft des Schönen. Eine treffliche Übersicht über die Entstehung oder Vorbereitung dieser Wissenschaft im Alterthume, besonders durch *Platon*, *Aristoteles* und *Plotinos*, und ihre Ausbildung im 18. und 19. Jahrhundert findet sich in der »Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft« von *R. Zimmermann* (Wien 1858). So werthvoll die Ergebnisse dieser Wissenschaft auch sind, so haben sie ihr Ziel doch nicht erreicht, nicht erreichen können. Aber sie haben immerhin eine grosse Menge einzelner Wahrheiten festgestellt und vielfach die willkommenste Aufklärung gegeben. Jedoch ist hier nicht der Ort, diesen Untersuchungen näher zu treten, vielmehr möchte sich ein anderer Weg empfehlen, um durch Würdigung bestimmter Thatsachen zu einer gewissen Aufklärung über die Schönheit zu gelangen.

Das Schöne.

Wenn wir schöne Gegenstände, insbesondere Kunstwerke, aufmerksam betrachten, so lehren uns die Erfahrungen, die wir an ihnen und in uns machen, dass der Gegenstand auf uns durch seine Erscheinung in einer gewissen Weise anregend wirkt, und dass wir an ihm an und für sich, als Stoff oder Körper, keinen Antheil nehmen. Wenn wir z. B. ein ehernes Denkmal schön finden, denken wir nicht entfernt an die Kostbarkeit des Stoffes, der, zu Geldstücken ausgeprägt, kein gleichgültiger Gegenstand mehr sein würde. In diesem Wunschlosen und Begehrungslosen liegt ein ganz wesentlicher Grund zu der reinen Befriedigung, die schöne Dinge im Gemüthe des Menschen hervorbringen. Also nicht der Stoff als solcher, sondern allein seine Erscheinung ist Grund und Anlass der Wechselwirkung.

In Bezug auf den Gegenstand.

Giebt es nun gewisse Eigenschaften oder Bedingungen, die der blossen Erscheinung eines Gegenstandes diese eigenthümliche Kraft verleihen? Schon *Aristoteles* hat hierauf, besonders in seiner »Poetik«, Antworten gegeben. Zunächst sagt er, »die Grösse und Ordnung« begründe diese Kraft. Auf das »Maass« legt er grossen Nachdruck und fügt das Wort hinzu: »Nicht zu gross und nicht zu klein.« Dann wieder stellt er »die Einheit in der Mannigfaltigkeit« hin. Die Aussprüche enthalten grosse Wahrheiten, vor allem die, dass im Kunstwerke Einheit in der Mannigfaltigkeit bei gehöriger Ordnung bestehe. Die Ordnung allein schon besitzt eine ästhetische Kraft. Eine unordentlich aufgeklebte Briefmarke, eine schief über den Tisch gebreitete Decke erscheint hässlich,

während doch selbst einer ärmlichen Stube, in der nur Alles wirklich in Ordnung steht und liegt, eine gewisse Weihe, ein höherer Werth eigen ist. Man spricht nicht ohne Grund von schöner Ordnung schlechtweg, indem man einem natürlichen Bewusstsein von der ästhetischen Bedeutung der Ordnung folgt. Die Mannigfaltigkeit der Theile nun ist nach *Aristoteles* in schönen Gegenständen nach einer nothwendigen Ordnung zu fester Einheit zusammengefasst; das heisst in unserer Ausdrucksweise: im Kunstwerke ist etwas Innerliches, dessen geistigem Wesen vollkommen entsprechend, zum Ausdruck, zur Darstellung gebracht, und zwar so, dass die blosse Erscheinung schon die Wirkung und das Verständniss ermöglicht. Das Schöne ist also in dieser Erscheinung nicht etwas nur Formales, sondern durch Geistiges erzeugt und mit ihm unlöslich verschmolzen. Die Ansicht des *Aristoteles:* »Nicht zu gross und nicht zu klein« erscheint den Denkmälern hellenischer Kunst gegenüber zwar als berechtigt, aber sie wird allgemein nicht zu halten sein. Denn auch übermässig grosse Werke werden schön sein können, wie z. B. der Riesensphinx auf dem Pyramidenfelde von Gizeh — natürlich im Auge des Ägypters und in dem Auge, das sich in jenes zu verwandeln weiss. Und ebenso können sehr kleine Werke, ein Bildniss in feinster Miniaturmalerei etwa, sehr vollendet und schön sein. Doch gleichviel, wie man hierüber denken möge: alle solche zergliedernden Betrachtungen zeigen wohl, worin die Schönheit bestehe, aber nicht, was sie sei; so weit und vertiefend man solche Untersuchungen auch ausdehnen mag, so viele neue Thatsachen man auch feststellen mag, man kommt grundsätzlich nicht weiter. Deshalb sagt auch *Schiller* im fünfzehnten seiner Briefe »über die ästhetische Erziehung des Menschen« sehr richtig: »Dadurch aber, dass wir die Bestandtheile anzuzeigen wissen, die in ihrer Vereinigung die Schönheit hervorbringen, ist die Genesis derselben auf keine Weise noch erklärt, denn dazu würde erfordert, dass man jene Vereinigung selbst begriffe.« Und eben sie begreift man nicht. Das ist das Ergebniss dieser Betrachtung des Gegenstandes in Bezug auf seine Schönheit.

In Bezug auf den Beschauer.

Und nun, wenn man sich selbst während der Betrachtung des Gegenstandes prüft, was erkennt man da? Der Eindruck des Gegenstandes weckt zunächst eine Empfindung, über die man nachdenkt, während zugleich die Einbildungskraft der schaffenden Phantasie des Künstlers nachzugehen trachtet. So entsteht ein Wechselverkehr zwischen Empfindung, Verstand und Einbildungskraft zu einer selbständigen inneren Thätigkeit, in der sich das volle Verständniss des betrachteten Gegenstandes darstellt. Von der Kraft also, die der Gegenstand durch seine Erscheinung ausübt, geht eine Wirkung aus, die eine selbständige That im Betrachter erzeugt. Ohne solche verständnissvolle, selbstthätige Hingabe

bleiben die vollendetsten Werke der Kunst, und gerade sie ganz besonders, demselben stumm und todt. In dieser Wechselwirkung vereinigen und verschmelzen sich sinnliche Anschauung und seelische That, — aber wir begreifen diese Verbindung nicht, sie bleibt uns geheimnissvoll. Im Einzelnen verstehen wir die Vorgänge, die vereinigende Wechselwirkung verstehen wir nicht; wir verstehen nicht die Verschmelzung des Geistigen und Stofflichen im Gegenstande zu einheitlicher Wesenheit und nicht die Wirkung dieser Wesenheit in uns zu eigener That, — wie wir ja überhaupt die Verbindung von Geistigem und Stofflichem, von Leib und Seele zu organischen Einheiten, mit einem Worte: die letzten Ursachen nicht verstehen. In diesem Sinne sagt *Schiller* am Schlusse des ersten der erwähnten ästhetischen Briefe mit Bezug auf die »Erscheinung der Schönheit« sehr treffend: »Die ganze Magie derselben beruht auf ihrem Geheimniss, und mit dem nothwendigen Bunde ihrer Elemente ist auch ihr Wesen aufgehoben.« Wie die Empfängniss in der Künstlerseele aus den Tiefen der menschlichen Natur geheimnissvoll emporsteigt, so weist auch die Wirkung der Schönheit im Beschauer auf diese geheimen Tiefen hin. Und wie jene deshalb als eine göttliche Offenbarung angesehen wird, so wird auch in dieser der Zug zum Göttlichen erkannt. In der That ist es auch unmöglich, für das uns Unbegreifliche, nicht Aufzuklärende den Urgrund in etwas Anderem zu suchen, als in Gott, wenn man statt dessen nicht andere, gesuchte Namen setzen will. »Die höchste Schönheit ist in Gott« erklärt *Winkelmann* (Dresdener Ausg. d. Werke IV, 52; VII, 74) mit der felsenfesten Sicherheit eines Apostels.

Wesen und Urgrund der Schönheit.

Diese Überzeugung entspringt aus der Wirkung, die hohe Werke der Kunst auf das empfängliche Gemüth ausüben. Wer würde nicht zur Andacht gestimmt, wenn er vor die Tempel von Pästum oder in die Markuskirche von Venedig tritt? Wer nicht erbaut und erhoben, wenn er vor dem Zeus von Otricoli oder vor *Rafael's* Disputa steht? Die Macht der Schönheit des *Phidias'schen* Zeusbildes in Olympia galt schon im Alterthume für so gross, dass die Rede ging, es könne Niemand, der es gesehen, je wieder ganz unglücklich werden, und es versetzte, wie *Dio Chrysostomos* sagt, selbst das belastetste Gemüth, es von Sorge und Schmerzen befreiend, in eine göttliche Heiterkeit. Ganz ähnlich äussert sich *Goethe* (Wahlverwandtschaften I, 6), allerdings mit Bezug auf die menschliche Schönheit, doch auch hier völlig zutreffend: »Wer sie erblickt, den kann nichts Übles anwehen; er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung«. — Das sind die höchsten Wirkungen, die von Kunstwerken ausgehen können, und diese Kraft verleiht ihnen nur die dem Menschen überhaupt erreichbare höchste, wenn auch immer noch bedingte Schönheit.

Wirkungen von Kunstwerken.

Aber nicht alle Werke der Kunst besitzen diese Schönheit, diese Kraft. Sie steigen stufenweise von jener Höhe herab, wo die Kunst der Seele Lebensnahrung im reinsten Sinne darreicht, zu minderer Kraft. Da erzeugen sie noch einen Zustand edlerer Befriedigung, oder sie erschüttern durch tragische Gegensätze oder spannen durch dramatische Bewegung oder rühren durch sanfte, sinnvolle Ruhe oder erfreuen durch Anmuth und Lieblichkeit; oder sie erzeugen nur noch ein blosses Gefallen — oder selbst das noch nicht einmal. Es giebt insbesondere Kunstwerke genug, die nur noch die Kraft besitzen, zu gefallen, den Sinnen zu schmeicheln und dadurch Vergnügen zu machen. Abstufungen.

Auf diese Thatsache gründete man im vorigen Jahrhundert, namentlich in Frankreich, den Begriff der Schönheit und den Zweck der Kunst. Das war natürlich, denn es entstanden in jener Zeit der Üppigkeit, der Lüsternheit und des Machwerkes keine anderen Kunstwerke, und die zeitgenössische Kunst steht immer den Zeitgenossen am nächsten. So vermag man zu begreifen, dass selbst Männer wie *Winkelmann* (Werke I, 61) und *Lessing* (Laokoon II) den Endzweck der Kunst in das Vergnügen setzten, aber Beide haben, kraft ihres Umganges mit der Antike, doch nicht recht daran geglaubt. *Winkelmann* fügte hinzu, dass der Zweck der Kunst zugleich sei, zu unterrichten, und Beide erklärten, dass das oberste Gesetz der Kunst die Schönheit sei. Aber da sie nach einem Zwecke der Kunst suchten und keinen fanden, liessen sie jene Erklärung, dass der Zweck der Kunst sei, zu gefallen und Vergnügen zu machen, gelten. Der Irrthum entsprang daraus, dass man überhaupt solchen Zweck suchte und annahm, während die Kunst ihren Zweck in sich selbst, in ihrem Hervorbringen, Schaffen und Gestalten hat. Sie ist sich Selbstzweck, wie Wissenschaft und Sitte, wie Wahrheit und Güte. Angeblicher Zweck der Kunst.

Hieraus erhellt, dass sich die Auffassung des Schönen und der Kunst mit den sich verändernden Zeitläuften selbst verändern muss. Nach jenem Zeitalter des blossen Gefallens kam eines, wo die Kunst wie ein Gottesdienst, der Künstler wie ein Priester angesehen wurde. Man strebte zum Höchsten, »zum Strahlensitz der höchsten Schöne«, man weihte die Künstler zu »der freiesten Mutter freien Söhnen« und legte sogar »der Menschheit Würde in ihre Hand«, wie *Schiller* das in seinem Hymnus an die Künstler thut. Man bezeugte dadurch aber nur das eigene Streben zum höchsten Ideale, den Adel der eigenen Seele; der Wirklichkeit in Geschichte und Gegenwart hält diese reine und edele Auffassung nicht Stand. Wer wollte z. B. in *François Boucher* den Maasstab für die Würde der Menschheit im achtzehnten Jahrhundert anerkennen? So nimmt man wahr, dass die Ansichten von der Kunst und dem Schönen verschieden sind, dass sie sich ablösen, und zwar, wie Wechselnde Auffassung von Kunst und Schönheit.

noch berührt werden muss, nach einem bestimmten Gesetze — gleich der Kunst in ihren Hervorbringungen selbst.

Dem Schönen Verwandtes:

Auf das Schöne beschränkt sich keineswegs das ganze Gebiet ästhetischer Wirkungen, der ganze Kreis sinnlicher Eindrücke, bei denen die Beziehung von Inhalt und Form zu einander in Frage kommt, wie das nach dem Gesagten sich eigentlich schon von selbst versteht. Am bedeutendsten tritt hier das Erhabene hervor.

Das Erhabene.

Kant (Kritik der Urtheilskraft § 25) beansprucht für das Erhabene die Eigenschaften des schlechthin Grossen und des Einfältigen, und er erklärt dann im Verfolge seiner weiteren Ausführungen den Begriff des Erhabenen, indem er sagt: »Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüthes beweist, das jeden Maasstab der Sinne übertrifft.« Dieses schlechthin einfältig »Grosse, mit welchem in Vergleichung alles Andere klein ist«, und das über »jeden Maasstab der Sinne« hinausgeht, kann begreiflicher Weise nur in der Natur vorhanden sein. Der Blick in das unendliche Weltall des gestirnten Himmels ist der erhabenste Eindruck, den wir empfangen können. Auch *Goethe* (Wahrheit und Dichtung VI) stimmt mit dieser Auffassung überein, indem er sagt, dass das Erhabene »uns mit einer Grösse umgeben muss, der wir nicht gewachsen sind«. Deshalb geht das Erhabene über die Schranken menschlichen Vermögens hinaus, und die Kunst wird daher niemals in ihren Werken das Erhabene zur Anschauung bringen können, wenn sie es auch in ihren höchsten Werken wie eine ferne Ahnung bisweilen streifen mag.

Das Charakteristische.

Nächst dem Erhabenen ist das Charakteristische hervorzuheben. Wenn jenes nur jenseits der Grenzen auch der höchsten Schönheit, die im Kunstwerke möglich ist, gesucht werden kann, so liegt dies nicht unbeträchtlich diesseits dieser Grenzen. Es kommen ja zahlreiche Gegenstände zur künstlerischen Darstellung, die von selbst ein Streben nach höherer Schönheit ausschliessen, die vielmehr in Bezug auf ihre Darstellung strenge Wahrheit und nichts Anderes, scharfe Wiedergabe aller bezeichnenden Eigenthümlichkeiten verlangen. Das ist namentlich beim Bildniss, zum Theil in der Landschaft und in anderen Zweigen der Kunst der Fall, doch sind durch die Arten der geistigen Auffassung und der technischen Darstellung reichlich Mittel geboten, um zu verhindern, dass das Kunstwerk wie eine todte Nachahmung des Wirklichen erscheine.

Der Humor.

Auch der Humor hat seine Stelle in der Kunst, ja er vermag sich in grosser Schönheit mit vielem Geist auszusprechen, wozu ihm namentlich die Thierfabel, der Arabeskenfries und Ähnliches mehr Gelegenheit bieten, wie das z. B. *Kaulbach* in seinen Zeichnungen zu *Goethe's* Reineke Fuchs und in seinem grossen geschichtlichen Friese im neuen Museum zu Berlin bewiesen hat. Aber auch einfachere, minder schöne und zum Theil selbst hässliche Darstellungen kommen vor, die durch die

Fülle ihres geistvollen Humors unerschöpfliche Heiterkeit in harmlos beglückender Weise hervorrufen, wie man das an Werken des *Adriaen Brouwer* (gespr. Adrian Brauwer), *Teniers d. J.*, *Adriaen van Ostade* und anderer Meister erfahren kann. (Vgl. die Abbildungen in Abschnitt IX.)

Das Komische und Satirische hat fast ausnahmslos einen bestimmten Stachel, der besonders in dem Zerrbilde, der Karikatur (vom ital. caricare überladen, übertreiben), deutlich hervortritt, oder doch den handgreiflichen Zweck, Lachen oder Kitzel zu erregen, wie das den vielen derben, rohen oder unzüchtigen Darstellungen aus allen Zeiten, namentlich auch aus dem klassischen Alterthume, zu entnehmen ist. Das Komische u. s. w.

Aber selbst das Hässliche ohne Humor oder Witz zeigt sich oft in den Werken der Kunst. Da beruht es denn entweder auf einem Irrthum der Urheber, die das Hässliche für schön halten, wie das bei so vielen Werken barbarischer Völker und gewisser Zeitläufte der Fall ist; oder es beruht auf Bedingungen des Gegenstandes, die der Urheber noch nicht fähig war, zur Schönheit zu überwinden, wie z. B. bei allen älteren Darstellungen der Hölle und des Weltgerichtes; oder es beruht auf der Absicht, durch die Darstellung von etwas Hässlichem einen wirkungsvollen Gegensatz zum Vortheil des gleichzeitig dargestellten Schönen hervorzubringen, wie denn gewiss Apoll neben dem Satyr nur um so schöner erscheinen wird, oder auf der andern Absicht, an dem Hässlichen die fertige Geschicklichkeit des Vortrags zu zeigen oder durch die Hässlichkeit Aufsehen zu erregen, oder auf dergleichen mehr. — Es sei auf *Flögel's* »Geschichte des Grotesk-Komischen« verwiesen, neu bearbeitet von *Ebeling* (Leipzig 1862), und auf die »Ästhetik des Hässlichen« von *Karl Rosenkranz* (Königsberg 1853). Das Hässliche.

Aus den bisherigen Betrachtungen geht hervor, dass das Wesen des Kunstwerkes in der vollkommenen Übereinstimmung des Geistigen und Stofflichen liegt, derart, dass jenes ganz und gar in der sinnlichen Erscheinung aufgegangen ist, dass Inhalt und Form sich vollkommen decken. Wie aber ist diese Übereinstimmung zu verstehen? Auf die innerlichste, unmittelbarste Weise, so zwar, dass der Inhalt, das Geistige eines bebestimmten Kunstwerkes weder in einer veränderten Form noch in einem anderen Stoffe zur Erscheinung kommen könnte, ohne selbst verändert oder entstellt zu werden. Hierin ist zugleich die Unmöglichkeit ausgesprochen, den geistigen Gehalt oder die Idee eines Kunstwerkes durch Worte zur Anschauung zu bringen, was man unmittelbar an jedem musikalischen Werke, an jedem Werke der bildenden Kunst, von dem man durch die klarste Beschreibung dennoch nie eine Anschauung gewinnen kann, sofort erkennt. Treffend und lehrreich in dieser Hinsicht ist eine Stelle in der Bühnenbearbeitung des »Götz«, wo *Goethe* den Weislingen sagen lässt: »Ich habe viel von ihrer Schönheit gehört«, und worauf Franz erwidert: Wesen des Kunstwerkes.

»Gehört? Das ist eben, als wenn ihr sagtet, ich habe die Musik gesehen u. s. w.«. Das Kunstwerk ist eben durchaus untrennbar von seiner ihm ausschliesslich eigenen sinnlichen Form, die zu seinem Wesen so nothwendig gehört, wie der Körper zum Wesen des Menschen; aber diese Form ist durchgeistigt von der in dem Kunstwerke lebenden Idee. Das in dieser Form sich der Anschauung darbietende Kunstwerk besitzt den Schein wirklichen Lebens, indem durch die Form Geistiges, das der Urheber in sie legte, der Seele des Beschauers lebensvoll vermittelt wird, in einer Weise, die eine Trennung beider aufs Innigste verschmolzenen Theile, Inhalt und Form, von selbst ausschliesst. Hierin besteht das Wesen des Kunstwerkes. Sein Stoff als solcher ist uns gleichgültig; unsere ganze Antheilnahme richtet sich auf den Schein, den dieser Stoff empfangen hat. Da aber dieser Schein wirklichen Lebens in dem eigenthümlichen Zusammenklang des Seelischen und Formalen, in der Harmonie von Inhalt und Form zu suchen ist, und da der aufnehmende Mensch nicht ohne sein Zuthun das Verständniss dieses Scheines gewinnt, so ist wieder das Persönliche berührt, welches, mit dem Gegenständlichen so innig vermischt, bei den ästhetischen Untersuchungen sich zeigt. Im Kunstwerke lebt Geistiges und Sinnliches in organischer Einheit; in seiner Wirkung vermischt sich Gegenständliches und Persönliches, sich wechselsweise lebendig durchdringend, zu geschlossener Einheit.

Die Freiheit und Gesetze der Kunst.

In diesen Thatsachen liegt Alles. Es wäre irrthümlich, zu sagen: »Die Kunst *soll* das oder das darstellen — das Kunstwerk *soll* so oder so beschaffen sein« und Ähnliches mehr, wie das so lange Zeit und so entschieden geschehen ist. Derartige Forderungen gehen aus theoretischen Voraussetzungen hervor, aber die Kunst weist solche Vorschriften zurück. Sie lehnt jedes von aussen ihr zugemuthete Richtscheit ab und verlangt *Freiheit*. Wenn nun auch oft von dieser Freiheit Missbrauch gemacht wird, wenn das Streben sich in Irrwege verläuft, so trägt doch der schöpferische Kunstgeist, der Genius die Gesetze seiner Kunst und seines Schaffens in sich selbst. Er gebiert das Kunstwerk aus sich heraus und macht es zum Denkmale seiner selbst, seiner Zeit, seines Volkes. Es ist überaus reizvoll und beglückend, dem schaffenden und gestaltenden Menschengeiste in den Werken der Kunst nachzugehen, seine Gedanken, Empfindungen und Absichten zu erkennen und das Werk mit eigener schaffender Kraft sich selbst zu lebendigem Bewusstsein, zu eigenem Besitze zu bringen. Dies ist auch der Weg, auf dem allein man zu sicheren Begriffen gelangt. Die Gesetze der gestaltenden Einbildungskraft können nur aus den Hervorbringungen derselben erkannt werden. Die Lehre von diesen Gesetzen steht also im geraden Gegensatze zu jener Theorie des Schönen, die allein aus der Natur und den Gesetzen des Geistes gezogen ist. An gewissen Stellen muss eine Berührung und

Übereinstimmung allerdings stattfinden, weil die Einbildungskraft nur nach der Natur und den Gesetzen des Geistes gestalten kann. Da sie aber hierbei doch wieder mannigfach bedingt ist, so ergeben sich auch Widersprüche, die um so wichtiger sind, je weniger die Theorie des Schönen auf die wirklichen Dinge Rücksicht nimmt. Das philosophische a priori in künstlerischen Dingen schwebt der Hauptsache nach in der Luft. Nur aus dem Kunstwerke selbst lassen sich die Gesetze seines Wesens erkennen. Und diese Erkentniss ergiebt sich für den Denkenden von selbst bei einer Aneignung der Kunstwerke, wie sie eben bezeichnet wurde. Bei solchem wahrhaften, lebendigen und tiefen Eindringen verknüpfen die Kunstdenkmäler auch, über die Jahrhunderte, die Jahrtausende hinweg, uns, die Kinder dieser letzten Zeit, lebendig mit längst, längst vergangenen Menschen und lassen so die Einheit des gesammten Menschengeschlechtes empfinden und begreifen.

Dritter Abschnitt.

Die verschiedenen Künste.

Dreitheilung.

Es ist bereits (S. 9) die allgemeine Theilung der Künste in bildende und tönende kurz besprochen worden. Wir wenden uns nun zu den ersteren ausschliesslich und werden sie für die Folge schlechtweg Künste nennen, während die tönenden Künste, allgemeinem Sprachgebrauche gemäss, als Dichtkunst (Poësie) und Tonkunst (Musik) bezeichnet werden. Diese Künste im engern Sinne unterscheidet man wiederum in drei besondere: Baukunst, Bildnerei und Malerei, die beiden letzteren auch wohl als die eigentlich bildenden Künste zusammengefasst. Auch diese drei Künste unterscheiden sich von einander grundsätzlich durch den Stoff und die grösstentheils hieraus entspringenden eigenthümlichen Bedingungen, unter denen jede in ihrer Weise ihre Werke in die Erscheinung setzt.

Baukunst: a. Raumgestaltung.

Die Baukunst oder Architektur scheint am wenigsten in allen ihren Theilen reine Kunst zu sein. Ihre Aufgabe, in allen wesentlichen Hinsichten, ist Raumgestaltung. Der erfindende Künstler kann sein Werk nie selbst ausführen, er leitet nur die Ausführung durch Andere. Das eigentlich Künstlerische liegt deshalb in dem Entwurfe, in dem Plane, den er macht und nach dem der Bau erfolgt. Ist der Plan festgestellt, und hat die Ausführung begonnen, so muss der Hauptsache nach unverrückt so, wie der Entwurf es vorschreibt, fortgefahren werden; Änderungen von erheblicherem Einflusse sind kaum je zulässig oder möglich, ohne empfindliche Störungen zu verursachen. Hiergegen haben Bildhauer und Maler oder gar erst der Dichter und Musiker die uneingeschränkteste Bewegung. Aber nicht allein dies, sondern mehr noch die handwerksmässigen Zusammenfügungen der Baustoffe, die auf statischen Gesetzen beruhende

Konstruktion, vor Allem aber die Aufgabe, durch das Bauwerk selbst einen bestimmten Zweck, dem die Raumgestaltung dient, zu erfüllen, geben der Baukunst einen unkünstlerischen Beisatz, und doch sind diese Vorbedingungen sämmtlich nothwendig, damit das Bauwerk sich zum Kunstwerke erheben könne. Denn wo ein anscheinend baukünstlerisches Werk ohne Zusammenfügungen des Stoffes, ohne Konstruktion etwa aus dem Ganzen gehauen, aus dem natürlichen Felsen gearbeitet wäre, wie es z. B. gewisse indische Felsgestaltungen und Höhlentempel sind, da wird es immer die Eigenschaft des Rohen und Zufälligen an sich tragen; wo aber das Bauwerk gar keinen Zweck oder doch keinen vernünftigen hätte, da würde es den Eindruck des Sinnlosen hervorbringen müssen. Dies beruht darauf, dass der Zweck des Bauwerkes den geistigen Gehalt, die eigentliche künstlerische Idee darstellt, dass also ein zweckloses Bauwerk des wesentlichen Theiles eines Kunstwerkes, des geistigen Inhaltes, entbehren und darum kein Kunstwerk mehr, sondern eine Spielerei sein würde. Hiernach könnte es scheinen, dass die Baukunst mit ihrer bestimmten Zweckforderung keine eigentlichen Kunstwerke, deren hervorragende Eigenschaft doch die Freiheit von Nutzungszwecken ist, hervorbringen könne; und in der That hört sie dieser höchsten Anforderung gegenüber anscheinend auf, Kunst zu sein. Das Künstlerische besteht in dem Erfassen des Zweckbegriffes seiner vollen Bedeutung nach und in dem Streben, in der Erscheinung des Gebäudes selbst jenem einen unmittelbaren Ausdruck zu verleihen, das Bauwerk als eine künstlerische Ausgestaltung dieses Zweckes hinzustellen. Die Aneignung und Durchdringung des Zweckbegriffes verlangt, selbst bei Aufgaben niederen Ranges, eine bedeutende Schärfe, Regsamkeit und Klarheit des Geistes, eine Erregung der Phantasie zu hoher Spannung und, im glücklichen Falle, ihre Befruchtung durch eine von bestimmter Absicht freie Eingebung. Diese schöpferische Thätigkeit steht auf der Höhe aller und jeder Kunst. Und deshalb ist die Baukunst trotz der ihr eigenen Zweckbedingung eine Kunst, sie ist Kunst im höchsten Sinne. Hierzu kommt, dass die Zwecke der Baukunst von Anfang an nicht praktischer, sondern religiös-sittlicher Art waren. Die eigentlichen Nutzbauten scheiden aus dem Gebiete der Baukunst in geschichtlichem Betrachte fast völlig aus. Die Baukunst und ihre Entwickelung ist geschichtlich bestimmt worden, wie schon Eingangs erwähnt, durch das Grabmal, die Kultusstätte, den Tempel. Man darf nur einen flüchtigen Blick in die Geschichte der Baukunst werfen, die uns lange, und später ganz überwiegend, nur Denkmäler zu gottesdienstlichen Zwecken und Grabmäler zeigt, um sich hiervon zu überzeugen. Man wird daher im Hinblick auf diese geschichtliche Entwickelung bei dem vorhin Gesagten stehen bleiben dürfen und die Aufgabe der Baukunst darin erkennen müssen, Bauwerke hinzustellen, die als eine

möglichst vollkommene künstlerische Ausgestaltung ihres eigenen Zweckes erscheinen, so dass Inhalt und Form in völliger Übereinstimmung stehen. Im Grundriss, Aufbau und Deckenbildung, wie in der Gliederung der Massen muss der Zweck erkennbar sein; die harmonische Ordnung aller Verhältnisse der Raumgestaltung muss ihm dienen.

b. Formensprache.

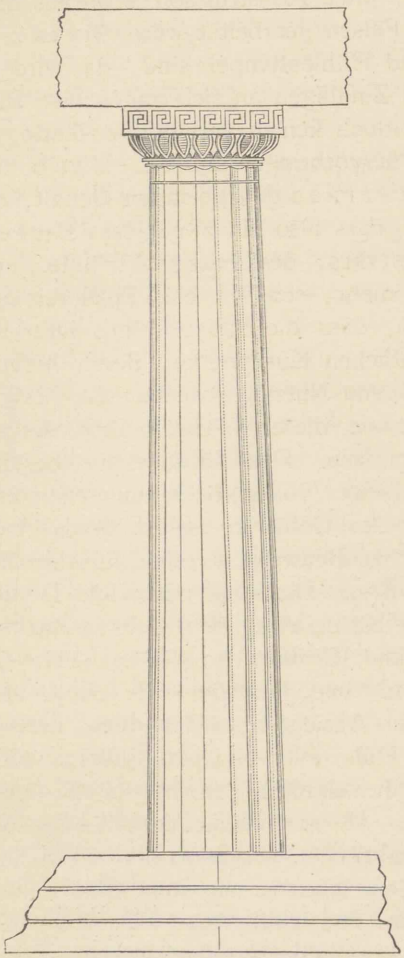


Fig. 4. Dorische Säule.

Dies ist das Hauptsächliche. Eine weitere Bedingung ist dann die, dass der durch Konstruktion hergestellte Aufbau im Einzelnen eine Form erhalte, in der das Gesetzmässige jener Konstruktion seinen künstlerischen Ausdruck finde, derart, dass das Bauwerk in Verbindung mit jener harmonischen Ordnung in den Massen und Verhältnissen der Raumgestaltung als ein organisch gewachsenes und zu einem klaren Zwecke bestimmtes Menschenwerk sich unmittelbar ausspreche. Diese künstlerische Formensprache besteht im Gesammtumfange des Zierrathes und Schmuckes, des Ornamentes im weitesten Sinne. Das Ornament, weit entfernt von Zufälligkeit und Willkürlichkeit, bringt in seinen reifsten Beispielen das statische Wesen der einzelnen Theile der Konstruktion zur Anschauung. Je vollkommener es dies thut, um so schöner ist es. Es sei zur Verdeutlichung ein Beispiel aus der hellenischen Baukunst herangezogen, die ja die höchste künstlerische Leistung aller Zeiten ist: die dorische Säule. (Fig. 4.) Der kraftvolle, untersetzte Schaft wächst in festem Standorte unmittelbar aus dem Boden des Bauwerkes heraus, den auf ihm ruhenden oberen Bautheilen eine sichere Stütze gewährend. Die stützende Bestimmung der Säule ist ihr statischer Beruf. Gleichsam unter dem Drucke der oberen gestützten Bautheile nun zu elastischer Schwellung gespannt, baucht sich der allmählich sich verjüngende Schaft in fein abgewogener Krümmung nach aussen auf (Éntasis); seine Eigenschaft als

Stütze wird durch die Riefeln und Stege (Kannelirungen), die dem Vorbilde des Rohres (canna) entlehnt sind, deutlich versinnbildlicht. Diese Gestalt des Säulenschaftes spricht also das Aufstreben der starken, festen Stütze und zugleich die Wirkung der gestützten Last symbolisch aus. Und so geht es fort. Oben an seinem Halse fassen ein oder mehrere ringförmige Reifen die Riefeln und Stege zu strenger Gebundenheit einheitlich zusammen. Über ihnen schwillt in sanft geschwungener Linie die Rundplatte des Kapitells (Échinus) hervor, auf der ein Kranz von übergeschlagenen Blättern andeutet, dass auch hier die Last des Gebälkes, gleichsam durch ihren Druck, einwirke. Um die viereckige Platte (Ábakus) aber, welche die Aufnahme des Säulenbalkens (Architrav) vermittelt, läuft eine schön geordnete und künstlerisch gebrochene Umspannungslinie. Das Kapitell oder Säulenhaupt in seiner Gesammtheit als einheitliches Glied bildet zugleich die künstlerisch deutlich sprechende Vermittelung zwischen der kreisrunden stützenden Säule und dem vom rechten Winkel beherrschten lastenden Gebälke. Dies mag als ein Beispiel, wie die Baukunst die einzelnen Theile und Glieder des Bauwerkes künstlerisch ausgestaltet, gelten. Doch muss bemerkt werden, dass viele Ornamente, namentlich bei barbarischen Völkern, in einigen Theilen des Mittelalters und in den Zeiten verfallender Kunst, theils ihrer Rohheit, theils ihrer spielenden Art wegen, mehr oder weniger von dem Ernste und der Wahrheit dessen, was sie sein sollten — die symbolisch sprechende Form eines, in den statischen Verhältnissen des Baues gegebenen geistigen Gehaltes —, entfernt sind. Der Phantasie ist hier ein weiter Spielraum gelassen; sie kann sich an den verschiedenen Theilen des Bauwerkes — der massiv einschliessenden Wand, den herumlaufenden Bändern und Gesimsen, den frei stehenden Stützen, den lastenden Massen, den frei sich ausspannenden Decken u. s. w. — genugsam und mannigfach bewähren, wovon die mehr oder weniger vollkommene oder unvollkommene Ornamentik der verschiedenen Baustyle Zeugniss ablegt.

Das Ganze des Bauwerkes und die Theile.

Die einzelnen Theile eines Bauwerkes, in solcher Weise ihrem Wesen gemäss zu einer schönen Form an sich entwickelt, geben zugleich durch ihre Lage gegen einander dem Gesammtzwecke des Bauwerkes, dem geistigen Gehalt des Ganzen, Ausdruck, so dass Übereinstimmung der Theile unter einander und zum Ganzen besteht, und zwar eine wohlgeordnete, harmonische Übereinstimmung. Das Ganze ist durch die Theile und deren Form, die Theile durch das Ganze und dessen Ordnung, Eines durch das Andere bedingt, Keines vor dem Andern, alle neben und in einander. Diese Einheitlichkeit entspringt und beruht in dem Geiste und der Phantasie des Baukünstlers, der vor seinem inneren Auge sich sein Werk vorstellt. Durch anschauliche Zeichnung unterstützt er dann das Bild seiner Einbildungskraft und arbeitet es nach allen Richtungen zur Reife

für die Ausführung durch. Dass diese Vorarbeiten für die Ausführung bisweilen durch ein körperliches Modell, das der erfindende Baukünstler anfertigen lässt, unterstützt werden, mag hier nicht unerwähnt bleiben. Solche Hülfsmittel wurden vielfach in Italien, besonders während des 15. und 16. Jahrhunderts, angewandt, doch sind sie auch heute wieder recht beliebt geworden, da sie weit mehr, als die Zeichnung es kann, ein Urtheil über die Ordnung der Massen und die Zusammenstimmung aller Verhältnisse ermöglichen.

Bildnerei: a. Aufgaben.

Bei der Bildnerei oder Bildhauerei, auch Plastik (πλαστική von πλάσσειν = bilden) und Skulptur (sculptūra von sculpĕre = meisseln) genannt, fällt die Zweckbestimmung, die Raumgestaltung, das konstruktive Zusammenfügen von Stoffen nach statischen Gesetzen und die künstlerisch-symbolische Formensprache fort. Ihre Werke wollen nur gesehen sein. Von der Baukunst zur Bildhauerei ist also ein grosser Schritt zur freien Entwickelung, zur reinen Freiheit der Künste vollzogen. Welche Bedingungen sind aber der Bildhauerei auferlegt? Vor Allem die der körperlichen Erscheinung ihrer Werke und die hieran geknüpften statischen und physikalischen Gesetze, besonders die der Schwere, des Gleichgewichtes und der Festigkeit. Die Bildhauerwerke haben mit den Bauwerken noch die Ausdehnung nach Höhe, Breite und Länge gemein, aber sie sind in ihrem Innern als Kunstwerke ohne jede Bedeutung, wenn auch etwa einige Riesengestalten, wie z. B. die Erzbilder des h. Karl Borromäus zu Arona und der Bavaria zu München, in ihrem Innern betretbar sind. Nur in ihrer Aussenseite liegt ihre künstlerische Eigenschaft, gleichviel, ob sie eine volle oder hohle Masse bilden. Der geistige Inhalt, der in solchen körperlichen Kunstwerken zum Ausdrucke gelangen kann, reicht nun ebenfalls erheblich über die der Baukunst gezogenen Grenzen hinaus. Die Bildhauerei wendet sich bereits an die ganze Welt der Erscheinungen und stellt sie unter den verschiedensten geistigen Gesichtspunkten dar. Sie bildet hauptsächlich Gestalten mit einem bestimmten geistigen Gehalte, einer Seele, allerdings ja einer Scheinseele, und sie erfüllt ihre Aufgabe dann in höchster Vollkommenheit, wenn es ihr gelingt, Seele und Gestaltung, Inhalt und Form in reiner und völliger Zusammenstimmung zum einheitlichen Kunstwerke zu verweben. Ihre Gegenstände sind vornehmlich Menschen- und Thiergestalten, einzeln oder in Gruppen zusammengesetzt, doch kann sie auch Bäume, Landschaften, Bauwerke und andere Dinge, besonders im Hochbilde, wiedergeben. Sie stellt ihre Gestalten so dar, dass aus der Form derselben im Ganzen und Einzelnen unmittelbar das Geistige, also der Charakter, eine Handlung oder ein allgemeiner Begriff, der personifizirt wird, spricht. In dem Körperbau, der Haltung, der Spannung der Muskeln, der Bewegung, der Form des Kopfes und den Zügen des Gesichtes ist dies Geistige ausgesprochen, was in Bezug auf eine bestimmte

Handlung, wie etwa die des Saitenspieles oder die des Zweikampfes, oder eine bestimmte Seelenbewegung, wie die des Zornes, naheliegend und einfach erscheint, was aber in Bezug auf die Darstellung personifizirter Begriffe, wie z. B. die des Lichtes (Helios), der Liebe (Eros), des Sieges (Nike) u. a. m., ganz erhebliche Schwierigkeiten bietet. Deshalb muss man die hohe Kunst der Alten bewundern, welche in den Gestalten ihrer Götter, die doch fast alle Vermenschlichungen von Erscheinungen der Natur sind, hohe Muster bildnerischer Ausgestaltung schufen. Diese Idealgestalten ermöglichten die Verwirklichung höchster Schönheit, doch haben andere Zeiten andere Ziele verfolgt und namentlich nach treffender Wiedergabe des Charakteristischen und Zufälligen gestrebt oder auch das Ideale unter andern, selbst den griechischen entgegengesetzten Stylbedingungen zu verwirklichen gesucht.

b. Verfahren.

Die Bildhauerwerke sind aus einem Stoffe von innen nach aussen durch Auftragungen hergestellt, wie beim Thone, oder von aussen nach innen durch Abschlagen oder Abschneiden, wie beim Steine oder Holze, oder durch Giessen in eine bestimmte Form, wie beim Erze, Eisen, Gusssteine, oder sonst auf ähnliche Weise. Da man wahrscheinlich auch schon im hohen Alterthume zu steinernen oder gegossenen Arbeiten Thonmodelle fertigte, so ist in Bezug auf das beabsichtigte Kunstwerk rücksichtlich seiner Entstehung eigentlich dies Thonmodell in erster Linie zu beachten. Die weiteren Arbeiten stehen in zweiter Linie und gehören der ausführenden Technik an, wobei man jedoch nicht ausser Acht lassen darf, dass der Künstler bereits bei Anfertigung des Modelles wissen muss, wie er sein Werk später ausführen will, da die Art dieser Ausführung von vornherein eine mehrfach verschiedene Behandlung bedingt. Bei allen Bildhauerwerken aber ist der Regel nach nur ein Stoff und daher nur eine Farbe vorhanden. Mehrfarbige oder, besser gesagt, aus Stoffen verschiedener Farbe zusammengesetzte Denkmäler, wie etwa die Goldelfenbeinbilder der Griechen oder eingelegte Erzarbeiten, oder Marmorköpfe mit bunten Augen von Edelstein u. dergl., sind Ausnahmen. Was aber die farbige Bemalung von Bildwerken betrifft, so wird auf diese Frage später noch zurückzukommen sein. Die Körperlichkeit, Härte und Einfarbigkeit des Stoffes begrenzen im Wesentlichen die Bildhauerkunst und verweisen sie an die Gestalt, die sie zu einer über die Wirklichkeit des natürlichen Lebens hinausgehenden Schönheit steigern, zur reinen Idealität erheben kann, während ihr auch die Wiedergabe des Charakteristischen und Zufälligen freisteht.

c. Vereinigung mehrerer Gestalten zu Gruppen.

Die einzelne von der Bildhauerkunst hervorgebrachte Gestalt wird immer die Eigenschaft von etwas in sich Abgeschlossenem, in und für sich Bestehenden tragen müssen; aber durch die Vereinigung mehrerer Gestalten unter einem bestimmten Gedanken können auch Beziehungen

verschiedener Gestalten zu einander hergestellt und diese somit zu einem mehr oder weniger einheitlichen Gesammtkunstwerke vereinigt werden. Die einfacheren derartig zusammengesetzten Werke sprechen nur Lagen und Stimmungen aus, wie z. B. die Laokoongruppe als eine Vereinigung von dre Gestalten in höchstem Leiden, oder Handlungen, wie z. B. die Gruppe der Ringer in Florenz, oder sie sprechen ähnliche einfachere Zustände aus. Mannigfaltiger zusammengesetzte Gruppen vermögen schon Ereignisse auszudrücken, z. B. die Darstellungen der Giebelfelder des grossen Olympiatempels, des Parthenons oder anderer alter Tempel, die Niobegruppe u. a. m. Auch durch baukünstlerische Verbindungen ist es möglich, mehrere Gestalten zu einem gemeinsamen Gedanken und einheitlichen Werke zu vereinigen, und es mag in dieser Beziehung auf die prachtvollen Grabmäler des Mittelalters und der späteren Zeit, die sich in so vielen Kirchen und Kapellen finden, sowie auf die zahlreichen Prunkdenkmäler unserer Zeit hingewiesen werden.

d. Das Hochbild. Endlich besitzt die Bildnerei noch ein Mittel zur Darstellung von Handlungen, Zuständen und Vorgängen, auch von entwickelteren, in dem Hochbilde, dem Relief, das aus der vollen Raumerfüllung bereits auf die Fläche zurückgeht und durch gewisse Erhebungen den Schein der Körperlichkeit erzielt. Die Höhe dieser Erhebungen über dem Grunde ist verschieden, von geringem Maasse an bis zu fast völliger Rundung mit frei gearbeiteten Theilen und selbst Anwendung runder Figuren. Je nach diesen Arten der Erhebung schwanken die Formen und die Gegenstände der Darstellung, worauf weiter unten (Abschn. IX, B) noch zurückzukommen ist. Die Hauptformen sind das flache oder ganze Hochbild, die flach oder ganz erhobene Arbeit, das bas-relief und das haut-relief. Neben den Gestalten von Menschen und Thieren kann in diesen Formen auch die Darstellung von anderen Dingen, wie Gebäuden, Bäumen, Geräthen und dergleichen mehr, gepflegt werden. Die Bildhauerkunst findet also hier eine Erweiterung ihres Gebietes über die ihr ursprünglich eigenen Grenzen hinaus, ohne doch den Bedingungen des körperlichen Stoffes sich zu entziehen. Sie weist auf eine Kunst hin, welche, die Körperlichkeit ihrer Gebilde aufgebend, ganz auf die Fläche zurücktritt und andere, dementsprechende Darstellungsmittel anwendet.

Malerei.
a. Ihr Wesen und ihre Aufgabe. Diese Kunst ist die Malerei. Sie giebt die Körperlichkeit ihrer Gebilde auf und zieht sich in die Fläche, die ebene oder gekrümmte, zurück, auf der sie nur den Schein körperlicher Wirklichkeit hervorbringt. Deshalb ist sie von den Bedingungen der Körperlichkeit frei und hat nicht mehr, wie die Bildhauerei, zu fragen, ob eine Figur stehen kann. Sie kann Ruhendes und Bewegtes, Stehendes und Stürzendes, Laufendes und Fliegendes darstellen. Ihr Mittel ist die Farbe, die sich

von der Farbe jener Fläche abhebt. Wie dem Auge die Dinge erscheinen, die ja immer nur von einem Standpunkte aus, also nur in ihrer einen Seite, mit einem Male gesehen werden können, will sie die Malerei auch im Bilde, wie in einer Art Spiegelbild der Wirklichkeit erscheinen lassen. Wenn man hinter der sichtbaren, also für das Auge der vorderen, Seite der Dinge eine Wandfläche sich aufgerichtet denkt, so würde diese die Grundfläche des Bildes abgeben. Sie würde erfüllt mit den sichtbaren Vorderseiten der Dinge, und zwar so, dass die im Raum weiter zurückliegenden kleiner erscheinen, als sie wirklich sind. Diesen Schein muss auch das Bild nach den Gesetzen der Perspektive wiedergeben. Ein Werk der Malerei ist also eine auf der Fläche bewirkte Darstellung von Gegenständen, welche durch Perspektive und Farbe den Schein der Wirklichkeit empfangen hat.

b. Mittel.

Neben der Fähigkeit, in unbeschränkter Weise den ganzen Umfang der sichtbaren Wirklichkeit darzustellen, vermag die Malerei zugleich das innerste Seelenleben, die zartesten Regungen, die tiefsten Gedanken, überhaupt Ideen von der einfachsten Bescheidenheit bis zur höchsten Grösse, soweit sie nur immer eine sichtbare Gestaltung annehmen können, zur Anschauung zu bringen. Die Farbe ist ihr Mittel, und schon wenige Züge mit dem Bleistift auf Papier hingeworfen, sind erst dadurch und haben erst dadurch Erscheinung, dass sie sich durch ihre Farbe von dem Papiergrunde absetzen. Die verschiedenen Farbenstoffe bedingen eine sehr mannigfache Verschiedenheit in der Erscheinung und Abstufung der malerischen Werke. Dasjenige, welches nur mit einer Farbe auf einem bestimmten Grunde gezeichnet ist, erreicht den Schein der Wirklichkeit nur zum Theil und kann ihn nur durch die Anlage der Schatten, die Schattengebung, einigermaassen zu gewinnen suchen. Dasjenige aber, welches in mehreren Farben ausgeführt ist, erhält wiederum durch die stoffliche Beschaffenheit dieser Farben verschiedene Eigenthümlichkeiten. Denn die verschiedenen Farbenstoffe fordern auch vielfach Malflächen von verschiedenen Stoffen. Die Art der Mischung, Zurichtung und Reibung, der Auftragung und Behandlung der Farben im Einzelnen hat dann wiederum einen bedeutenden Einfluss auf die gesammte Farbenerscheinung eines Bildes, so dass dem kundigen Maler der ganze Umfang von den kräftigsten Wirkungen bis zu den feinsten Abstufungen, von mehr vergeistigten Tönen bis zu gluthvoller Sinnlichkeit offen steht.

In der Farbe hat die Malerei die unerschöpfliche Quelle zur Lösung ihrer Aufgaben. Theils hat man nun die Werke der Malerei nach den Arten der Darstellungsmittel, theils nach den Arten der dargestellten Gegenstände näher eingetheilt, was beides jedoch sich nur, wie

man sieht, auf Äusserliches bezieht. Richtiger würde vielleicht eine Sonderung nach innerlichen Gesichtspunkten sein, indess böte diese so starke Schwierigkeiten und Unsicherheiten dar, dass man an ihr doch nicht festhalten könnte. Man ist deshalb genöthigt, zweckmässige und sichere Mittelwege einzuschlagen, und theils nach den Malarten, theils nach den Gegenständen zu unterscheiden, — also einmal Malerei in Öl, Tempera, Wachs, Wasser u. s. w. und dann religiöse, mythologische, geschichtliche, Gattungs-, Landschaftsmalerei u. s. w.

Verhältniss der drei Künste zu einander.

Während die Aufgabe der Baukunst ist, künstlerisch gestaltete Räume hinzustellen, die der Bildhauerei, raumfüllende, körperliche Kunstwerke hervorzubringen, besteht die der Malerei darin, auf der Fläche den Schein der Räumlichkeit und körperlichen Wirklichkeit zu erzeugen. Die Baukunst ist die grundlegende und streng gesetzmässige Kunst, die geschichtlich und künstlerisch den andern vorangeht. Sie erzieht gleichsam den künstlerischen Sinn und macht besonders fähig, das Kunstwerk als etwas von der Natur Verschiedenes aufzufassen. Die Bildhauerei lehnt sich Anfangs noch eng an die Baukunst, deren Werke sie schmückt; aber auch sie erwacht zu voller Selbständigkeit und lehrt vor allem Andern das schöne Maass und die Idealität. Die Malerei öffnet der Kunst die Wirklichkeit der Dinge und das Leben der Seele. So ergänzen sich die Schwesterkünste und vollenden den Kreis des Darstellbaren, soweit es dem Auge sichtbar ist. Sie verbinden sich zu einer höheren Einheit, deren sich jeder ausübende Künstler, jeder ernstere Kunstfreund, besonders der, der Kunstgeschichte treibt, bewusst sein sollte; namentlich kann nicht genug auf die strenge Gesetzlichkeit in der Baukunst hingewiesen werden, die, wohl aufgefasst, überall eine sichere Grundlage für Anschauung und Urtheil gewährt. Aus der Vereinigung der Künste in gemeinsamen Werken entspringt ein höheres Ganze, das jede an ihrem würdigsten Ort, zu ihrer höchsten Entfaltung bringt. Nichts Höheres giebt es in der Bildhauerei, als den Tempelschmuck des Parthenons; nirgends ist die Malerei grösser als da, wo sie Wand- und Deckenflächen eines bedeutenden Raumes schmückt, wie in der sixtinischen Kapelle, den Zimmern des Vatikans oder den Festsälen der Glyptothek. Und wo ein Bauwerk zu wahrhafter Schönheit und voller Hoheit gelangen soll, müssen die Schwesterkünste ihm den Kranz des bildnerischen und malerischen Schmuckes reichen, wie dies etwa beim alten Museum zu Berlin der Fall ist. Wie aber die Baukunst mit dem Handwerk zusammenhängt und doch höchste Kunstwerke hervorbringt, wie die Bildhauerei sich mit ihr verschwistert und im Hochbilde sich der Malerei nähert, und wie endlich die Malerei die durch die Baukunst hergestellten Flächen und die Nachbarschaft der Bildwerke sucht, andrerseits aber durch die Fähigkeit, gewisse Vor-

gänge des Innern, die in der Zeit sich bewegen, dennoch räumlich anschaulich zu machen, bereits auf die Dichtkunst hindeutet, so könnte es scheinen, als ob die Künste in einander überspielten; aber ihre Grenzen sind fest gezogen und müssen geachtet werden, denn wenn eine der Künste, ihre eigenen Bedingungen und Gesetze vergessend, auf das Gebiet einer andern hinübergreift, so ist das stets mit Beengungen oder mit Ausschreitungen verbunden, was weiter unten noch näher zu erörtern sein wird.

Vierter Abschnitt.

Die Erscheinungsweisen der Kunst in der geschichtlichen Zeitfolge.

Kunst und Religion.

Es ist bereits angedeutet worden, dass das Kunstwerk ein Spiegel des Wesens seines Urhebers, wie des Kulturzustandes seiner Zeit und seines Volkes sei, und zwar deshalb, weil es dem Innern seines Urhebers unmittelbar entspringt, dieser aber mit seinem ganzen Denken und Können in seiner Zeit und seinem Volke wurzelt und steht. In den verschiedenen Zeitläuften der Geschichte muss demnach auch eine verschieden geartete Kunst auftreten. Der Hauptgrund dieser Verschiedenheit wird in der Verschiedenheit der Religion der Völker zu suchen sein; denn die Religion ist seit den Anfängen des Menschengeschlechtes, soweit wir sie kennen, der Theil der gesammten Kultur eines Volkes oder einer Zeit gewesen, auf dem im Wesentlichen alles Übrige ruhte, in dem der Maasstab für die Denkfähigkeit, die Tiefe der Erkenntniss, das sittliche Streben, die Staatseinrichtungen und die persönliche Würde liegt. Dass die Religion die Völker mehr als alles Andere scheidet und verbindet, dass sie die breite Grundlage ist, auf der die jeweiligen Kulturen sich entwickeln, bedarf wohl keiner Erörterung, da jeder Abschnitt der Geschichte hierfür die sprechendsten Belege liefert. Und bei dieser tiefen Wechselbeziehung der Religionen zu den gesammten Kulturzuständen müssen selbstverständlich auch Religion und Kunst in wechselseitigem Bezuge zu einander stehen. Die Kunst ist seit ihrer ältesten Übung, seit ihren Uranfängen der Religion aufs Innigste verbunden.

Denn der unbewusste Drang nach dem Göttlichen, der dem Menschen in die Seele gelegt ist, suchte stets nach Ausdruck und äusserte sich lange, bevor eine klarere Erkenntniss stattfand, in Bild und Gleichniss, das sich in Worten und in sichtbaren Gestaltungen darstellte. Je nach der Natur und dem Werthe der verschiedenen Religionen und der künstlerischen Begabung der verschiedenen Völker mussten diese Gestaltungen sehr verschieden ausfallen. Die alten Naturreligionen mühten sich gewaltig, die Gegenstände ihrer Anbetung, Sonne, Mond und Sterne, Land und Meer, Thiere und Bäume u. s. w. irgendwie dem Menschen in sichtbaren Gestaltungen nahe zu bringen, bis sie das Mittel der Vermenschlichung — Anthropomorphose, Personifikation — fanden, durch das sie Göttliches in menschlicher Gestalt ausdrückten. Daneben aber ging, wo dies Mittel versagte, das Andeutende, Symbolische. Das Bestreben, die Vorstellungen der Religion in sichtbarer Form als Symbole oder Bilder des Göttlichen und Heiligen zur Anschauung zu bringen, erfüllte fast zu allen Zeiten die künstlerische Thätigkeit in ihrem ganzen Umfange, bis die neueren Jahrhunderte aus mehrfachen Gründen mannigfache Wandlungen herbeiführten.

Grundsatz.

Je verschiedener die Religionen der Völker sind, um so verschiedener sind auch ihre Künste, und je mehr sich jene nähern, um so ähnlicher sind diese. Ja, wenn mehrere Völker eine und dieselbe Religion haben, wird die Verschiedenheit ihrer Kunst sich nur in untergeordneteren Stücken zu erkennen geben, die auf die verschiedene Auffassung dieser selben Religion durch die verschiedenen Völker zu verschiedenen Zeiten zurückzuführen sind. Solange ein Volk seine eigene Religion hat, hat es seine eigene nationale Kunst; wenn eine und dieselbe Religion mehreren Völkern gemeinsam wird, ist auch ihre Kunst in allem Wesentlichen eine gemeinsame.

Nationale Kunst im Alterthume.

Die nationale Kunst beherrscht das gesammte Alterthum. Hier hatte jedes Volk seine eigene Nationalreligion, und die Kunst überschritt die Grenzen des Volkes nur mit der Religion zugleich. Die Religion aber ist bedingt durch die natürliche Anlage eines Volkes, seine Körperbeschaffenheit, die Lage und Bodengestaltung seines Landes und Anderes mehr. Sie bildet sich der Kunstübung gegenüber im Allgemeinen frühe aus und erscheint im Vergleiche mit dieser als ein verhältnissmässig Abgeschlossenes. Einige Religionen liebten diese Abgeschlossenheit so, dass sie mehr und mehr in sie versanken und zum Theil darin erstarrten. Dann entstand auch Stillstand und theilweise Erstarrung in der Kunst. So kam es z. B., dass derselbe Kunsttypus Jahrtausende lang als ein geheiligter und feststehender in Ägypten herrschte, dass der spätere Byzantinismus länger als fünf Jahrhunderte in der Hauptsache dieselben Formen aufweist. Wo aber aus einer alten, zum Theil erstarrten

Religion noch ein neuer kräftiger Geist zu neuen oder erneuten Religionsanschauungen aufzuspriessen vermag, da zeigt sich auch meist eine Erneuerung oder Umwandlung der Kunst. In Indien z. B. war das Auftreten des reformirenden Buddhismus Anlass und Ursache zu einer neuen, weniger ausschweifenden Kunst, als die des Brahmaismus. Indessen standen mehr oder weniger alle asiatischen und afrikanischen Völker doch unter der Herrschaft einer drückenden, nur wenig sich weiter entwickelnden Religion: ihre Kunst ist daher auch mehr oder weniger typisch starr und ohne lebendig sich entwickelnden Fortschritt.

Die hellenische Religion aber, obwohl auch reine Naturreligion, hatte sich nach und nach, bei grosser Vertiefung und Klärung, immer weiter und freier ausgebildet. Indem sie das ganze Volksdasein trug und umfasste, trug und erfüllte sie auch die griechische Kunst. Und wie wir in den Werken dieser griechischen Kunst eine hohe, bisher kaum je wieder erreichte Schönheit bewundern, so erkennen wir auch in der Religion des Olympos eine ihren edelsten Theilen nach immerfort gültige poëtische Offenbarung des Göttlichen, insofern es aus der Natur und aus deren Walten spricht. Die Religion der Griechen war die dichterische Verklärung der Natur, ihr Kultus die Kunst. So stehen selbst für uns heute noch Religion und Kunst von Hellas in einem Zusammenhange, der sie ursächlich wechselseitig bedingt und beider Verständniss von einander abhängig macht. Die Römer befanden sich in Religion und Kunst wesentlich unter griechischem Einflusse, den sie jedoch nach beiden Richtungen in eigenthümlich nationaler Form verarbeiteten. In der Kaiserzeit dann, als man die Gottheiten verschiedener Völker und deren Kultus in Rom einführte, gewann man auch eine Neigung für fremde Kunst, wie zahlreiche Bildwerke dieser Zeit beweisen. Im gesammten Alterthume aber war, wie wir nach Anführung dieser Beispiele nochmals hervorheben, die Kunst eine nationale, bei jedem Volke eigenthümliche und auf dieses Volk beschränkte.

Periodische Kunst im Mittelalter.

Die Ausbreitung des Christenthums änderte die Sachlage. Das Mittelalter kennt die nationalen Schranken und Unterschiede der Kunst nicht mehr. Denn auch die einige Jahrhunderte später auftretende muhamedanische Religion, wie feindlich sie immerhin dem Christenthume gegenüberstand, war ihm doch hierin gleich. Religion und Kunst war in den christlichen, wie in den muhamedanischen Ländern gemeinsamer Besitz der verschiedenen Völker und Stämme. Die muhamedanische Kunst aber trug in sich so viele aus der Religion geflossene Bedingtheiten, dass sie ein ähnliches Schicksal traf wie so manche alte Kunst: sie erhielt sich typisch, und ihre Entwickelung war nur eine geringe. Sie breitete sich mit dem Islam selbst aus und ward jedem neu unterworfenen Volke zugleich mit den heiligen Büchern des Propheten zugebracht. Von den

Ufern des Ganges bis zu denen des Ebro, soweit die siegreichen Waffen der Bekenner des Korans vordrangen, finden sich Denkmäler ihres Auftretens, alle aber bekunden, trotz beachtenswerther Abweichungen im Einzelnen, dieselbe typische Form, denselben Styl. Mit der christlichen Kunst aber war die Sache anders.

Das Christenthum fand bei seinem Auftreten eine fertige Welt mit abgeschlossener Kultur vor. Es erklärte dieser Welt zwar insofern den Krieg, als es die Menschheit zur sittlichen Umkehr führen wollte, aber es musste sich mit dieser nun einmal bestehenden Kultur und deren Formen doch nothwendig in ein Bündniss einlassen. Es erfüllte sie mit neuem Geiste und schuf so eine Grundlage, auf der allmählich eine neue, selbständig Formen-bildende Kultur sich entwickelte. Erst als diese völlig erneute Kultur, die innerlich durch und durch vom Christenthume — oder nun richtiger gesprochen, von der christlichen Kirche — getragen und belebt wurde, über eine Welt, in die auch grosse Massen physisch neuer, völlig unverdorbener Kräfte eingetreten waren, sich ausgebreitet hatte, wurde das Christenthum im eigentlichen Sinne in Bezug auf die Kunst schöpferisch. Es zeigte seine weite, umfassende Grösse auch darin, dass es nicht Eine Form als die einzige ihm zeitgemässe ins Leben rief, sondern dass es vielmehr sehr mannigfache Formen erzeugte, alle aber durch die geistige Macht, die in ihm selbst ruhte, zusammenschloss zu einer grossen, innerlich reichen und reich entwickelten christlichen Kunst.

Die christliche Kunst folgte in ihrer Entwickelung völlig der Entwickelung der Religion selbst von den bescheidenen altchristlichen Zeiten bis zur höchsten Blüthe päpstlicher Macht und bis zu den verweltlichten Tagen Julius II. und Leo's X. Immer neue Formen und Ausdrucksweisen nahm sie an, die wiederum bei den verschiedenen christlichen Völkern mannigfachen besonderen Gestaltungen unterworfen wurden, doch ohne dass sie das gemeinsame Wesen dadurch verloren hätten. In der Hauptsache kann man vier Gruppen unterscheiden, in denen man die gleichartigen Denkmäler zusammenfassen muss, und die zeitlich auf einander folgen. Es entstehen sonach Zeitläufte, Perioden, welche die eigenthümliche Theilung der mittelalterlichen Kunst bezeichnen, wie sie im Grossen und Ganzen allen christlichen Völkern gemeinsam war. In den ersten Jahrhunderten des selbständigen Christenthums waren die Bezüge zum Alterthume zahlreich und bedeutend, so dass sich, an die antiken Überlieferungen anlehnend und sie aufnehmend, eine Kunst bildete, deren christliches Wesen mit den Formen jener Überlieferungen verschmolzen war: die altchristliche Kunst. Der Byzantinismus that bereits wichtige Schritte zu selbständiger Eigenthümlichkeit, allein er begnügte sich, eine gewisse Höhe zu erreichen, und blieb hier, ohne sich

zur Vollendung zu entwickeln, in einer gewissen typischen Starrheit stehen. Über einen grossen Theil des europäischen Abendlandes verbreitete er von seinem Heimathslande, dem griechischen Kaiserreiche, aus seine Einflüsse, jedoch wurden diese überflügelt durch eine Kunst, die allmählich zum Theil unter diesen Einflüssen selbst aufwuchs und die Formen der früheren Jahrhunderte zu einer neuen Vereinigung in grossem, selbständigem Geiste umbildete. Es entstand der romanische Styl, der sich wiederum über alle christlichen Länder seiner Zeit mit Ausnahme von Byzanz ausbreitete, bis er durch die Gothik verdrängt wurde, die nun ihrerseits gleichfalls denselben Weg durch die christlichen Völker antrat und vollendete. Inwieweit auf die Entstehung dieser vier Gruppen und die Ausbildung der verschiedenen Style die Veränderungen der religiösen Anschauung und des Kirchenthums von Einfluss waren, ist eine Aufgabe, deren Ausführung das hier gesteckte Ziel überschreitet. Im Allgemeinen wird man in der altchristlichen Kunst den Bund des neuen Geistes mit der Kultur und der Formenwelt des Alterthums erkennen, im Byzantinismus jene von der abendländischen Entwickelung und Auffassung sich abwendende Trennung und Abschliessung, in der romanischen Welt die höchste Ausbildung der aus jenem Bunde des neuen Geistes mit der antiken Formenwelt entsprungenen Kunst, in reinster Hingabe an die christliche Idee, und endlich in der Gothik die höchste Entfaltung des mittelalterlich-kirchlichen Bewusstseins ausgedrückt sehen, welches, vom Gedanken an das Jenseits aufgeregt, mit gewaltiger Kühnheit in die Lüfte hinaufstrebte und nach Oben drängte. Aber das allen diesen Gruppen Gemeinsame und sie zu einem Ganzen Verbindende ist der christliche Inhalt, der als unmittelbarer und klarer Spiegel der christlichen Religion und Kirche selbst überall in den Kunstwerken sich ausspricht, — es ist die christliche Religion und Kirche, in der alle diese künstlerischen Erscheinungen ihren ursächlichen Grund, ihre Einheit und ihre Erklärung finden.

Allumfassende, persönliche Kunst in der Neuzeit.

Mit der Neuzeit änderte sich die Sachlage, jedoch vielleicht nur scheinbar, denn die neue Religion, die neu gestaltend und die Kunst entwickelnd auftrat, war der Humanismus, das von den Schranken mittelalterlicher Einseitigkeit befreite Christenthum in Verbindung mit dem Rückgange auf die Wissenschaft, Dichtung und Kunst des Alterthums. Lange, bevor Luther auftrat, war dieser Geist schon in den edleren Gemüthern, besonders in Italien, lebendig, und dass er es war, bevor Luther mit seinem weltbewegenden Worte das Verborgene ans Licht rief und jedes Streben in dem Kampfe um die heiligsten Güter zusammenfasste, neben dem die Ruhe zu künstlerischer Thätigkeit verschwand: dies eben führte zur höchsten Blüthe der Kunst. Das Gemüth ergriff Alles, was sich ihm würdig darbot. Es

durchbrach nicht nur die Schranken kirchlicher Auffassung und setzte an die Stelle des Übernatürlichen gern und vielfach das menschlich Vollkommene, es belebte auch den Geist und die Kunstform entschwundener Zeiten neu und kannte keine Schranke, als die es sich selbst zog. Es bethätigte sich sowohl als Alles umfassend, da es, was Geschichte, Leben und Natur ihm gab, in sich aufnahm, als auch streng persönlich, da es das Aufgenommene aus sich selbst, mit dem Stempel seines eigensten Wesens geschmückt, wiedergebar. Die Kunst der Neuzeit ist also allumfassend in Bezug auf den Bereich ihrer Gegenstände und ihrer Formen, persönlich in Bezug auf den hervorbringenden Künstler. Weder im Alterthume, noch im Mittelalter, mit Ausnahme von dessen letzten Zeiten, prägte sich in den Kunstwerken in bedeutender Weise die besondere Persönlichkeit ihres Urhebers aus, denn die Empfindungs- und Anschauungsweise Aller war eine sehr gleichartige, und die der besonderen Persönlichkeit entstammenden Eigenschaften in den Werken der Künstler waren verhältnissmässig untergeordnet, so dass die Person des Meisters auch zurücktrat. *Skopas* und *Praxiteles* schufen Werke, die in ihrem künstlerischen Wesen einander nahe verwandt sind; und die sämmtlichen uns erhaltenen griechischen Bildwerke sind so, dass man das Maass der Schönheit, des Geistes oder der technischen Ausführung an ihnen wohl abwägt, dass man das Früher oder Später ihrer Entstehungszeit erkennt, aber kaum im Stande ist, auch nur einen einzigen Künstlernamen mit voller Sicherheit da zu bestimmen, wo er nicht durch schriftliche Überlieferung ausser Zweifel gesetzt ist. Ähnlich im Mittelalter, obwohl die geringere Übung der Bildhauerei und die bedeutende Bevorzugung der Malerei eine bemerkbarere Äusserung der besonderen Persönlichkeit des Künstlers hätte hervorrufen können, wozu ohnehin die allgemeine Verinnerlichung christlicher Anschauungsweise aufgefordert haben würde. Erst im 15. Jahrhundert treten in den Kunstwerken Züge auf, die in ihrer Eigenart auf die Person des Meisters hinweisen. Aber immerhin sind dies erst die Anfänge. *Phidias*, *Erwin von Steinbach* und *Jan van Eyck* sind grosse Meister für alle Zeiten; aber wer dürfte behaupten, dass in ihren Werken jenes allumfassende Streben und die eigenste Persönlichkeit in dem Maasse eines *Michel Angelo*, eines *Rubens* ausgesprochen wären!

Zukunft.

Mit diesem Gange scheint die Entwickelung der Kunst die grundsätzlichen Möglichkeiten ihrer Gestaltungsarten durchlaufen zu haben. Nur von der Person grosser Künstler scheint unter den Kulturvölkern noch ein hervorragender Einfluss ausgehen zu können. Die rein nationale und die ausschliesslich christliche Kunst ist für alle Zeiten dahin, denn nur das Hereinbrechen roher, aber begabter Naturvölker könnte die bisherige Kultur und Kunst vernichten und neu beginnend eine

national-religiöse Kunst erzeugen. Wer aber hielte solche Ereignisse für möglich? Und was etwa nach dem Untergange der europäischen Völker entstehen könnte, mag uns vor der Hand nicht kümmern. Grosse Genien werden, solange unsere geschichtliche Entwickelung dauert, eine grosse Blüthe der Kunst erzeugen, und aus dem Verfalle wird die sinkende nur die bewusste That männlichen Geistes erretten. Dass Verfall und Blüthe nicht wiederum Werke des Zufalles und der Laune sind, sondern dass auch dies Alles nach festen, in der Natur beruhenden und in der Geschichte wirkenden Gesetzen vor sich geht, wird sogleich zu besprechen sein.

Fünfter Abschnitt.

Entwickelungsstufen der Kunst.

Das Verhältniss der Dreizahl hat eine bevorzugte Bedeutung in allen Beziehungen des Menschen und in der Natur. Werden, Sein und Vergehen, — Anfang, Mitte und Ende bezeichnen einfache Formen dieses Verhältnisses, dessen mannigfache Wechselungen und Wandlungen fast überall rein oder mit Anderem gemischt sich erkennen lassen. Auch in der Entwickelung der Kunst ist die Dreitheilung von Bedeutung. Die genaue Berücksichtigung derselben erleichtert nicht wenig das Verständniss der Kunstwerke. Sprossen, Grünen und Welken sind auch hier die drei Erscheinungsarten, die als Vorstufe, Blüthe und Verfall zu erkennen sind. Die Dreitheilung.

Bei der Betrachtung über das Wesen des Kunstwerkes wurde Inhalt und Form, besonders in ihrem Verhältnisse zu einander, näher besprochen, und es wurde hervorgehoben, dass die vollkommene Harmonie beider zur höchsten Vollendung führe. Ehe aber der Mensch diese in seinen Werken erreicht, müssen Jahrhunderte und Jahrtausende sich mühen, ihm die Mittel zu bereiten, dass er auch einen wahrhaft würdigen Inhalt finde, ein volles Verständniss der Form besitze und alle Schwierigkeiten der Ausführung siegreich überwinde. In den Anfängen der Kunst macht sich eine gewisse Rohheit geltend und der Kampf mit dem widerstrebenden Stoffe, mit der eigenen Ungeschicklichkeit. Und doch verlangt das Herz des Menschen gerade auf dieser Entwickelungsstufe die sinnliche Darstellung des Allerschwierigsten, ja des Unmöglichen: der Gottheit. Mehrfach wurde nun schon angeführt, dass dies Bestreben zu einem Symbolisiren führt, d. h. zu einer Darstellungsart, durch die ein unmittelbar in der Form nicht Liegendes dennoch durch diese oder bestimmte Zeichen angedeutet werden soll. Man nennt diese Entwickelungsstufe deshalb die symbolische, oder auch wohl, da es sich immer um einen Vorstufe.

göttlichen, heiligen Inhalt handelt, von dem griechischen Worte ἱερός heilig, die hieratisch-symbolische. Sie umfasst die Kunst aller vorklassischer Völker, die der Griechen fast bis auf *Phidias* und dessen Zeit und, abgesehen von verschiedenen Ausnahmen, auch die der christlichen Völker bis gegen den Ausgang des Mittelalters; sie umschliesst also weite Zeiträume und einen unermesslichen Schatz von Denkmälern.

Das eigentlich Bezeichnende aller Werke dieser Vorstufe ist dies, dass der Inhalt die Form in gewissem Sinne überragt, d. h. dass die Fertigkeit des Künstlers oder die technischen Mittel zur Darstellung desselben nicht völlig genügten, und er somit zum Theil gleichsam errathen werden muss. Der Meister des Kunstwerkes hat tiefer gedacht und inniger empfunden, als er im Stande war auszudrücken, da er die einzig gemässe Form gar nicht oder nicht genügend fand; es blieb von Dem, was er in seine Arbeit legen wollte, Etwas zurück, was nicht mit zur unmittelbaren Anschauung gelangte, doch so, dass es nicht ganz ohne Andeutung geblieben ist. Dabei kann Einzelnes in Bezug auf Durchbildung, Naturwahrheit und Styl schon von grosser Vollendung sein. Tritt auf solcher Kunststufe ein langandauernder Stillstand der allgemeinen Kulturentwickelung des Volkes ein, so verliert die mangelhafte Darstellung nach und nach ihren ursprünglichen, symbolischen Bezug, und die einmal gewonnenen Formen vererben sich von Geschlecht zu Geschlecht als unveränderliche Typen fort, so dass ihr Bestand durch Gewohnheit, Übereinkommen, Convention unantastbar wird. Sie werden äusserlich, conventionell. Lange Zeitläufte vorklassischer Völker des Alterthums, die letzten Jahrhunderte des Byzantinerthums haben solche conventionell gewordene, ursprünglich hieratisch-symbolische Kunst besessen.

Findet aber kein Stillstand, sondern eine lebendige Weiterentwickelung statt, wie in der mittelalterlichen Kunst der abendländischen Christenheit, so gewinnen die symbolischen Werke einen besonderen Reiz. Denn wer nur im Stande ist, die mangelhafte oder weniger vollendete Form derselben dennoch recht zu durchdringen und zu verstehen, der wird ihnen auch jenes ablauschen lernen, was der Meister nicht ausdrücken konnte. Solche Werke ziehen den sich hingebenden Geist mächtig an. Der redlichste Fleiss, die treueste Liebe, die Ursprünglichkeit des Gedankens und die Innigkeit des Gefühls, die aus ihnen sprechen, belohnen die Mühe reichlich, die aufgewandt werden muss, um die Schwierigkeit ihrer Form zu lösen. Das ernste männliche Streben, welches sie bekunden, ist überaus wohlthuend, wenn es die ersten rohen Anfänge auch noch dunkel verschleiern, und die Folgezeiten erst nach und nach sein deutlicheres Heraustreten gestatten. Aber nicht dies bewusste Streben allein entschädigt für den Mangel an Formenvollendung: es ist die Unbefangenheit und Natürlichkeit, die liebenswürdige Bescheidenheit und die

frische Kühnheit, die uns immer und immer wieder mit Liebe zu jenen Arbeiten der jugendlichen oder verjüngten Menschheit führen. Ja selbst die Werke gewisser barbarischer Völker, die zum Theil sogar in das Fratzenhafte fallen, werden uns als Denkzeichen des Ringens und Kämpfens junger, ursprünglicher Geschlechter achtungswerth und ehrwürdig, wenn sie uns auch eben nicht wohlgefallen und eine höhere geistige Befriedigung nicht gewähren können. Als ein sehr bezeichnendes Beispiel solcher symbolisch-hieratischer Kunst sei das Mosaik aus der Apsis von S. Apollinare in Classe bei Ravenna, die Verklärung Christi auf Tabor (Transfiguration) angeführt, dem als reifste Ausgestaltung das Gemälde desselben Gegenstandes von *Rafael* in der vatikanischen Sammlung zu Rom gegenüberzustellen wäre. Auch darf auf die weiter unten zu gebende Abbildung (Fig. 46) und Erläuterung des Mosaikes aus Santa Prassede in Rom hingewiesen werden.

Ist es dem Menschen endlich gelungen, sich die volle und sichere Fertigkeit in der Formenbildung zu erwerben, und hat er einsehen lernen, dass er nur Gegenstände darstellen könne, die er erfasst, so ist auch die Zeit wirklicher Kunstblüthe nicht mehr fern. Denn solche Fertigkeit und solche Einsicht sind einerseits der Abschluss einer langen Vorbereitungskette, andererseits sind sie die Merkmale eines allgemeinen kulturgeschichtlichen Höhenpunktes, eines Strebens nach Wissen, eines Dranges nach Freiheit. Aus solchen Zuständen, die meist noch mannigfache Voraussetzungen allgemeiner und besonderer Art haben, pflegen dann gerne Kunstwerke reifster Art, durch die Kraft grosser Meister erzeugt, hervorzugehen. In derartigen Werken steht Geistiges und Körperliches in völligem Gleichgewicht und edler Harmonie; Inhalt und Form entsprechen und decken einander vollkommen, und eine nur selten erscheinende Schönheit entfaltet sich den Augen der staunenden Mitwelt, der bewundernden Nachwelt. Hier ist nichts Symbolisches mehr, Nichts, was in der Seele des Künstlers gelebt hätte oder empfunden wäre und nicht Ausdruck erhalten hätte, nicht anschaulich geworden wäre. Nirgends in dem Werke ist Etwas, was nicht unmittelbar geistige Bedeutung hätte. Nirgends ist ein Zuviel oder ein Zuwenig, überall die vollkommene gegenseitige Gemässheit, mit welcher das Geistige in der Erscheinung lebt, die Form ihre Bedeutung findet. Blüthe.

Wie aber in den Anfängen und während der Vorstufe der Kunst die Darstellungen des Göttlichen in den mannigfachsten Formen und Symbolen fort und fort versucht wurden, so bemüht sich die zur Herrschaft über die Mittel der Darstellung gelangte Kunst fort und fort, auch diese Gegenstände darzustellen. Aber sie stellt sie nicht symbolisch dar, sondern mit dichterischer Freiheit nach den Begriffen voller menschlicher Möglichkeit. Das Göttliche wird so zwar scheinbar in das Menschliche

herabgezogen, aber in Wahrheit wird doch dem Menschlichen hierdurch nur ein Bezug auf das Ewige gegeben, das sich so in ihm spiegelt. Das höchste Kunstwerk wird so zum Gleichniss für die höchsten Gedanken, »zu einem sinnlichen Pfande der unsichtbaren Sittlichkeit«. *(Schiller.)*

Wenn in diesem Sinne nach der inhaltlichen Seite das vollendete Kunstwerk hinaufreicht zu den höchsten Gedanken oder Anschauungen, zu denen der Mensch sich erheben kann, wenn also hiermit der Kunst die ungehindertste Freiheit des Geistes gesichert ist, so ist ihr auch hinsichtlich der Form die freieste Bewegung gewährt. Zwar wie es nach dem höchsten Begriffe nur eine Schönheit geben mag, so könnte man vielleicht hieraus schliessen wollen, dass auch die höchsten Werke der Kunst in Hinsicht ihrer Form nur einartig sein können. Dem ist jedoch nicht so, denn wir haben es nicht mit unbedingter, nur in der Theorie vorhandener Schönheit, sondern mit einer durch mangelhafte Menschen hervorgebrachten Schönheit zu thun; und diese ist vielfach bedingt, nicht allein eben durch die mangelhafte menschliche Natur des Künstlers, sondern auch durch den Stoff des Kunstwerkes und den Einfluss seiner Entstehungszeit, wie schon erwähnt worden, dann aber auch durch andere Umstände, die noch erörtert werden müssen, zu denen die Auffassung und die Art der technischen Ausführung vornehmlich gehören. Diese Bedingungen der Schönheit sind jedoch keineswegs einseitig zu fassen und etwa so zu verstehen, dass sich z. B. eine *Dürer'sche* Madonna in *Rafael'sche* Zeichnung übertragen liesse, vielmehr wirken sie ganz gleichmässig und gemeinsam auf das Geistige und Formale, so dass der Meister schon die Idee gar nicht anders fassen kann, als nur mittelst der ihr von ihm eigenthümlich zu gebenden Form. Im Kunstwerke ist die innigste Durchdringung, die unbedingteste Untrennbarkeit, so dass nichts in der Form geändert werden könnte, ohne die Idee zu erschüttern, zu dieser Nichts gethan oder von ihr genommen werden könnte, ohne dass dies durch Umgestaltung der Form geschähe.

Die Dauer einer Kunstblüthe wird sich danach bemessen, ob diese auf einzelnen Personen beruht, oder ob sie unmittelbar von einem Volke in allen seinen Schichten getragen wird. In jenem Falle, und wenn die Einzelnen auch im vollsten Maasse Kinder ihrer Zeit sind, wird sie mit den Einzelnen absterben, in diesem aber kann sie Jahrhunderte dauern, wenn sie auch einmal glänzender, ein anderes Mal im Schatten trüber Ereignisse selbst gefährlich bedroht erscheint.

Verfall. Ist aber die Zeit einer Kunstblüthe über ein Volk dahin gegangen, so bleibt ihm ein bestimmter Besitz. Nicht als ob der Genius der grossen Meister sich forterben liesse, wohl aber gewinnen die Nachfolger die Herrschaft über die Darstellung, und da diese von Jenen zu grosser Höhe gesteigert wurde, so sehen sie sich im Besitze vorgeschrittener technischer

Mittel, die sie mit Leichtigkeit gebrauchen und handhaben, ja selbst noch weiter vervollkommnen. Der hohe Geist, der kühne Flug der Phantasie und die Treue des Schaffens, die sich einst jener technischen Mittel zur Hervorbringung der edelsten Gebilde bedienten, sie sind aber dahin, und die Nachfolger vermögen den Mangel derselben nicht zu ersetzen.

Statt des Flügelschlages eines Genius sieht man nun das bunte Flattern mittlerer oder geringer Talente. Auf solche Art leitet sich der Verfall der Kunst ein; er ist die dritte Stufe jeder Gesammtentwickelung und erfüllt die letzte Möglichkeit des Verhältnisses von Inhalt und Form zu einander, nämlich, dass diese, blendend und prächtig, einen ärmlicheren Gedanken deckt, dass die Form also gewissermaassen den Inhalt überragt. Die anspruchsvolle Erscheinung solcher Kunstwerke in der Leere ihres Wesens stösst jedes im Anschauen vollendeter Kunstschöpfungen gebildete Gefühl und Auge ab und erfüllt mit jenem Missbehagen, welches zuletzt überall die gespreizte Hohlheit erzeugt. Ein geputztes, wohlgestaltetes Frauenzimmer besticht Viele, wer aber in ihrem geistlosen Auge die Armuth ihres Wesens lesen kann, wendet sich von ihr ab; ein Don Quixote oder ein »Miles gloriosus« mit mächtigem Barte und blankgeputztem Harnisch wird immer Leute finden, die in ihm den wahren Ritter und Helden sehen, und doch ist er nur ein schwachköpfiger Geck. In der Kunst bestechen gerade diese Werke den wenig Geübten am leichtesten, denn die Form ist ansprechend, und durch sie zum Verständniss ihres dürftigen Inhaltes zu gelangen, ist in der That keine Schwierigkeit. Zwar sehen wir immer noch menschliche Gestalten, immer noch baukünstlerische Formen, aber es sind Wesen ohne tiefere Seele, ohne wärmeres Leben, beruhend auf freier menschlicher Persönlichkeit, es sind Zierrathen von übertriebener Form und falscher Anwendung.

Dass der Verfall nach und nach immer mehr zunehmen muss, ist nur eine Folge allgemeiner Naturgesetze, und dass bewusster Wille ihm entgegenarbeiten kann, ist eine Thatsache, die schwerlich eines Beweises bedarf. Wo dieser bewusste Wille aber fehlt oder nicht kräftig und fähig genug ist, da wächst das Übel und breitet sich mit steigender Gewalt aus, so dass statt der Heilung Verwilderung oder Versiechung und endlich der Untergang eintreten muss. Dann kann der Acker, von Unkraut gesäubert und frisch bestellt, eine neue gesunde Saat aufnehmen und diese in reiner, sonniger Luft zu erfreuender Blüthe gedeihen lassen. Ist der Wille des Widerstandes aber kräftig und tüchtig, so wird er sich nicht nur bemühen, die vorliegenden Verhältnisse zu erkennen und der Hohlheit durch gehaltvollere Leistungen entgegenzuwirken, sondern er wird auch die Anregung zu einer Nachblüthe und unter Umständen zu einer neuen Richtung geben können. Hierzu ist er im Stande, wenn er etwas geistig und grundsätzlich Neues einzuführen, wenn er befruchtenden Samen

auszustreuen oder mit den überlieferten Mitteln zu einem neuen Ganzen zu verbinden vermag, — allerdings vorausgesetzt, dass dieses nach der allgemeinen geschichtlichen Lage möglich ist. Denn »Alles entsteht und vergeht nach Gesetz«, und auch die Kunst ist in ihrer Entwickelung an die grossen weltgeschichtlichen Gesetze gebunden.

Manier und Manierismus.

Das Abirren von dem harmonischen Blüthenzustande zu demjenigen, wo die überkommene, angelernte Form überwiegt, nennt man Manierismus, und versteht darunter das eigenthümlich Bezeichnende der Gesammtheit einer Kunstübung, welche mehr mit der Hand (lat. manus) eine fertige Handhabung (ital. manièra) ausübt, als dass sie auf ursprüngliche, eigene Geistesarbeit zurückginge. Diese Handhabung ist dem Künstler von aussen angelehrt; sie ist nicht von ihm durch eigene Kraft und geistige Arbeit erworben, und sie ist somit nur ein zufälliger Besitz für ihn, dessen tieferen Werth er nicht versteht, so dass er einen Missbrauch seines Könnens nicht umgehen und vermeiden kann. Seine Hand arbeitet, aber nicht seine Seele; sein Werk war nicht in seinem Innern lebendig geworden, und es ist so auch nicht aus schaffendem Geiste lebendig erzeugt. Seine Behandlungsart verfällt mit Nothwendigkeit in Verkünstelung, ins Äusserliche, ins Mechanische, und dadurch eben ist sie »Manier«, dadurch werden seine Arbeiten »manierirt«.

Überall, wo einzelne Kreise oder Personen unter Anlehnung an den älteren Sprachgebrauch, der zwischen Manier im guten und Manier im schlimmen Sinne unterschied, das Wort Manier anders, als erläutert, anwenden, wird hier der Ausdruck »Weise« gebraucht werden, nicht nur um die zwiefache Bedeutung jenes Wortes zu vermeiden, sondern auch um die Sache selbst mit der besseren, zutreffenderen Bezeichnung zu benennen. Denn es wird damit die Darstellungsart namhafter Meister, wenn dieselbe sich noch nicht zu einem vollen, selbständigen Style herausgearbeitet hat, oder wenn sie die eigenthümliche Wandlung eines solchen ist, angezeigt, so dass man von der Weise *Zeitblom's*, *Giovanni Bellini's*, *Dürer's* und *Michel Angelo's* mit Recht spricht, nicht aber von einer Manier dieser Meister, denn sie sind keine Manieristen.

Der Manierismus ist entweder flüchtig und hastig, um schnell eine Wirkung zu erreichen, oder er sucht, soviel er vermag, technische Schwierigkeiten, um den Beschauer zur Bewunderung seiner Fertigkeit zu bewegen. *Luca Giordano* arbeitete so schnell, dass seine Zeitgenossen ihn Luca fa presto, Lukas Raschmacher, nannten. Und die Florentiner Herausgeber des Vasari (Neue Flor. Ausg. VII, 1888 S. 724) tadeln an den Gemälden dieses Letzteren, trotz gewisser Vorzüge, die flüchtige Durchführung sehr scharf; sie vergleichen diese mit dem Mangel an geistigem Inhalte seiner Malereien und kommen zu folgendem Gesammturtheile, in welchem sie zugleich das Wesen des Manierismus treffend

bezeichnen: »Es ist bei ihm wohl allzu offenbar der Mangel eines tieferen Geistes und einer ethischen Höhe, die die Kunst adle; nur dem Auge bietet er das Schauspiel einer scenischen Darstellung, als ob die Kunst ein Spielvertreib für den Haufen wäre und nicht vielmehr eine Nährerin und eine Lehrerin für das Leben.« Einige Beispiele von Werken, die eine besonders geschickte technische Ausführung zeigen, mögen dies noch näher erläutern. Schon im Umkreise antiker Bildhauerei finden sie sich. Unter ihnen verdienen im Allgemeinen schon die pergamenischen Bildwerke hervorgehoben zu werden und dann insbesondere z. B. die Marmorstatue des Titus zu Rom (Braccio nuovo Nr. 26), denn hier sind, bei übrigens tüchtiger Wiedergabe der Persönlichkeit, faltenreiche Gewandstücke freistehend und sehr dünn, wie besonders auch vertieft liegende Falten bei schmalem Eingangsstege mit erstaunlicher Geschicklichkeit gearbeitet. Ein sehr hervorragendes Beispiel unter den Werken der italienischen Bildhauerei möchte die Gruppe des Apollo und der Daphne von *Bernini* in der Villa Borghese zu Rom sein, deren Abbildung (Fig. 23) weiter unten folgt. Die technischen Schwierigkeiten sind hier in einer Weise gesucht und überwunden, dass man allerdings das Kunststück aufs Äusserste anstaunen, zugleich freilich auch den Künstler beklagen muss, der den höchsten Ruhm der Kunst in den Leistungen handwerklicher Fertigkeit suchte. Als das grösste und staunenswertheste Denkmal manieristischer Malerei dürfte das ausgedehnte Deckenfresko des *Padre Pozzo* in S. Ignazio zu Rom angeführt werden, dem sich das Deckengemälde desselben Künstlers in dem Vorsaale des Liechtenstein'schen Gartenpalastes zu Wien fast ebenbürtig anreiht. Und die heutigen Manieristen? Sie machen es sich bequem. Ohne schöpferische Phantasie und meist nur einen Theil der Technik beherrschend, ohne genügende Einsicht in das Wesen und die Geschichte der Kunst, glauben sie durch gesuchte Stoffe und gewagte Kunststücke im Vortrage, durch Auffälligkeiten und Absonderlichkeiten, durch unnatürliches Licht ohne Schatten und buntes Farbenblendwerk Aufsehen und Bewunderung zu erregen. In allen solchen und ähnlichen Werken aber wird selbst die grösste Geschicklichkeit in der technischen Ausführung nichts an der Thatsache ändern können, dass der geistige Gehalt dieser Werke wie die Ziele und die allgemeinen Kunstbegriffe solcher Künstler sich auf abschüssigen Bahnen bewegen, die zuletzt in den Zustand des Verfalles auslaufen.

Geschichtliches.

Obwohl die drei Formen der Vorstufe, der Blüthe und des Verfalles, in Hinsicht der allgemeinen und grossen geschichtlichen Gliederung, in gewisser Unbedingtheit zu verstehen sind, so müssen sie doch auch in Bezug auf die einzelnen Abschnitte der Geschichte als vielfach bedingt und in verhältnissmässigem Sinne aufgefasst werden, derart, dass von dem Höhenpunkte der Kunstentwickelung eines der Vorstufe angehörenden

Volkes als von dessen Kunstblüthe bedingungsweise gesprochen werden kann. Man erkennt diesen Gang, der von den vorbereitenden Bestrebungen zu einer verhältnissmässigen Blüthe und von dieser zu einem Verfalle führt, bei eingehenden Betrachtungen ganz sicher. Niemand, der sich mit Ernst den Denkmälern zuwendet, wird sich vergeblich bemühen, ihn z. B. in den Werken der Ägypter und Assyrier aufzusuchen. In der griechischen Kunst ist die Gliederung ganz offenkundig, im Mittelalter liegt sie klar zu Tage und zeigt sich besonders deutlich in der Entwickelung der Gothik, wo man Früh-, Hoch- und Spätgothik unterscheidet. In der neueren Kunst stellt sich die Folge als Früh-, Hoch- und Spätrenaissance dar, der sich das Barocke, das Rokkoko und der Zopf anschliessen. Doch sind die Erscheinungen dieser letzten drei bis vier Jahrhunderte in sich so reich und verschieden geartet, dass wieder mehrere besondere Gruppen mit ihren besonderen Entwickelungsstufen innerhalb der grossen Gesammtheit beobachtet werden können. Ja, selbst in der Entwickelung einzelner Meister zeigen sich diese Stufen mit mehr oder weniger Deutlichkeit. Besonders merkwürdig aber erscheint zu allen Zeiten die Stufe des Verfalles dadurch, dass hier, indem das Geistige versiegt, das hohle Spiel mit der Form zu Übertreibungen, Verschnörkelungen und Schwülstigkeiten führt, — mit einem Worte: zum Barocken, das barock bleibt, so sehr auch die Form an und für sich mit Verständniss oder selbst mit Geist bisweilen behandelt sein mag. So zeigt sich das Barocke schon stark in den Werken aus dem Ausgange des klassischen Alterthums; man kann von barocker Gothik reden und könnte es selbst von gewissen entarteten Werken aus dem Ende der ägyptischen Kunst thun.

Beispiele.

Es würden sich, um durch unmittelbare Anschauung dies Entwickelungsverhältniss noch klarer zu machen, sehr viele geeignete Beispiele darbieten. Darunter sind besonders Darstellungen eines und desselben Gegenstandes hervorzuheben, die den verschiedenen Entwickelungsstufen angehören und deshalb vor anderen lehrreich sind, weil an ihnen die Verschiedenheit der Behandlung in helles Licht tritt. Man vergleiche z. B. die Kreuzigungen, die Madonnen und ähnliche oft und überall vorhandene christliche Darstellungen unter dem Gesichtspunkte der Entwickelungsfolge, wie sie hier angegeben ist, und man wird in ihnen einen überreichen Stoff zur Bestätigung und zur lebendigen Aufnahme der grundsätzlichen Thatsachen finden. Doch auch das Alterthum weist zahlreiche passende Beispiele auf, so dass man ganze Reihen der Entwickelung eines und desselben Gegenstandes bilden kann. Fast alle Göttergestalten eignen sich zu solchen Betrachtungen, obwohl die erhaltenen Denkmäler hie und da Lücken lassen. Am vollständigsten lassen sich solche Vergleichungsreihen von Bildsäulen oder Büsten des

Zeus, des Apollon, der Athene, der Aphrodite und einiger anderer Götter zusammenstellen, wobei jedoch zu berücksichtigen ist, dass der Verfall der griechischen Kunst sehr langsam sich vollzog, da die natürliche künstlerische Kraft des Volkes von seltener Stärke, Sicherheit und Tüchtigkeit war.

Ein recht geeignetes Beispiel dürften die hier folgenden drei Darstellungen des heiligen Sebastian sein, die Gemälden des Berliner Museums entnommen sind. Fig. 5 ist ein Werk des *Marco Basaito*. Der jugendliche Heilige steht regelmässig in edler Haltung da, nur mit der erhobenen linken Hand durch den Strick an die hinter ihm befindliche Säule gefesselt. Die Behandlung des Körpers und des Fleisches zeugt von einer grossen Sorgsamkeit, von treuer Beobachtung der Natur, die ganze Ausführung von dem liebevollsten und fleissigsten Eingehen in alle Einzelheiten; aber der Märtyrer sieht, obwohl von drei Pfeilen bereits schwer getroffen, noch so ruhig und verständig drein, seine ganze Haltung und sein Ausdruck sind noch so schmerzlos, dass Jedermann sofort die Bemerkung macht, ein mit drei tiefen Wunden bedeckter Mensch könne sich nun und nimmermehr so benehmen. Andererseits liegt aber die Erklärung eben dieser Ruhe nicht nur in der noch nicht erreichten vollen Beherrschung des seelischen Ausdruckes, sondern auch in der Ehrfurcht vor dem Heiligen, die allen Zeitläuften der jugendlichen oder verjüngten Menschheit eigen ist. Denn es war auch ein Ruhm des Märtyrers, wenn er in dem seinen Gott verherrlichenden Tode die grösste Demuth, die ruhigste Standhaftigkeit bewährte; und dass diese, so wie sie dargestellt wurden, weit über das Maass des Möglichen hinausgehen, beweist eben nur, dass ein Geistiges beabsichtigt wurde, zu dessen Darstellung die Mittel nicht genügten, dass in der Form etwas liegt, was nicht unmittelbar angeschaut, sondern mit feinem Gefühl errathen werden will, dass, wie oben gesagt wurde, der Inhalt die Form überrage. — Fig. 6, aus einer Madonna mit Heiligen des *Paris Bordone*, hat alles nur Andeutende, Symbolische abgestreift; aus dem im Himmel mit seiner Seele weilenden Heiligen ist ein Mensch geworden, der fühlt und leidet, der in seinem Todesschmerze, mit dem Pfeil im Herzen, sich an der Martersäule qualvoll gefesselt windet. Seine Haltung ist, einem so ausserordentlichen Zustande entsprechend, bewegt, sein Kopf nach hinten mit dem Ausdrucke des grössten Leidens hinübergelegt, und doch ist über die ganze Gestalt der Reiz einer milden Schönheit ausgegossen, die das Grässliche des Martertodes in sanfte Harmonie auflöst. Im Körper und seinen Gliedern zittert, entgegen der Ruhe des Sebastian von *Basaito*, der Schmerz überall nach, aber das Bild ist nicht etwa lediglich die Darstellung des Schmerzes, nein, Jeder empfindet sofort an diesen Zügen, dass der edle Jüngling unschuldig leidet,

und wenn er unschuldig qualvoll leidet, ist es nicht genug, dass ein jugendlicher, guter und schöner Mensch leidet? Bedarf es dann noch, diesen Menschen erst in den Himmel zu versetzen und einen nicht leidenden Heiligen von dort herabzuholen? Es ist in unserm Bilde ein tiefer, menschlicher und menschlich fassbarer Inhalt, der ganz in der

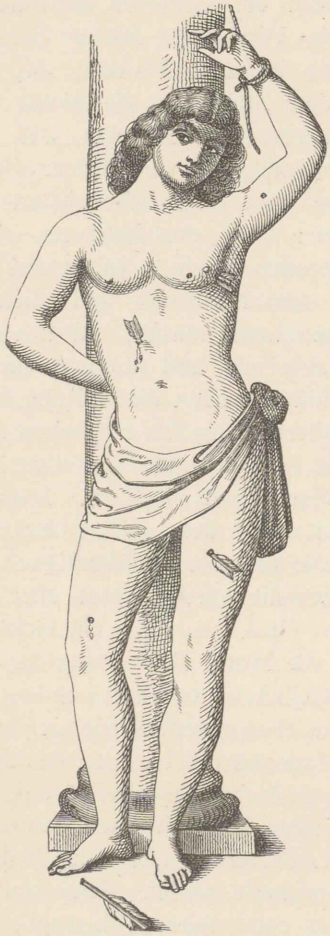


Fig. 5. Der h. Sebastian von M. Basaito.

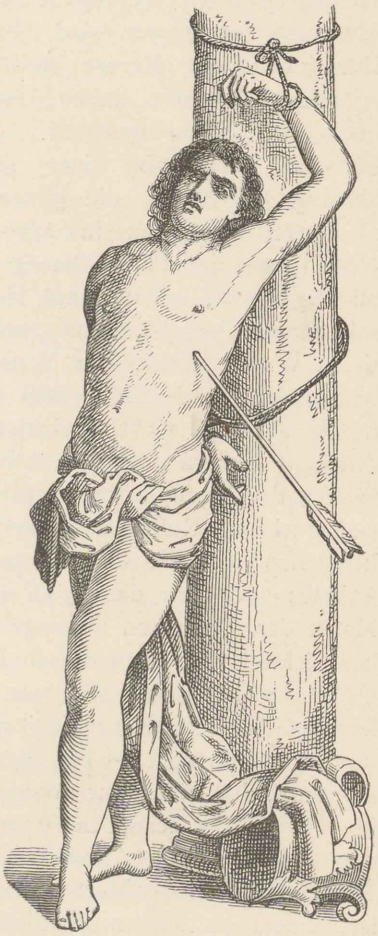


Fig. 6. Der h. Sebastian von P. Bordone.

Darstellung angeschaut wird, beide entsprechen einander ganz. — Endlich nun Fig. 7, ein Bild des *Lorenzo Lotto*. Die Haltung ist durchaus bewegt, doch auch entschieden gesucht, das Fleisch glatt und zierlich behandelt, der Ausdruck nichtssagend. Es bedarf keiner Erklärung, dass der Künstler wenig bei dem Bilde empfunden hat, dass er vielmehr seine

Fertigkeit, einen jugendlichen Körper zu malen, recht hat darthun wollen. Im Gesichte liegt entgegen dem Ernste bei *Marco Basaito*, entgegen dem natürlichen Schmerze bei *Paris Bordone* eine Flachheit und Unwahrheit, die Geistesarmuth bekunden. Aber technisch muss die Sicherheit des Vortrages anerkannt werden, und dies Breitmachen des Äusserlichen bei geistiger Leere ist eben für das eigentliche Kennzeichen des üppig wuchernden Manierismus anzusehen.

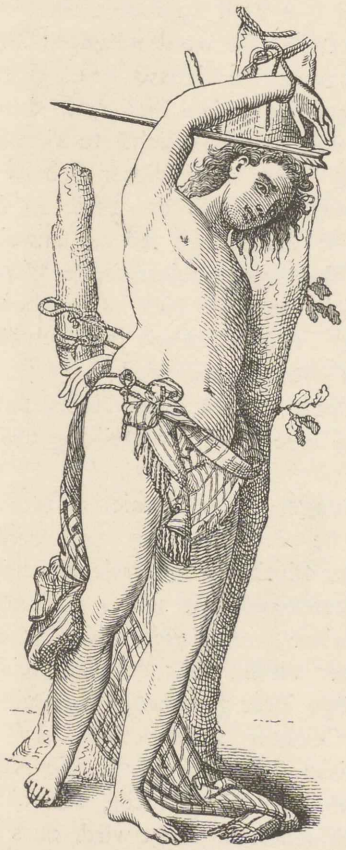


Fig. 7. Der h. Sebastian von L. Lotto.

Vergleicht man noch die drei Bilder unter einander, so kommen mehrere bezeichnende Nebenumstände zur Wahrnehmung. *Basaito* hat eine Säule mit Basis gemalt und mitten davor seinen Sebastian hingestellt, *Bordone* legte neben seine Säule ein umgestürztes Kapitell und stellte den Märtyrer seitwärts gegen jene, so dass man zweimal die fesselnden Stricke sieht, und das Ganze im Verein mit dem herunterhängenden Gewande den maassvollen Ausdruck malerischer Freiheit gewährt; endlich *Lotto* wählte einen Baumstamm mit zwei Ästen und stellte den Sebastian mit dem Körper stark gewendet dagegen: aus dieser Stellung aber würde keineswegs hervorgehen, dass er gefesselt ist, wenn man einen Augenblick Stamm und Stricke entfernt denkt, wie dies bei *Bordone* im hohen Maasse der Fall ist. Die Tücher, welche die Hüften des Heiligen umgeben, folgen diesen Verhältnissen, indem zuerst eine architektonisirend steife Anordnung, dann eine malerisch freie mit herabfallendem Gewandstücke und endlich eine gesucht ärmliche erscheint, welche in einem buntfarbig gestreiften Lappen besteht, zugleich aber die rechte Hüfte frei lässt. Nicht minder ist die Anordnung der Haare auf den drei Bildern bezeichnend: zuerst das architektonisch regelmässig und streng Gescheitelte, dann das einfach Natürliche, und zuletzt das gesucht Wilde. Auch die Lage der Pfeile regt eine ähnliche Beobachtung an: bei *Basaito* ist einer an der linken, ein anderer unter der rechten Brust, ein dritter in den linken Schenkel eingedrungen, und es zeigt sich eben hierin die Treue

des Strebens nach Naturwahrheit mitten im Symbolismus, aus welchem jenes einzig und allein befreien kann; denn wenn man sich zugleich die Pfeilschützen vorstellt, so wird man als das Wahrscheinliche annehmen können, dass ein Pfeil hier, der andere dort trifft, ja dass auch einer sein Ziel verfehlt oder abspringt, und auch ein solcher Pfeil liegt zu den Füssen des Sebastian. *Paris Bordone* hat einen langen Pfeil, im Herzen seines Sebastian steckend, gezeichnet, denn ein Pfeil an dieser Stelle ist das Tödtlichste, und dass dies eintreten konnte, ist wohl möglich; *Bordone* hat das tragischst Mögliche gewählt und die Grösse des Leidens auch so anschaulich gemacht. *Lotto* dagegen legte den Pfeil quer durch den rechten erhobenen Arm, so dass die von ihm beabsichtigte virtuose Entfaltung des Körpers nicht unterbrochen wird; aber dieser Schuss in die Mitte des schmalen Oberarms, und zwar so, dass der Pfeil an der Rückseite zur Hälfte wieder herausragt, ist denn doch höchst unwahrscheinlich und beweist eben wiederum nur das sehr manieristische Wesen dieses Bildes. — Es ist leider nicht möglich, aus den hier beigegebenen kleinen Holzschnittzeichnungen die Art und Verschiedenheit der Gemälde selbst erschöpfend zu erkennen, denn alles Wesentliche wird doch durch die Färbung noch erheblich verstärkt. Doch werden diese Holzschnitte immerhin in Verbindung mit dem Gesagten eine klare Vorstellung davon zulassen, worauf es hier ankommt.

Allgemeiner Rückblick.

Wenn in den vorstehenden Ausführungen dem Manierismus jene Anerkennung versagt werden musste, die der lebendig und redlich vorwärts strebenden Vorstufe, die der in der Blüthenstufe erreichten Höhe gezollt wurde, so soll damit weder die Nothwendigkeit seines Auftretens bestritten werden, noch auch, dass er gewisse, wenn auch leicht zu entbehrende Vortheile mit sich bringt. Unter diesen fällt der am meisten ins Gewicht, dass Werke solcher Art vermöge ihrer gewandten Darstellung und ihres geringeren geistigen Gehaltes leichter verständlich, also im Stande sind, grösseren Massen eine gewisse Theilnahme für die Kunst einzuflössen, besonders dann, wenn diese Theilnahme nicht, wie in den früheren Zeitläuften der Geschichte, dadurch schon angeregt wird, dass sie, ebenso wie die Kunst selbst, auf religiösem Grunde beruht, und dass somit ein starkes Bindeglied zwischen dem Kunstwerke und dem Betrachter die Wechselwirkung begünstigt. Freilich verflacht der Manierismus gar bald mehr und mehr, wie endlich auch die poëtische Ursprünglichkeit und die religiöse Empfindung in nüchterne Absichtlichkeit, die Anmuth in Frechheit und die keusche Sinnlichkeit in unsittliche Gemeinheit auslaufen. In dieser Hinsicht ist denn selbst der geringe Vortheil, den er bietet, ein mehr als zweifelhafter. Der Theorie wie der thatsächlichen Folge nach bleibt er in gleicher Weise verwerflich und ist ebensowenig zu billigen, wie irgend ein Verfall auf anderen Gebieten des Lebens, wenn

er auch wie dieser als eine nothwendige Folge voraufgegangener Entwickelungen zu begreifen ist. Wir sehen ein, warum zu gewissen Zeiten die Wissenschaft, das Staatswesen, die Religion, die Sittlichkeit sinken und selbst entarten musste, und wir erkennen an, dass auch die Kunst innerhalb der allgemeinen Gesetze steht, die alles Werden, Blühen und Vergehen beherrschen. Wir können also für dieselbe eine Ausnahmestellung weder erwarten noch beanspruchen, vielmehr werden wir uns bemühen, die Übereinstimmung ihrer auf- und absteigenden Bewegung mit der allgemeinen geschichtlichen Entwickelung auf andern Gebieten zu begreifen. Thun wir dies, so werden wir manche lehrreiche und merkwürdige Vergleichungspunkte finden, aus denen eine Bereicherung unserer Kenntnisse und Einsichten sich erwerben lässt. Solchen Vergleichungspunkt z. B. darf man wohl in einer treffenden Bemerkung *Diderot's* erkennen, der in seinem »Salon« von 1767 (Œuvres choisies. Paris 1862, II, 189) sagt: »Die Manier ist in den Künsten das, was die Verderbniss der Sitten bei einem Volke ist.« Und unter besonderem Hinblicke auf die Entartung der Malerei zu seiner Zeit setzt er noch hinzu, dass die »Manier ein Laster der gebildeten Gesellschaft sei, in der der gute Geschmack seinem Niedergange sich zuneigt; es verfallen dann bald die Sitten und die Künste verderben durch Absichtlichkeit«. Doch wie dem Verfall der Sitten durch Ordnung und Zucht entgegenzutreten ist, so ist auch der der Kunst zu hemmen, und wie dies durch klare Einsicht und bewussten Willen geschehen kann, wird noch weiter unten zu besprechen sein. Jedenfalls aber ist der Manierismus das grösste Übel in der Kunst, denn er ist auf Schein gegründet und auf Unwahrheit abzielend. *Schelling* drückt dies in der oben S. 9 angezogenen Rede mit folgenden ausgezeichneten Worten aus: »Darum zeigen solche Werke, die ihren Anfang von der Form nehmen, bei aller Bildung von Seiten der letzteren, als Merkmal ihres Ursprungs eine unaustilgbare Leere an eben der Stelle, wo wir das Vollendete, Wesentliche, Letzte erwarten.« Die Überzahl solcher Erzeugnisse in vergangenen Zeiten sollte unsere Zeit ernstlich aufmerksam machen, irgendwie auf Formen- und Farbenblendwerk, auf Unwahrheit und Hohlheit einzugehen, vielmehr sollten jene Gemälde, Bildnereien und Bauwerke ihre abschreckende Kraft an uns, die wir einsehen, warum sie abschreckend sind, gründlich bewähren. Aber freilich den jungen, selbstbewussten Hochstrebern geht diese Einsicht stets ab. Sie erblicken in dem Mangel eigener Erfindungs- und Geisteskraft einen Vorzug, da er ihnen erleichtert, den Erfolg nur durch den Vortrag zu suchen. Wie verbreitet dieser Standpunkt gegenwärtig ist, lehrt die Thatsache, dass uns von diesen Künstlern, ihren Vorkämpfern in der Presse und ihren einsichtslosen Bewunderern tagtäglich erzählt wird, wir befänden uns mitten in einer glänzenden, wahrhaften Kunstblüthe,

während wir in Wirklichkeit bereits tief im Verfall stecken. Letzteres hat erst im Sommer 1893 ein Künstler aufs Unzweideutigste erklärt, der seine Kunst wahrhaft kennt und der Werke von höchstem Werthe geschaffen hat: *Franz Lenbach.* Er sagte: »Alle Einsichtigen sind darüber einverstanden, dass wir zu einem sehr niedrigen Stande der Kunstübung und des Kunstverständnisses gelangt sind.« Sähe man diesen Zustand ein, so wäre Besserung und Umkehr möglich. Durch Einsicht und kluge Pflege ist in der Kunst viel Gutes zu thun, nur muss man, wie der kluge Gärtner, alle Eigenheiten seiner Pflanzen wohl kennen und sich der Pflege nicht verdriessen lassen.

Denn die Kunst gleicht einer edlen Blume, die zwar der Wurzeln, Stengel und Blätter vor Allem bedarf, die aber den Keim ihrer Knospe schon frühe unsichtbar ansetzt und ihn dann langsam in grüner, unscheinbarer Blätterhülle ans Licht treibt. Die Pflege des Gärtners, Nahrung, Luft, Wärme und der goldene Strahl der Sonne lassen sie sprossen und sich ausdehnen, bis sie endlich die schützende Hülle ihrer Jugend löst und erweitert, und dem himmlischen Tage alle Reize ihrer entzückenden Blüthe entfaltet. Sturm und Wetter dürfen ihr nicht nahen, denn sie zerreissen die zarten Gebilde; liebende Pflege muss schützend die rohe Hand entfernt halten, die sie knicken möchte, und — dennoch trotz alles Hegens und Sorgens welkt endlich die Herrliche, die Blättchen fangen an, zu trocknen und zu verschrumpfen, bis sie dürre und gelb allmählich abfallen, und von aller Freude und Lust Nichts übrig bleibt, als die Erinnerung und die Hoffnung! Die Samenkapsel oder der junge Sprössling bergen das Vermächtniss, und wenn der kundige Gartenkünstler es zur rechten Zeit in den rechten Boden, auf den rechten Stock setzt, so treibt es wiederum neue wunderbare Blüthen. Ganz so die Kunst, diese edelste und schönste Blume im Kranze der Gaben, mit denen die Himmlischen die Geschlechter der Menschen erfreuen und schmücken.

Zweite Abtheilung.

Die Kunst und die Künstler.

Sechster Abschnitt.

Grundlage der Kunstübung.

Zwei Stücke wurden unterschieden, in deren inniger Verschmelzung zu vollster Einheit die Kunst beruht: die Erfindung und die Darstellung. Jene ist Sache der wohlgebildeten schaffenden Phantasie, diese Sache der geübten, sicheren Hand: beides natürlich in der schon mehrfach besprochenen Weise wechselseitig sich bedingend. Es muss nun die Frage erörtert werden, aus welchem Schatze diejenigen Vorbilder und Lehren genommen werden, durch welche die Hand Übung und Sicherheit gewinnt? Die Antwort lautet einfach: aus dem Schatze der Natur. *Cennino Cennini* sagte (s. S. 15), dass die Aufgabe der Kunst sei, nie gesehene Dinge zu erfinden, aber er erläuterte und begrenzte dies durch den Zusatz: »indem man sie in die Hülle des Natürlichen steckt«. Also aus der Natur entlehnt er die Formen für die Gestaltung der Erfindungen seiner Phantasie. Zwar könnte hierin vielleicht ein gewisser Widerspruch bemerkt werden mit der Thatsache, dass die Kunst ihren Ursprung aus dem Geiste nimmt, denn die Beachtung des Vorbildes der Natur sei gewiss nichts innerlich Geistiges, sondern etwas äusserlich Erfahrungsmässiges. Aber gerade frühzeitige Kunstdenkmäler legen in den Unmöglichkeiten und Naturwidrigkeiten, in der strengen Stylisirung der Einzelformen nach baukünstlerischen Gesetzen einen Mangel an Naturwahrheit dar zu Gunsten von bestimmten Absichten, die schlechterdings nur aus den Vorstellungen der Phantasie, aus dem Geiste stammen. Nach und nach läutert sich die Kunstübung durch immer gewissenhaftere Beachtung und immer freieres Verständniss der Natur zur einheitlichen Versöhnung zwischen Geist und Natur, wie dies in den Zeitläuften der Klassizität der Fall ist; und endlich versinkt die Kunst zur Naturwirklichkeit

Die Natur das alleinige Vorbild.

durch die blosse Nachahmung der Natur, wie die Erscheinungen aus allen Zeiten des Niederganges lehren. Die Beziehung der Kunst zur Natur ist also zwar durchaus eine immerwährende, aber eine, die, dem Laufe der geschichtlichen Entwickelungen entsprechend, steigend und fallend sich bewegt. Wenn man diese Beziehungen richtig auffassen will, so wird man versuchen müssen, in der steigenden und fallenden Bewegung den höchsten Punkt aufzusuchen und festzuhalten, da auf ihm ja die Kunst am vollkommensten erscheint, und man deshalb auf diesem Punkte jene Beziehung als mustergültig ansehen muss.

Es ist nicht und kann nicht Aufgabe der Kunst sein, Formen aus Nichts zu erfinden, wohl aber ist es ihre Aufgabe, etwas Geistiges in möglichst deckender Form darzustellen. Und diese Form kann der Mensch allein dem Vorbilde der Natur entlehnen, »denn wir haben«, wie *Benvenuto Cellini* sagt, »keinerlei andere Bücher, aus denen wir die Kunst lernen können, als die Natur.« Doch die Natur ist im All und im Einzelnen unendlich und unerreichbar: wie könnte der Mensch sich neben sie stellen? Es muss also hier ein ganz anderer Weg betreten werden. Es muss in der Beziehung der Kunst zur Natur der Grundsatz gesucht werden, der dem Vermögen des Menschen entspricht, dem Wesen der Kunst gerecht wird und das völlige Verständniss der natürlichen Gestaltungen ermöglicht.

Grundsatz der Naturnachahmung.

Die Natur ist der unermessliche Schatz, aus dem der Mensch seine Kunst lernt, sie ist aber nicht zugleich seine Lehrerin, vielmehr muss er selbst durch seine Vernunft das Amt des Lehrmeisters an sich ausüben, das Schädliche und Falsche vermeiden, das Zweckmässige und Richtige wählen, Alles aber, dem Wesen und der Bestimmung jedes Einzelnen gemäss, genau erkennen lernen. Hiermit ist angedeutet, dass die Nachahmung der Natur in der Kunst keine unbedingte sein kann und darf, sondern dass sie an gewisse Grundgesetze gebunden sein muss. Denn vor Allem ist die Natur lebendig, der Mensch kann aber nichts Lebendes bilden, und wo er etwa der Urheber neuer lebender Geschöpfe ist, da liegt deren Form und Wesenheit ausserhalb seines Willens. Auch ist er gänzlich unfähig, das Licht in der Natur mit künstlerischen Mitteln wirklich zu erreichen; das vollste Licht, das er einem hellen, sonnenbeschienenen Gegenstande geben kann, erscheint dunkel neben demselben Gegenstande, wenn er in der Wirklichkeit von der Sonne beschienen ist. Er ist unfähig, jede Einzelheit, jedes feine Härchen, jede kleinste Pore der Haut, jedes Stäubchen wieder zu geben, und zwar so, dass es sich, wie in der Wirklichkeit, zum Ganzen eint und doch unter dem Vergrösserungsglase immer neue Einzelheiten enthüllt. Das ist eben unmöglich. Jeder Versuch in dieser Richtung wäre eine vollkommene Thorheit. Es wäre eine mehr als lächerliche Verirrung, wenn in solcher

Weise die Kunst mit der Natur in Wettstreit treten wollte. Was könnte das auch für einen Zweck haben? Könnte der Mensch der Natur, nachahmend, wirklich gleich kommen: wozu diente das? Mühsam und schwer erreichte er doch nur einzeln und todt, was die Natur verschwenderisch in Leben und Fülle frei schafft. Wäre das der Mühe werth? Glücklicher Weise vermag er es eben auch nicht. Er muss sich für seine Kunst andere Ziele setzen, er muss in seiner Kunst andere Wege einschlagen. Den Schein natürlichen Lebens, natürlichen Lichtes muss die Kunst mit ganz anderen ihr gemässen Mitteln zu erreichen suchen. Und sie kann das in solchem Maasse, dass z. B. auf einem Gemälde ein Gegenstand leuchtend weiss erscheinen kann, der in Wahrheit etwa einen schmutzig gelblichen Ton hat, wie man auf *Rembrandtischen* und anderen Bildern beobachten kann. Auch kann sie z. B. Gesicht und Haupthaar völlig naturtreu erscheinen lassen, wenn auch in der Marmorbüste oder im gemalten Bildnisse die Haare zu Massen vereinigt sind und keine Hautpore vorhanden ist; sie erreicht also den Eindruck der Natürlichkeit, obwohl sie bei Wiedergabe der Natur Vieles weggelassen hat, was sie nicht wiedergeben kann. Nicht ein Wettstreit mit der Natur, sondern die Weisheit, welche die Kunst aus der Erforschung der Natur für sich gewonnen hat, führt sie, in steter treuer Wechselwirkung mit ihrer Lehrmeisterin, zur Wahrheit, zur Naturwahrheit. Die natürliche Form hat in der Kunst nur da wahrhaft künstlerischen Werth, wo sie das Gefäss eines vom Menschen in sie gelegten geistigen Inhaltes ist. Die Kunst benutzt also nur die Formen, welche ihr die Natur bietet, sie durchdringt sie mit eigenem Geistesleben, so dass jene zu leben, organisch zu sein scheinen. Das Wesentliche, was die Kunst von der Natur lernt, ist das Verständniss des Organismus und die Möglichkeit, in unorganischen Stoffen den Schein hervorzubringen, als ob diese organisch belebt wären. Ja, die Kunst kann solche völlig naturwahre Gestaltungen hervorbringen, die nach den Naturgesetzen unmöglich und sinnwidrig sind, wenn sie nur nach künstlerischem Begriffe möglich erscheinen, wie das bei Sphinxen, Greifen, Kentauren, Engeln und andern Gestaltungen mehr der Fall ist, die zum Theil auf den Höhen der Kunst stehen. Menschengestalten mit Flügeln z. B. sind anatomische Unmöglichkeiten, und doch kann die Vernunft nichts gegen den Gedanken des Künstlers einwenden, dass solche Gestalten, denen zu den menschlichen Eigenschaften noch die Organe des Fluges durch die Lüfte gegeben sind, als Bilder höherer Wesen, als Bilder von Göttern und Engeln hingestellt werden. Ein Rossmensch mit zwei Leibern könnte nicht sein und leben, und ähnlich steht es mit allen solchen Gestaltungen. Wenn auch naturwidrig gegenüber den Naturgesetzen, sind sie naturwahr nach der dichterischen und vernunftmässigen Möglichkeit. Die Möglichkeit, nach künstlerischem Begriffe, ist entscheidend, wenn nur

die einzelnen Theile und Formen dem Scheine nach naturwahr sind. »Mit ungebundener Freiheit kann der Mensch — sagt *Schiller* in dem 26. der »Briefe über ästhetische Erziehung« —, was die Natur trennte, zusammenfügen, sobald er es nur irgend zusammen denken kann, und trennen, was die Natur verknüpfte, sobald er es nur in seinem Verstande absondern kann.« Eine derartig vollkommene und freie Beherrschung der Natur zu künstlerischen Zwecken ist offenbar sehr schwierig und weit von allem äusserlichen Nachmachen entfernt. Dieses letztere ist zufällig, ohne wahrhaftes Bewusstsein seitens des Nachahmenden und daher unzuverlässig; jenes, Wesen, Zweck und die darauf beruhende Form jedes Dinges genau kennend, ist nothwendig bewusst und deshalb sicher und zuverlässig. Ehe man aber zu dieser bewussten Sicherheit kam, mussten viele Erfahrungen gemacht, mussten Hülfswissenschaften verschiedener Art ausgebildet werden. Auch leuchtet ein, dass, wenn in der Bildhauerei und Malerei wirklich eine thatsächliche Nachahmung der Natur das Richtige sein könnte, doch in der Baukunst hierzu jede Möglichkeit entfällt, da diese nichts Natürliches, so wie es ist, darstellt und darstellen kann. Bei der Baukunst walten andere Verhältnisse, andere Grundsätze ob, in denen sich zugleich der allgemeine Grundsatz der Beziehung von Kunst und Natur zu einander in seiner grössten Verschärfung und Strenge zeigt.

Beziehung der Baukunst zur Natur.

Die Baukunst findet nirgends in der gesammten Natur ein unmittelbares Vorbild für ihre Werke, und doch ist die Natur im Allgemeinen und im Einzelnen auch für sie Vorbild, freilich ein mittelbares, sowohl für den Aufbau selbst, wie für dessen Ausbildung zu sprechender Form. Denn ohne die Kenntniss der statischen Gesetze, der physikalischen und chemischen Eigenschaften der zu verwendenden Stoffe würde die baukünstlerische Thätigkeit keine bewusste sein können, da die durch Probiren erlangte Erfahrung nie die Eigenschaft des Zufälligen und Unzuverlässigen verlieren kann. In Übereinstimmung mit der mathematischen Grundlage der Bauwerke ordnet der Mensch die Stoffe der Natur in einer, hauptsächlich auf mathematischer Erkenntniss beruhenden Weise an; er arbeitet dabei insofern auch künstlerisch, als die Anordnung des Baues, wie schon (S. 26/27) erörtert, in der Gliederung und den Gestaltungen seiner Massen und Räume wohlstimmende Verhältnisse zeigt, die in harmonischem Einklange stehen. Hierin liegt etwas Organisches, das dem organischen Wesen der Natur verwandt ist. Um jedoch diesen Schein des Organischen möglichst zu vollenden, sucht die Baukunst auch den einzelnen Theilen und Gliedern des Aufbaues den Schein des Organischen zu geben, indem sie dieselben so gestaltet, dass ihre Form der möglichst sprechende Ausdruck ihres statischen Wesens, ihrer konstruktiven Bedeutung ist, wie das gleichfalls bereits oben im dritten Abschnitt (S. 28/29) besprochen wurde. Je inniger und sicherer die Baukunst vermag, die der Natur

entlehnten Formen mit dem mathematisch-statischen Wesen des Aufbaues zu verschmelzen, um so edler und sprechender werden ihre Kunstformen, um so vollkommener löst sie ihre Aufgabe in diesem Betrachte. Beim durchaus schönen Bauwerke muss auch die Einheit des Ganzen vollendet sein: es muss in den Grundstein schon der Gedanke des ganzen Aufbaues bis zum kleinsten, vom Firste des Daches in die Luft hinausragenden Gliede gelegt, es muss die Zufälligkeit schlechthin ausgeschlossen sein, das Werk muss so dastehen, dass es wie ein inniger und unlöslicher Organismus, gleichsam vom Wirbel bis zur Zehe, erscheine. Diesem Gefühle unbedingter organischer Zweckmässigkeit entspricht eine Äusserung *Michelangelo's*, des grossen Künstlers, der die Peterskuppel in Rom baute, dass jeder Baumeister, um einen wahrhaft schönen Bau aufführen zu können, ein genauer Kenner der menschlichen Anatomie sein müsse.

Möglichkeiten derselben.

Die Kunstgeschichte lehrt, dass die beiden Bestandtheile, aus denen sich die baulichen Kunstformen bilden, in sehr verschiedenem Verhältnisse zu einander stehen können. Die beiden äussersten Möglichkeiten sind die, dass das Geometrische allein, oder dass die unmittelbar der Natur entlehnte Form ohne jede Änderung zur Anwendung kommt. In jenem Falle ist keine Andeutung des Organischen möglich, dessen Schein das Kunstwerk besitzen soll, in diesem fehlt die Beziehung zu der mathematischen Grundlage des Baues: beide sind demnach in gleicher Weise unvollkommen und ungeeignet. Einige Verzierungen (Ornamente) der maurischen Bauweise sind passende Beispiele für die erstere Gattung, künstliche Palmenstämme mit der dicken Blätterkrone als stützende Säulen solche für die letztere. Die umstehenden Abbildungen werden solche Gestaltungen anschaulich machen können: eine maurische Flächenverzierung aus der Alhambra (Fig. 8), die eben nur ein Spiel von Linien, Winkeln und geometrischen Figuren zeigt, ohne dass darin der Ausdruck eines nach Gesetzen gegliederten Organismus irgendwie zu erkennen wäre, — und ferner ein Palmenstamm (Fig. 9), dessen Einführung in ein Bauwerk, so wie er da ist, einen phantastischen Eindruck machen müsste, obwohl sogar in dem aufstrebenden Stamme das Stützende, in der hängenden Blätterkrone das Belastete einigermassen ausgesprochen ist. Zwischen diesen beiden Äussersten liegt die ganze Reihe von Möglichkeiten, die sich entweder mehr zum einen oder mehr zum andern halten, oder in der innigsten Vereinigung beider Bestandtheile das höchste Maass der Vollendung wirklich erreichen.

Beispiele.

Es mögen noch einige Beispiele hinzugefügt werden. Die Gothik nimmt die natürlichen Formen fast so, wie sie sie findet, auf, die geometrische Schematisirung besteht hauptsächlich in einer mechanischen Aneinanderreihung, in der Wiederholung einer und derselben Form, wie

solches in dem gegenüberstehend abgebildeten Kapitelle aus dem Dome zu Köln (Fig. 10) sich darstellt. Die der Natur fast unmittelbar entlehnten Blätter sind lose in zwei Reihen, ohne die geringste Verbindung unter einander, dem verlängerten Säulenschafte angeheftet, ein Streben nach organischer Durchbildung ist nicht zu erkennen. Diese Art der baukünstlerischen Formensprache wird nicht den Forderungen gerecht, die man dem Wesen der Baukunst gemäss an sie stellen muss. Allerdings hatte das Mittelalter vor der Zeit der Gothik, unter dem nachwirkenden Einflusse des Alterthums, reifere Gestaltungen

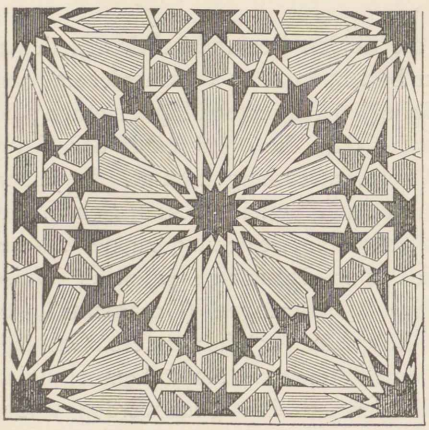


Fig. 8. Arabisches Muster.

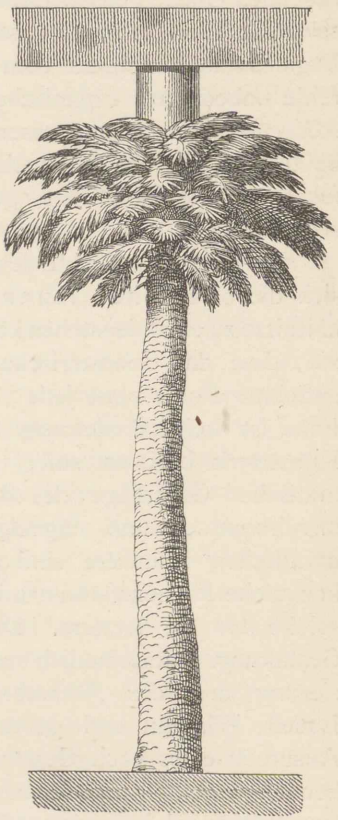


Fig. 9. Palmenbaum.

hervorgebracht, aber es hatte sie doch nicht zur vollen Ausbildung entwickelt. Als Beispiel stehe hier ein romanisches Kapitell aus der Sebalduskirche zu Nürnberg (Fig. 11), bei dem man das Herauswachsen der Blätter aus dem Stamme und ihr Umbiegen unter der Last der Deckplatte schon in sehr klarer und anmuthiger Weise ausgesprochen findet. Wenn also auch das Mittelalter manche mehr oder weniger gelungene Versuche künstlerischer Formensprache bietet, wenn selbst bei vorklassischen Völkern des Alterthums, wie etwa den Ägyptern, den Assyriern, mehrere sehr beachtenswerthe Kunstformen auftreten, die als glückliche Vorstufen zur Erreichung des der Baukunst hier vorliegenden Zieles angesehen werden müssen, so sind diese Erscheinungen eben doch nur

mehr oder weniger vereinzelte; das ganze System der Formensprache solcher Zeitläufte oder solcher Völker ist immer noch verhältnissmässig weit entfernt, ein organisches Ganze ohne Lücke und Übermaass zu sein, welches das Bauwerk auf die höchste Stufe des Kunstwerkes erhöbe. Denn man findet neben diesen glücklichen Versuchen stets eine grosse Menge von Äusserungen der Willkür und des Triebes zu einem blossen Spiele mit den Formen, oder auch symbolische Gestaltungen, die ihre Bedeutung nicht im Wesen der baulichen Glieder, sondern in religiösen Vorstellungen finden, also gar keine baukünstlerisch sprechende Beziehung haben, wie z. B. die Stufenpyramide als Gesimsform bei den Assyriern. Das aber ist es gerade, was dem Wesen der Baukunst entspricht, dass Willkür und Spieltrieb, sowie falsche Symbolik überwunden sind, dass ernste Gesetzmässigkeit und bewusste Freiheit herrschen. Eine Vollendung der Baukunst zu dieser Höhe, wo im Sonnenglanze entwickelter Schönheit Strenge und Heiterkeit, Gesetz und Freiheit zu reinem Einklange versöhnt sind, findet sich im ganzen Laufe der Geschichte nur einmal, in den goldenen Tagen von Hellas.

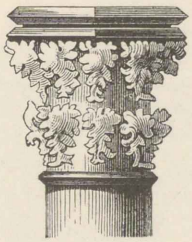


Fig. 10. Gothisches Kapitell.

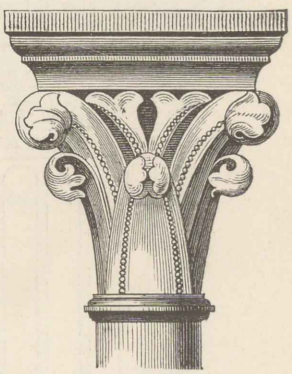


Fig. 11. Romanisches Kapitell.

Es ist bereits in der dorischen Säule, welche auf S. 28 abgebildet und besprochen ist, ein hervorragendes Beispiel eines künstlerisch vollendeten Architekturtheiles gegeben, und es möge nun noch ein korinthisches Kapitell, Fig. 12*), betrachtet werden. Es zeigt sich da sogleich die vollendete Ausbildung des in jenem romanischen Kapitelle Angestrebten und der gewaltige Unterschied gegen die gothische, trockene und mechanische Aneinanderreihung in Fig. 10. Die gleichsam aus dem Schafte herauswachsenden Blätter sind ringsum in wohlthuender Fülle angeordnet und von einer Perlenschnur fest umschlossen; sie biegen ihre Spitzen sanft nach vorn über, während kräftige Ranken, begleitet von zurückstehenden, höheren Blättern, hinter ihnen emporstreben und sich unter der Platte

*) Dies Kapitell, aus dem neuen Museum zu Berlin von *Stüler*, ist gewählt worden, weil es einfacher und verständlicher ist, als das vom Lysikratesdenkmal oder das aus Eleusis, zugleich aber auch hier noch bezeichnender als das aus Milet, das ihm zu Grunde liegt.

krümmen, um volutenförmige Gestalt anzunehmen und so die von dem Blätterkranz angedeutete Beziehung noch entschiedener auszudrücken. Das Wesen des Kapitells ist, die Vermittelung zwischen Säule und Säulenbalken (Architrav oder Epistyl) zu bilden, also einerseits das Tragende, andrerseits das Lastende zu veranschaulichen. Diese Beziehung, dieses zwiefache Wesen ist in dem Aufstreben und Krümmen klar ausgesprochen, und es bedarf keines besonderen Hinweises, welches der drei angeführten Kapitelle die Aufgabe am vollkommensten löst.

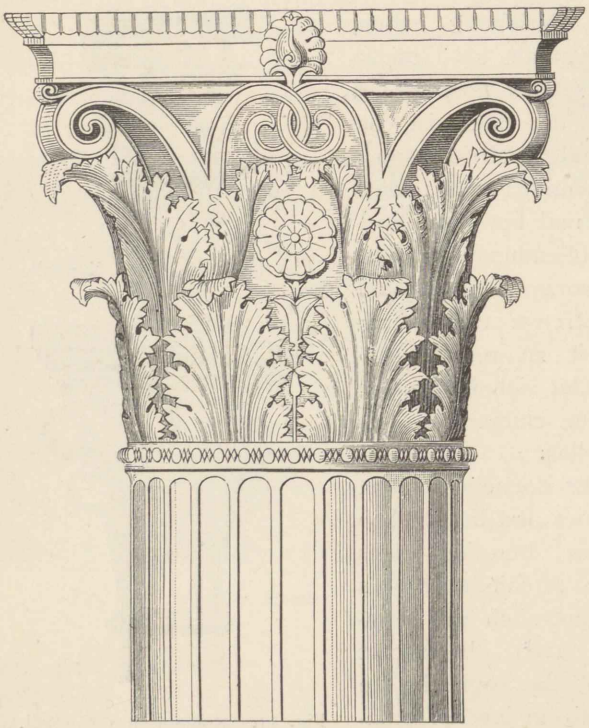


Fig. 12. Korinthisches Kapitell.

Auch die übrigen Kunstformen sind nach den nämlichen Gedanken und Gesetzen gebildet. Besonders deutlich ist das an den verschiedenen Stäben, dem Herzblatt, dem Eierstab, der Welle, dem Mäander u. s. w. wahrzunehmen, während andere Formen wieder schwerer zu erfassen sind. Doch hier handelt es sich ja nicht um ein erschöpfendes Eindringen in die Formen der griechischen Baukunst, worüber in grundlegender Weise *Karl Böttticher* in seiner »Tektonik der Hellenen« gehandelt hat, sondern darum, an den vollendetsten Leistungen den Grundsatz der Naturnachahmung für die Baukunst zu erkennen. Dadurch aber, dass der griechischen Baukunst in Bezug auf Formensprache und künstlerische Gestaltung hier unbedingt die erste Stelle eingeräumt wird, soll keineswegs der Werth der mittelalterlichen Kunst geschmälert werden; ihre Bedeutung liegt auf einem anderen Gebiete. Und es mussten ja gerade, um die grundsätzliche Beziehung zwischen Kunst und Natur zu erkennen, die vollkommensten, klassischen Werke beachtet werden.

Nach dem Gesagten wird sich nun der Grundsatz der Naturnachahmunng für die Baukunst leicht ergeben. Er besteht in der innigsten Durchwebung natürlicher Formen mit dem geometrisch-konstruktiven oder statischen Wesen, das dem Baue und seinen Gliedern selbst innewohnt. Der Grundsatz.

Weitere Anwendung desselben.

Dies Gesetz haben die Alten auch auf die thierischen Gebilde angewandt, die in den Bau eingeführt wurden, wie z. B. auf die Löwenköpfe, die als Wasserausgüsse dienten. Sie sind von der Ähnlichkeit mit einem lebenden Löwenkopfe weit entfernt, sind dem strengen Wesen der Baukunst entsprechend umgestaltet, sind architektonisirt, jedoch in voller Freiheit und ohne jenen Bann architektonisirender Phantasie, unter dem die gesammte Kunst Ägyptens steht. Ihre Züge sind, wie der in Fig. 13 abgebildete Löwenkopf vom Parthenon zeigt, starr und wie versteinert, die Haare in Ringe und Blätter regelmässig geordnet, ebenso Maul und Nüstern schematisirt, der Rachen weit geöffnet, um dem ausströmenden Wasser freien Durchfluss zu gewähren, die Zunge tüllenartig vorgestreckt, um dem Wasser eine Richtung vom Gebäude hinweg zu geben. Aber trotz dieser Erstarrung und Versteinerung der natürlichen Form bleibt der Kopf naturwahr, denn er kann in dieser Gestaltung als möglich gedacht

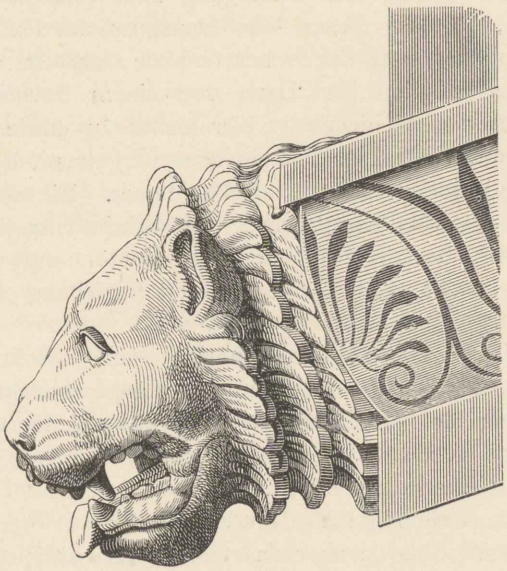


Fig. 13. Löwenkopf vom Parthenon.

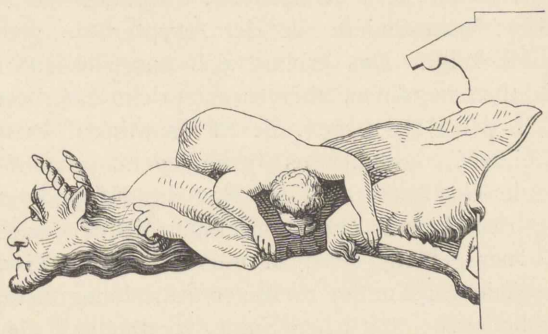


Fig. 14. Wasserspeier vom Kölner Dom.

werden, er hat immer noch den Schein wirklichen Lebens. Die grosse Vollendung und Schönheit des griechischen Löwenkopfes wird um so bemerkbarer werden, wenn man einen der zahlreichen Wasserausgüsse von mittelalterlichen Kirchen, wie z. B. einen vom Kölner Dom (Fig. 14), daneben betrachtet. Hier tritt bei einem entschiedenen Zuge zur Naturwirklichkeit eine grosse Neigung zum Phantastischen und Willkürlichen hervor, so dass dieser Wasserausguss am Ende mehr eine Verzerrung menschlicher und thierischer Gebilde, als ein wahrhaft künstlerisch gestaltetes Bauglied ist. Denn von einem Bewusstsein des künstlerischen Wesens dieses Gliedes ist hier nichts zu entdecken. Man bemerkt nur, völlig unvermittelt neben einander hergehend, den Sinn für Naturwirklichkeit und eine ausschweifende Phantastik. Ein solcher Standpunkt ist weit davon entfernt, Kunstwerke von wahrhaft sprechender Form und reiner Schönheit hervorzubringen. Eine Versöhnung von Natur und Kunst ist nicht erreicht, der Grundsatz der Beziehung beider zu einander stark verletzt.

Abweichungen.

Diesem wesensvollen, wahrhaft künstlerischen Gesetze hat jedoch die Baukunst, wie schon durch einige der angezogenen Beispiele angedeutet und auch ausdrücklich hervorgehoben wurde, keineswegs immer entsprochen, vielmehr ist sie vielfach davon abgewichen. Ja, sie hat sogar, nachdem einmal Gestaltungen im Sinne dieses höchsten Gesetzes gefunden waren, doch das lebendige Verständniss dafür verloren und es fast nie wieder gefunden. Ehe sie aber das Gesetz verwirklichte, hat sie lange gesucht und gestrebt, wobei sie denn manche merkwürdige Versuche machte. So entlehnte sie Formen aus dem Holz- und Zimmerwerk, aus der Weberei und dem Knüpfwerk, wie das die Kunst der vorklassischen Völker, insbesondere die der Ägypter, in grossem Umfange und sehr deutlich zeigt. Das erklärt sich aus vielen Gründen und lässt sich geschichtlich begreifen, aber es entspricht nicht dem höchsten Gesetze.

Naturnachahmung in der Bildhauerei.

In der Bildnerei, deren Hauptberuf es ist, körperliche Gestalten zu bilden, kommt es grundlegend darauf an, den Organismus lebender Gestalten, also den Bau des Körpers, zu erkennen. Zusammenhang des Ganzen und Bestimmung jedes einzelnen Theiles müssen dem Bildhauer geläufig sein; er muss also die Wissenschaft der Anatomie (Zergliederungskunde) zu seiner Ausbildung heranziehen. Aber diese, im gewöhnlichen, ärztlichen Sinne verstanden, geht für ihn einestheils zu weit, da sie das Gesunde kennen lehrt, um das Kranke zu unterscheiden und womöglich zu heilen; anderntheils giebt sie ihm nicht genug, da es ihr nicht auf das Verständniss der äussern Erscheinungsform, im Zusammenhange mit dem innern Bau, in allen Verhältnissen und Lagen ankommt. Dies aber ist für den Künstler das Wichtigste, denn er will ja nicht die zerlegte Leiche oder deren Theile darstellen, sondern

das Lebende in seiner äussern Erscheinung, und hierzu bedarf er eben einer von der medizinischen abweichenden Auffassung der Anatomie.

Die künstlerische Anatomie.

Diese künstlerische Anatomie hat insbesondere die Beziehungen zu erkennen, in denen die äussere Form zum inneren Bau steht, d. h. die Zweckmässigkeit jedes einzelnen Körpertheiles an sich und die Zweckmässigkeit des Zusammenwirkens aller zu einem Ganzen, dessen Äusseres wiederum dem innern Organismus entspricht, ferner die Gesetze der Lagen, Bewegungen und Stellungen des Körpers unter den verschiedensten Verhältnissen und endlich die Wirkungen der Seelenzustände auf die äussere Erscheinungsform. Sie umfasst also ausser der eigentlichen Anatomie, der Zergliederung des menschlichen Körpers und der Lehre von dessen Bau, auch beträchtliche und wichtige Stücke aus den physiologischen und physiognomischen Gebieten. Aus diesen Studien lernt der Künstler den Bau und Organismus des menschlichen Körpers, sowie die bestimmte Form der Erscheinung desselben unter bestimmten äusseren und inneren Bedingungen kennen, namentlich auch die Anspannung der Muskeln, das Hervortreten der Adern, die Wendungen und Einziehungen des Körpers u. s. w. verstehen, damit er danach frei über diese Kenntnisse bei Hervorbringung von Kunstwerken verfügen könne.

Anwendung der anatomischen Kenntnisse.

Die Art, wie der Künstler dies thut, ist abhängig von seinen Fähigkeiten, seinen Kunstanschauungen und seinen künstlerischen Zielen. Er kann seine Kenntnisse auf diesem Gebiete stylistischen Bedingungen weise unterordnen, er kann mit ihnen eitel prunken. In jener Hinsicht sind die Alten nicht genug zu bewundern. Gestaltung und Spiel der Muskeln am vatikanischen Herkulestorso sind seit *Winckelmann* ein Ideal für jeden nach Naturwahrheit und Schönheit strebenden Künstler geworden. Das tiefe Verständniss von Natur und Kunst, welches in den schmerzdurchschütterten Körpern der Laokoongruppe sich zeigt, ist wohl selbst von *Michelangelo*, dem grossen Meister der künstlerischen Anatomie, nicht erreicht worden. Die Absicht der Alten war eben die, selbst der Leiden höchsten Grad ausdrücken zu können und dabei doch das schöne Maass inne zu halten. Der Zusammenhang von voller Naturwahrheit und edler Schönheit, die Milderung des in Wirklichkeit Grauenvollen zum Tragischen, die Hebung des Alltäglichen in das Bedeutende ist das Ziel jener alten klassischen Künstler gewesen, deren Werke heute noch die bewunderten Vorbilder für gleiches und ähnliches Streben sind. Wie schon bemerkt (S. 60/61), kann es auch nicht Aufgabe der Kunst sein, lediglich naturwahre Dinge zu formen, Dinge, bei deren Hervorbringung der Künstler nur Nachmacher wäre, wo er nur einzelne Gegenstände der lebendigen Natur, ihrer sichtbaren Erscheinung nach, in todtem Stoffe nachmachte. Das hat nur in den Fällen Sinn und Zweck, wo man ein unmittelbares Abbild, z. B. zu Studienzwecken, haben will und eben nur dieses. Zum

Kunstwerke aber muss der Künstler immer aus Eigenem hinzuthun. Das blosse Nachmachen ist des wahren Künstlers unwürdig. Wenn er aber, die Natur nachahmend, seine künstlerischen Zwecke verwirklichen will, so muss er sorgfältig darauf achten, ob Das, was die Natur ihm giebt, auch in Wahrheit rein zu seinen Absichten stimmt. Denn er sieht ja die Natur immer nur in einzelnen Theilen und in Einzelwesen (Individuen), und alle diese Einzelnen sind unter sich verschieden, ja sie haben Unvollkommenheiten, Mängel und selbst Fehler an sich. Mitunter sind ja solche Mängel auch im Kunstwerke am richtigen Orte, aber meist sind sie es nicht. Also muss der Künstler der Natur mit selbständigem Geiste gegenüberstehen, muss das Richtige zu wählen und zu erfassen, das Nichtpassende zu erkennen und zu vermeiden wissen. Bisweilen aber treibt die Sucht nach Absonderlichem und Auffälligem, verstärkt durch Eitelkeit und Ehrgeiz, zu merkwürdigen Verirrungen. So war es z. B. gewiss eine Verirrung, als *Marco Agrate* im 16. Jahrhundert, älteren malerischen Darstellungen nach der Legende folgend, ein Standbild des geschundenen heiligen Bartholomäus anfertigte, und als dieses hautlose Scheusal, welches jetzt noch im Dome zu Mailand steht, von den Zeitgenossen für ein an Geist und Kunst grosses Werk gehalten wurde. *Agrate* hatte seinen Zweck erreicht: er wollte bewundert werden, und er ward bewundert, aber die Bewunderung schwand schnell dahin, denn er hatte nicht ein Kunstwerk, sondern, seine Kenntnisse und Fertigkeiten missbrauchend, nur ein Kunststück hervorgebracht. Die künstlerische Anatomie darf nie zu einer medizinischen werden; die Anatomie ist nur eine Hülfswissenschaft für die Kunst, sie darf nie das Wesen der Kunst aufheben.

Verstösse aus Mangel anatomischer Kenntnisse.

Wenn die Anatomie in diesem eben als Beispiel angeführten Werke die ihr gemessenen Grenzen durchbrochen hat, so wären andererseits zahlreiche Beispiele hervorzuheben, die lehren, wie sehr eine nicht genügend verständnissvolle Beachtung derselben schadet. Denn eine Anschwellung von Muskeln, wo keine Muskeln sind, ist unwahr und unmöglich, und das Kunstwerk muss sich von unwahren Unmöglichkeiten frei halten. Ein Dolchstich, statt ins Herz, gerade auf das Brustbein gerichtet, ist sinnlos. Zu lange oder zu kurze Gliedmaassen, schiefe Schultern, falsche Verkürzungen und Derartiges mehr sind bekanntlich nichts Seltenes. Alle solche Verstösse beruhen auf Mangel an sicheren Kenntnissen. Ein merkwürdiges Beispiel mag angeführt werden: der »Theseus im Kampfe mit dem Kentauren« von *Canova*, im kunstgeschichtlichen Hofmuseum zu Wien. Theseus hat den Kentauren mit der Hand fest am Halse gepackt, so dass der Blutlauf an dieser Stelle eingeengt ist. Es hätte deshalb, wie Jeder durch Versuche selbst erkennen kann, die Drosselvene oberhalb der Hand anschwellen müssen; bei Canova aber ist sie unterhalb der Hand

angeschwollen. *Canova* kannte also das Adersystem an dieser Stelle und den Blutumlauf nicht genügend, und er belastete in Folge dessen sein Werk mit einem Verstosse gegen die Naturwahrheit. Von jenen Fällen, wo die Kunst berechtigt und verpflichtet ist, von der Wahrheit der Natur absichtlich abzuweichen, ohne den Schein dieser Wahrheit aufzugeben, wird noch zu reden sein.

Proportionalität des menschlichen Körpers.

Einen besonderen Theil der künstlerischen Anatomie bildet die Lehre von den Verhältnissen und Maassen oder der sogenannten Proportionalität des menschlichen Körpers.

Man hat Tabellen aufgestellt, in welchen die Körperverhältnisse gemessen als Zahlen ihren Ausdruck finden, und hat als Maasseinheit entweder ein beliebiges Längenmaass, etwa den Zoll, oder aber hervorragende Körpertheile, wie die Kopflänge, oder endlich den eintausendsten Theil der Gesammtkörperlänge angenommen. Diese Messungen sind wegen der Unsicherheit in Bezug auf die Bestimmung der Maasspunkte, besonders in den Gelenken, schwierig auszuführen, ohne dass sie auf unbedingte Genauigkeit Anspruch erheben könnten. Auch ergeben sie bei verschiedenen Personen verschiedene Ziffern, was bei den grossen Abweichungen in der Körperbeschaffenheit übrigens wohlgebauter Menschen nicht auffallen kann. Das Alterthum hatte, diesen Schwankungen gegenüber, bereits gefunden, dass gewisse Maasse und Verhältnisse dem Schönheitsgefühl am wohlgefälligsten waren, und diese Verhältnisse als das aus vielen einzelnen Beispielen gezogene ideale Ergebniss aufgestellt und beobachtet. Man pflegt eine solche Aufstellung Kanon (*κανών* = Richtschnur, Vorschrift) zu nennen. Schon die Ägypter hatten in ihren ältesten Zeiten einen derartigen Kanon zusammengestellt, der den Bildhauern als heilige, nicht zu umgehende Vorschrift diente, und der, wie *Diodor* berichtet, später auch den Griechen nicht unbekannt blieb. Die Griechen bildeten diese Kenntnisse weiter aus, und *Polyklet* fasste die Ergebnisse zu einem neuen Kanon zusammen, den er in einer besonderen Schrift darlegte und in einer Musterstatue, »Kanon« genannt, veranschaulichte. In neuerer Zeit hat *Gottfried Schadow* auf Grund eigener Messungen ausgezeichnete Zusammenstellungen gemacht, die er in seinem Werke »Polyklet oder von den Maassen des Menschen u. s. w.« (Berlin 1834 und neue Ausg. 1866) herausgab. Aber man suchte auch noch weiter zu gehen, suchte diese Normalmaasse im Zusammenhange vergleichend zu prüfen und zu untersuchen, ob sie etwa einem ästhetisch wirksamen Verhältnisse oder Gesetze unterliegen. Die Auffindung solches Gesetzes ist erst neuerdings von *Adolf Zeising* mit Erfolg angebahnt worden. *Zeising* fand als dies bestimmende Gesetz das Verhältniss des goldenen Schnittes*).

*) Zur Litteratur des goldenen Schnittes: *Adolf Zeising*, Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers u. s. w. Leipzig 1854. — *Pfeifer*, Der goldene Schnitt

Der goldene Schnitt.

Dies Verhältniss ist seit dem Alterthume bekannt, vermuthlich aber ist es in der Kunst niemals mit Bewusstsein angewandt worden. Da es aber in der Natur wirksam ist, so wurde es von selbst durch die künstlerische Naturnachahmung und dann durch das unbewusste Gefühl des Genius in die Kunst eingeführt; es zeigt sich an allen den Werken, die wir klassisch zu nennen gewöhnt und berechtigt sind, mit einer auffallenden Genauigkeit. Der goldene Schnitt theilt ein gegebenes Ganze a so in zwei Theile, dass das Ganze a zum grösseren Theile b sich verhält, wie dieser zum kleineren a — b, d. h. dass der grössere Theil die mittlere Proportionale zwischen dem Ganzen und dem kleineren Theile ist. Als Formel erscheint dies Verhältniss demnach so:

$$a : b = b : (a - b).$$

Jede Linie kann durch eine sehr leichte Konstruktion im goldenen Schnitt getheilt werden, und durch eine ähnliche Rechnung jede Zahl ebenso. Nimmt man z. B. die Zahl 1000 als Ganzes an, so fällt der Theilpunkt bei 618, dass sich demnach verhält:

$$1000 : 618 = 618 : 382.$$

Natürlich kann nun 618 das Ganze sein, und es ist dann 382 der grössere Theil, so dass die Proportion lautet:

$$618 : 382 = 382 : 236.$$

Dies, noch mehrere Male fortgesetzt, führt zu einer Proportion, die mit Vernachlässigung kleiner Bruchtheile als

$$8 : 5 = 5 : 3$$

erscheint. Man sieht, dass die Abweichung dieser Zahlen von der vollkommenen Genauigkeit sehr klein ist, denn sie ist in der Vervielfältigung $8 \cdot 3$ und $5 \cdot 5$ nur $^1/_{25}$, also für die sinnliche Wahrnehmung sehr geringfügig. Man kann sich deshalb sehr wohl durch die Zahlen 8, 5 und 3 eine Anschauung von dem Theilungsverhältnisse des goldenen Schnittes machen. *Zeising* hat nun aufgestellt, dass bei schönen menschlichen Bildungen die ganze Figur am Nabel den ersten Theilpunkt nach dem goldenen Schnitte habe, und dass weiter viele wesentliche Theil- und Grenzpunkte der Glieder und des Rumpfes mit Theilpunkten des goldenen Schnittes zusammenfallen.

Ob es für den Künstler bei seiner Arbeit von Werth sei, zu wissen, dass sich die Proportionalität der menschlichen Gestalt einem einfachen Verhältnisse unterordne, ob es ihm bequem sei, seine Modelle und Zeichnungen nach der Goldenenschnitt-Theilung anzulegen und zu berichtigen, oder ob ihm hierzu nicht eine feste Zahlentafel besser diene,

und seine Erscheinungsformen in Mathematik, Natur und Kunst. Augsburg 1885. — *Mathias*, Die Regel vom goldenen Schnitt im Kunstgewerbe u. s. w. Leipzig 1886. — *Göhringer*, Der goldene Schnitt und seine Beziehungen zum menschlichen Körper u. s. w. München 1893.

ist eine Sache, die hier nicht in Frage steht, die vielmehr die Erfahrung zu entscheiden hat. Die grosse, aus der *Zeising*'schen Untersuchung mittelbar hervorgehende Thatsache ist die, dass die ästhetische Bedeutung des goldenen Schnittes überhaupt sich nicht abweisen lässt, wie dies noch näher zu besprechen sein wird. So viel aber scheint auch in Bezug auf die Proportionalität bereits festzustehen, dass viele der in den früheren Messungen gefundenen Zahlen ganz oder nahezu mit Verhältnisszahlen des goldenen Schnittes übereinstimmen, dass aber die weiteren Nachweise in Bezug auf alle Theile des Körpers bisher noch nicht in genügender Harmonie haben gelingen wollen. Es wird dies aus der folgenden Übersicht deutlich werden, wo die erste Zahlenreihe die *Zeising*'schen Ergebnisse, die zweite das Durchschnittsergebniss der Maasse griechischer Statuen enthält. Die mit Kreuzen + versehenen Zahlen bilden zusammen eine Reihe von Verhältnisszahlen nach der Theilung des goldenen Schnittes:

Ganze Höhe der Figur	+ 1000 . . .	1000	Theile
Unterkörper vom Nabel abwärts . .	+ 618 . . .	607	-
Oberkörper vom Nabel aufwärts . .	+ 381 . . .	393	-
Rumpf	+ 236 . . .	—	-
Kopf	+ 145 . . .	130	-
Vom Nabel bis zur Kniescheibe . .	326 . . .	328	-
Von der Kniescheibe bis zur Erde .	291 . . .	279	-
Breite bei den Achselhöhlen . . .	192 . . .	188	-
Breite bei den Rollhügeln des Oberschenkels	— . . .	181	-

Man sieht, dass die Durchschnittsmaasse klassischer Statuen den *Zeising*'schen Maassen selbst da, wo diese unmittelbar Zahlen des goldenen Schnittes sind, sehr nahe kommen, — denn für das Auge ist ein Unterschied von 5, 10, 15 Tausendtheilen einer Gesammthöhe von $1^1/_2$ bis 2 Metern ohne Hülfsmittel kaum zu bemerken, — dass aber auch ein Theil der *Zeising*'schen Zahlen selbst sich nicht in die Reihe des goldenen Schnittes einfügen will. Jedenfalls ist hier noch manche weitere Klärung zu wünschen.

Zur Geschichte der künstlerischen Anatomie.

Eine so schwierige Wissenschaft, wie die künstlerische Anatomie, ist naturgemäss das Werk einer langen Zeit; sie hat eine umfangreiche Geschichte. Obgleich sie bereits im Alterthume so entwickelt war, dass an ihrer Hand so richtige und dabei so vollendete Bildwerke entstehen konnten, entbehrte sie doch insofern des sichern wissenschaftlichen Bodens, als man die gesammten Studien nur an unverletzten menschlichen Körpern und Leichnamen, sowie an zerlegten Thieren machen konnte. Eine anatomische Zergliederung des menschlichen Körpers fand nicht statt. Denn man hing religiösen Vorurtheilen nach und glaubte, dass der Mangel

weihevoller Bestattung den Zustand der abgeschiedenen Seelen in schlimmster Weise beeinflusse, wie das in der »Antigone« des *Sophokles* so ergreifend dargestellt ist. Merkwürdig sind ein paar anatomische Marmorwerke im vatikanischen Museum zu Rom, die offenbar die Bestimmung hatten, als Studienmittel für Ärzte zu dienen, deren innere Organe aber den Organen von Affen nachgebildet sind. Die Alten hatten also keine sichere Kenntniss vom innern Bau des menschlichen Körpers und konnten sich solche auch nicht verschaffen, da sie nicht zur Öffnung und Zerlegung menschlicher Leichen schritten. Indessen darf doch nicht übersehen werden, dass die Ägypter durch die Zubereitung ihrer Leichen zu Mumien den Inhalt des menschlichen Körpers, das Knochengerüst, sowie Ort und Gestalt jedes Organes kannten, und dass sie schon in ihren frühesten Zeiten jenen Kanon aufstellten, der bereits oben erwähnt und der von den Griechen dann weiter ausgebildet wurde. Dass während des Mittelalters eine wesentliche Förderung auf diesem Gebiete nicht stattfand, erklärt der im Allgemeinen vorhandene Mangel wahrhaft wissenschaftlicher Erforschung der Natur. Auch walteten religiöse Vorurtheile ob, wie denn *Bonifacius VIII.* im Jahre 1300, als *Mondini* in Bologna ein paar Leichen geöffnet und zerlegt hatte, Alle mit dem Kirchenbanne bedrohte, die noch ferner menschliche Leichen zergliedern würden. Die bald danach wieder erwachenden wissenschaftlichen Neigungen und Bestrebungen liessen sich dadurch nicht abschrecken und förderten die anatomischen Kenntnisse in sehr bedeutender Weise, so dass diese auch den Künstlern nützlich wurden. Nach *Vasari* (Neue Flor. Ausg. 1878, III, 295) war *Antonio Pollaiuolo* (um 1475) der erste Künstler, der aus eigenen Studien am zerlegten Leichname Vortheil für seine Kunst zog, und ihm folgten dann mit dem glänzendsten Erfolge, auf Grund sehr eingehender und tiefer Forschungen, vornehmlich *Leonardo da Vinci, Dürer* und *Michelangelo*. Seit dieser Zeit wurde das Studium der Anatomie zu künstlerischen Zwecken ganz allgemein, und die besondere Fachwissenschaft der künstlerischen Anatomie bildete sich nach und nach aus.

Wenn also auch bis in den Anfang der neueren Zeiten diese Hülfswissenschaft des Künstlers nur unvollkommen war, so ist die Kunst des Alterthums um so mehr zu bewundern, die ein so grosses Verständniss und eine so richtige Anwendung der natürlichen Formen zeigt. Aber auch die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts ist nicht minder zu bewundern, denn auch ihr ging noch ein sehr wesentlicher Theil der Kenntniss des menschlichen Körpers ab. Sie wusste noch nichts vom Kreislaufe des Blutes, der erst 1628 bekannt wurde, und aus dessen Kenntniss doch manche sichtbare Erscheinung erst wahrhaft deutlich wird. Man wird also die Bedeutung der anatomischen Hülfswissenschaft für den Künstler, so hoch sie auch geschätzt werden muss, doch nicht

überschätzen dürfen. Eine übermässige Beschäftigung des Künstlers mit den Hülfswissenschaften seiner Kunst überhaupt wird leicht seiner Unmittelbarkeit und Frische nachtheilig sein können, wie das z. B. bei *Paolo Uccelli* der Fall war, der sich allzusehr mit dem Studium der Perspektive beschäftigte. Hierüber berichtet *Vasari* (Neue Flor. Ausg. II, 1878, S. 203 ff.) und fügt die allgemeine Bemerkung bei: »Es ist zweifellos, dass, wer sich allzusehr in die Naturstudien vertieft, zwar auf der einen Seite seine Geisteskräfte hebt, aber auf der andern Seite Allem, was er macht, jene Leichtigkeit und Anmuth raubt, die Denen eigen ist, welche mit Maass, Einsicht und Urtheil verfahren.« Gewiss, denn wissenschaftliche Studien führen nothwendig zur Gelehrsamkeit: Gelehrsamkeit und Kunst aber sind zweierlei. — Der gegenwärtige Stand der künstlerischen Anatomie ist aus folgenden Werken ersichtlich: *Harless*, Lehrbuch der plast. Anatomie. 2. Aufl. Stuttgart 1876. — *Froriep*, Anatomie für Künstler. Leipzig 1880. — *Roth*, Plastisch-anatom. Atlas. 2. Aufl. Stuttgart 1886.

Aufgabe der künstlerischen Anatomie.

Das letzte Ziel und die höchste Aufgabe der künstlerischen Anatomie wird die Aufstellung der Gesetze vom Bau des Körpers und seiner Theile nach allen Richtungen sein müssen, soweit sie sich wissenschaftlich feststellen lassen. Durch die Kenntniss dieser Gesetze allein kann der bildende Künstler unabhängig von seinem unmittelbaren einzelnen Vorbilde werden, was von höchster Bedeutung ist, da, so viel man bis jetzt durch Messungen hat ermitteln können, die Körperverhältnisse zweier verschiedener Menschen niemals völlig übereinstimmen. Hieraus ergiebt sich, dass die natürliche Richtigkeit in Bezug auf den einzelnen Menschen sehr verschieden sein kann und dass folglich die Verhältnisse des Menschen als Gattung nur in der Vorstellung, in der Idee vorhanden sein können. Diese Vorstellung entspricht eben jenen allgemeinen Gesetzen und gründet sich auf sie. Die allgemeinen Gesetze geben auch das Recht, in gewissen Fällen von zu langen Beinen, zu kleinem Kopfe, zu stumpfer Nase, zu grossen Ohren u. s. w. zu reden, obwohl alles Dies in Bezug auf das einzelne Vorbild wahr und richtig sein mag. Die unter Berücksichtigung der allgemeinen Gesetze künstlerisch geschaffene Gestalt wird so von selbst über die unmittelbare, besondere Wirklichkeit erhoben, ohne doch die Gesetze strenger Naturwahrheit zu verletzen; sie strebt also, gegenüber der Mannigfaltigkeit der einzelnen Vorbilder, danach, das aus diesen abgeleitete allgemein Gültige zu erreichen. Sie erstrebt ein Ideal, in dem alles Zufällige des Einzellebens beseitigt, alles Nebensächliche zurückgedrängt, aber das Hauptsächliche und Wesentliche mit Nachdruck betont ist. Derjenige Künstler aber, der versuchen wollte, ohne volle Beachtung jener Gesetze Formen und Gestalten von allgemeiner Gültigkeit zu bilden, würde nur durch Zufall das Richtige treffen, gemeinhin aber Fehlern und Unzulänglichkeiten in seiner Arbeit anheim fallen.

Das Streben nach dem allgemein Wahren, dem Ideale ist an die Gesetze natürlicher Organisation gebunden, auf sie gegründet, und es muss, statt sie zu verletzen, sie vielmehr in verklärter Erscheinung zur Anschauung bringen. Indem der Künstler solche Idealgestalt, die in Wirklichkeit nicht vorhanden ist, auf Grund der aus den Beobachtungen einer grossen Menge von Einzelwesen abgeleiteten Gesetze erreicht, tritt er auch hier in der Nachahmung der Natur als ein selbständiges, vernunftbegabtes Wesen auf. Durch die blosse Kenntniss und Anwendung dieser Gesetze allein entsteht freilich noch kein Kunstwerk, vielmehr muss vor Allem der künstlerische Gedanke, entsprossen in der Seele des Künstlers, der Anwendung des Gelernten Leben verleihen und die Form durchgeistigen. Deshalb ist für den Künstler noch unendlich viel Eigenes hinzuzuthun, und selbst die Naturnachahmung wird zu einer freien That seines Geistes.

Naturnachahmung in der Malerei.

Die künstlerische Anatomie ist natürlich auch für den Maler von derselben Bedeutung, wie für den Bildhauer; allein da er weder Gestalten noch andere Gegenstände körperlich bildet, muss noch etwas Anderes hinzukommen, wodurch er befähigt wird, auf seiner Darstellungsfläche die Gegenstände erscheinen zu lassen, wie sie in der Natur sich dem Auge zeigen oder zeigen würden.

Perspektive.

Die Gesetze, nach welchen sich die Dinge unsern Augen darstellen, lehrt die Wissenschaft der Perspektive; sie setzt den Maler in den Stand, auf der Fläche den Schein der Körperlichkeit zu erreichen. Die Verkleinerungen, Verkürzungen, Verjüngungen und so weiter, welche er zeichnet, sind nur Schein, aber sie lassen eben die gezeichneten Dinge so erscheinen, wie man diese, wenn sie wirklich wären, von einem bestimmten Punkte aus sehen würde. Jedoch ist hierbei zu beachten, dass man in Wirklichkeit doch Alles mit zwei Augen, also von zwei Punkten aus (stereoskopisch) sieht, dass aber die perspektivische Zeichnung, also überhaupt jedes Werk der Malerei immer nur als von einem bestimmten Punkte, dem Augenpunkte, aus gesehen ausgeführt werden kann. In dieser Bedingung ist der Malerei von vornherein eine Grenze gegen die blosse Naturnachmachung und formale Naturrichtigkeit gezogen und eine unzweideutige Weisung auf wahrhaft künstlerische Wege gegeben. Mittelst dieser Wege wird es ihr in Anwendung von Licht und Schatten, Ton und Farbe mehr oder weniger gelingen können, der Darstellung auch einen Schein zu geben, der über das perspektivische Sehen von Einem Augenpunkte aus hinwegtäuscht.

Licht, Schatten, Farbe.

Um diese Mittel von Licht und Schatten, Ton und Farbe recht zu beherrschen, muss die Malerei diesen Erscheinungen in der Natur besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Die Schattengebung beruht auf geometrischen, die Farbenstimmung auf mathematisch-optischen Thatsachen und Gesetzen, doch bleibt für die künstlerische Ver-

werthung derselben dem malerischen Gefühle der weiteste Spielraum offen. Auch die Luftperspektive hat eine wissenschaftliche Grundlage, aber ihre Einführung in ein Gemälde erfordert doch ganz vorzugsweise eine feine Empfindung und eine wohlgeübte Hand. Wie in der Perspektive die Naturnachahmung nicht vollständig sein konnte, so kann sie es auch in Hinsicht von Licht, Schatten und Farbe nicht sein, wenn auch hier die Unmöglichkeit einer Nachahmung bis zu voller Naturwirklichkeit sich nicht so einfach nachweisen lässt wie dort. Aber beweisen lässt sich durch augenfällige Thatsachen und Vergleiche, dass, wie schon (S. 60) bemerkt, das hellste Licht eines Gemäldes dunkel ist gegen das Licht der Sonne, in dem die Natur erscheint. Und *Vasari* (Neue Flor. Ausg. VII 1881 S. 657) z. B. wollte den Verstand fast verlieren, als es ihm nicht gelang, auf einem Bildnisse des Herzogs Alessandro de' Medici den Glanz von dessen Waffenstücken zu erreichen. Der Maler muss deshalb auf den innern Sinn der Licht- und Farbenverhältnisse in der Natur eingehen und bei Festhaltung dieses innern Sinnes und Wesens gleiche oder ähnliche Wirkungen wie die Natur mit andern Mitteln, mit den Mitteln seiner Kunst — bei entschiedener Ablehnung alles bloss äusserlichen Nachmachens — zu erreichen wissen.

Nähere Ausführungen über Perspektive, über Licht und Schatten, sowie über die Farbe werden unten im achten Abschnitt zu machen sein.

Grundsatz der Naturnachahmung in der Bildnerei und Malerei.

Als Grundsatz geht durch die gesammte künstlerische Naturnachahmung in der Bildnerei wie in der Malerei das bewusste Erkennen der natürlichen Organismen mit den Gesetzen ihrer Bildungen und Erscheinungweisen, zu dem Zwecke, dass der Künstler selbständig schaffend verfahren und ein Kunstwerk hervorbringen könne, gleich einem eigenen Wesen, das zwar aus der Natur die Formen und Gesetze seiner äusseren Erscheinung gewonnen, aber seinen innern Gehalt, gleichsam seine Seele aus der Phantasie des Künstlers empfangen hat. Dieser aber wird seinerseits mit derselben Nothwendigkeit und Gesetzlichkeit verfahren, mit der die Natur selbst zu Werke geht.

Natursinn.

Das Verhältniss der Kunst zur Natur hat sich im Laufe der Geschichte sehr verschieden gestaltet. Es ist dem Menschen ungemein schwer geworden, die Natur zu verstehen, weil seine Unbefangenheit vielfach durch geistige Eigenschaften und Gewohnheiten beengt war. Das erkennt man an den vielen Missgestaltungen, welche die Kunst im Laufe der Jahrtausende hervorgebracht hat, und die sie noch immer hervorbringt. Einem Südseeländer wird man im künstlerischen Sinne kaum Naturgefühl zueignen können. Aber selbst ein Volk von so reinem und sicherem Natursinn wie die Griechen hing in seinen Anfängen dem Fratzenhaften nach und hatte in Bezug auf die Landschaft nur ein ungenügendes Auge. Dazu kommt, dass das unbefangene Eingehen auf die Natur bei den alten Völkern durch das herrschende stylistische Ideal bedingt war, doch muss

man bewundern, wie z. B. die Ägypter, bei aller Architektonisirung der Form, zwar ein bedingtes und verhülltes, aber doch sicheres Naturgefühl verrathen. Auch in der mittelalterlichen, wie in den Anfängen der neueren Kunst, selbst bei *Niccolò Pisano*, *Giotto* und den Deutschen, zeigen sich merkwürdige Unvollkommenheiten und selbst Fehler. Erst ganz allmählich und nach zahlreichen Wandlungen bildete sich seit dem fünfzehnten Jahrhundert ein unbefangenes und klares Verständniss der Natur im Ganzen und Einzelnen gleichmässig aus. Aber es traten schwere Rückschläge ein, wie ein grosser Theil der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts bezeugt, und man wird auch zugeben müssen, dass sich der gegenwärtige Zustand keineswegs durchweg der gleichen Vollkommenheit erfreut, denn noch Mancher und selbst mancher Künstler sieht und versteht nur immer die Theile und Stücke der Gesammtnatur, die seinem innern Wesen besonders entsprechen. Der Eine hat nur geringen Sinn für die Schönheit der menschlichen Gestalt und der Andere nicht für die Farbe, der Eine nicht für den Wald, und der Andere nicht für die flache Haide u. s. w. Deshalb werden sich immer Ungleichmässigkeiten und Abweichungen zeigen, nicht bloss im Laufe der Zeiten, sondern eben auch in der Gegenwart. Der Natursinn ist eine angeborene Gabe, aber er lässt sich wie jede Anlage bilden und erziehen. Dann wird er in seiner Reife zum vollen künstlerischen Verständniss der Natur führen.

Natur und Kunst.

Reifes Verständniss der Natur ist die Voraussetzung zu ihrer sicheren Nachahmung durch die Kunst, nicht äusserlich, sondern lebendig. Und dies Leben dringt aus dem inneren Leben des Künstlers in seine Arbeit mit der gleichen Nothwendigkeit, mit der die Natur ihren Gebilden Leben giebt. Deshalb ist auch mit Recht die Kunst eine Nacheiferin der »heiligen, ewig schaffenden Urkraft der Welt genannt worden, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werkthätig hervorbringt«, wie sich *Schelling* so schön in der (S. 11) erwähnten akademischen Rede ausdrückt. Die Kunst gleicht selbst einer Schöpferin, die zwar aus sich nicht das Weltall erzeugt, aber dennoch in jedem ihrer Werke eine eigene kleine Welt schafft, deren Wesenheit dem Scheine nach auf denselben Bedingungen und Gesetzen ruht, die das Weltall im Ganzen und Einzelnen tragen, halten und beherrschen. Wie die Natur leise und heimlich webt, wirkt und schafft, so muss auch der Künstler, indem er die Tiefen des Naturgeistes mit warmer Empfindung und voller Geisteskraft fasst, schaffen und arbeiten. Es lebt in Beidem, in Natur und Kunst, etwas Verwandtes, ein Band innerer Zusammengehörigkeit. Wenn *Goethe* singt:

»Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden,«

so könnte man hinzufügen, weil sie einander zugehören. Kunst ohne Natur ist nicht denkbar, und die Natur muss sich gefallen lassen, unter den Händen der Kunst scheinbar selbst eine andere, nicht natürlichen

Zwecken, sondern menschlichen Absichten dienende zu werden. Das hat man schon lange, wenn nicht erkannt, so doch empfunden, und man hat gern Eines am Andern gemessen. Findet man etwas Lebendes, namentlich einen Menschen, ganz besonders schön, so heisst es gleich: »er ist wie gemalt«, und so hiess es schon beim Dichter der Nibelungen (Str. 285): »Da stand Siegfried, als ob er gemalt wäre von guten Meisters Kunst.« *Calderon* lässt in der »Dame Kobold« den Don Manuel beim Anblicke der schönen Doña Angela ausrufen: »Welch' Wunderwerk höchster Schönheit, wie des grössten Meisters Pinsel nie zuvor eins erschuf.« Auch »bildschön, bildhübsch« und Ähnliches mehr sind alltägliche Ausdrücke. Und umgekehrt erscheint ein Kunstwerk besonders sprechend oder schön, so heisst es gleich: »Ach, wie natürlich!« Ja, Dante sagte (Fegefeuer X, 32) von gewissen Marmorgebilden, sie seien so schön, »dass sie nicht nur Polyklet, sondern selbst die Natur beschämen würden«. Auch »sprechend ähnlich — als wenn er lebte — zum Greifen wahr« und Anderes mehr sind Ausdrücke gleicher Art. So bildet Eines wechselweise den Maasstab des Andern, was doch darthut, wie umfassend und innig die Kunst auf die Natur hingewiesen, mit ihr verwachsen ist. Es kann deshalb nicht genug die gewissenhafteste und treueste Beachtung der Natur seitens des Künstlers betont werden, nicht genug eine ausreichende Erkenntniss der natürlichen Wesenheiten und die bewusste Anwendung des also Erkannten bei dem Schaffen und Darstellen eines Kunstwerkes. Aber solches Thun muss frei und selbständig sein. So wird der Ausübende durch die Art, wie er diese allgemeinen Gesetze auffasst, wie er sie auf den besonderen Fall anwendet, etwas bekunden können, was ihm persönlich angehört, — wozu dann noch der künstlerische Gedanke tritt, den er in die Arbeit seiner Hände zu senken vermag, und der diese Arbeit zu einer geistigen That erhebt.

Grenzen.

Durch blosse Natürlichkeit und natürliche Richtigkeit wird ein Werk von menschlicher Hand noch nicht ein Werk der Kunst: sein Urheber muss wissen, ihm eine Seele einzuhauchen. *Goethe* spricht sich im 11. Buche von »Wahrheit und Dichtung« über diese Grenzlinie der Kunst gegen die Natur so aus: »Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.« Und *Schiller* sagt geradezu:

»Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen.«

Schinkel (Nachlass III, 353) äussert denselben Gedanken in folgenden bestimmten Worten: »Nur was die Phantasie anregt, soll in der Kunst aufgenommen werden; das Hinwirken auf eine gemeinsame Täuschung der Sinne ist ein der Kunst unwürdiges Bestreben.« Ja, *Alfred Rethel* stellt in einem der Briefe, die *Wolfgang Müller* in den »Blättern der Erinnerung«

an diesen Meister (Leipzig 1861 S. 105) mittheilt, in schlagender Weise das »wahrhaft Göttliche der Kunst« jenem Irrthum gegenüber, der unter Kunst nichts »Höheres versteht, als einen Häring mit Zwiebel zum Greifen wahr zu malen«. Auch *Heine* mag, damit Stimmen aus verschiedenen Lagern die Wahrheit bekräftigen, mit einer treffenden Bemerkung, die sich auf *Leopold Robert's* »Römische Schnitter« (Gemäldeausstellung von 1831. Werke IX, 58) bezieht, erwähnt werden: »Doch der Maler hat nicht, in der dumm ehrlichen Weise mancher seiner Collegen, die Natur nachgepinselt und die Gesichter diplomatisch genau abgeschrieben, sondern er hat die Gestalten, die ihm die Natur geliefert, erst in sein Gemüth aufgenommen; und wie die Seelen im Fegefeuer, die dort nicht ihre Individualität, sondern ihre irdischen Schlacken einbüssen, ehe sie selig hinaufsteigen in den Himmel, so wurden jene Gestalten in der glühenden Flammentiefe des Künstlergemüthes so fegfeurig gereinigt und geläutert, dass sie verklärt emporstiegen in den Himmel der Kunst, wo ebenfalls ewiges Leben und ewige Schönheit herrscht.«

Abweichende Ansichten.

Diese Gedanken über das Verhältniss der Kunst zur Natur findet man zwar im ganzen Laufe der Geschichte bestätigt, doch giebt es zu Zeiten als Ausnahmen immer Einzelne oder Mehrere, die anderen Meinungen huldigen. Hierüber ist ja schon oben (S. 61) Einiges gesagt worden, und es mag hier nicht verschwiegen werden, dass gerade heute zahlreiche Künstler, besonders Maler, die Ansicht vertreten, es komme beim Kunstwerke nur darauf an, wie es gemacht sei, während es gleichgültig oder unerheblich sei, was es darstellt und was es etwa an seelischem Gehalte, wodurch es zu Geist und Empfindung des Beschauers sprechen könnte, besitzt. Der unglückliche, viel genannte Künstler *Karl Stauffer* aus Bern, der hinter einander Maler, Bildhauer und Kupferstecher war und, 31 Jahre alt, starb, ohne etwas wirklich Bedeutendes hinterlassen zu haben, sagt in einem Briefe (Nord und Süd, Bd. 67 — Dezember 1893 — S. 326): »Man kann alle Sachen, auch den Kehrichthaufen auf der Strasse, vermittelst des Helldunkels in stimmungsvolle Bilder verwandeln; es kommt immer auf das Wie an; wo der Eine einen Kehrichthaufen sieht, erblickt der Andere wunderbare Farbenkontraste.« Das ist wahr. Aber der Kehrichthaufen bleibt Kehrichthaufen und spricht weder zu Geist noch zu Herzen, die »wunderbaren Farbenkontraste« aber kann man in der Natur selbst viel wunderbarer und zwar aus erster Hand geniessen. Übrigens, wenn der so wunderbar gemalte Kehrichthaufen einen gebildeten Geist anzieht, so thut er es doch nur durch die Empfindung, also das Seelische, was der Künstler seinen »wunderbaren Farbenkontrasten« einhauchte. Und in diesem Betrachte hat das »Wie« sein volles Recht; das bezeugen die Werke der niederländischen Blumen- und Stillebenmaler genugsam. Aber ist denn dies allein Kunst? Giebt es keine Kunst mit höheren Zielen? Die blossen »Wie«-Propheten haben sich ihre Ziele wahrlich niedrig genug

gesteckt. Die Unzulänglichkeit und Schiefheit solcher Ansichten müsste sich auch wohl Jedem aufdrängen, der eine grössere Gemäldesammlung vorurtheilsfrei durchwandelt und sich ernstlich fragt, ob er denn da an all' den Madonnen, Kreuzigungen, Landschaften, Göttern, Bildnissen, Schlachtenbildern und Gattungsstücken, die sein Auge erblickt, nur das Wie, die Mache beachtet, oder ob er auch ein wenig auf den Gegenstand und die dichterische Auffassung, auf künstlerische Gestaltung und stylistisches Gepräge, auf geschichtliche Beziehungen und Eigenthümlichkeiten des Meisters achtet. Die Antwort kann ehrlicher Weise nur die Verurtheilung jener Ansichten gleichsam durch die Geschichte selbst sein.

Studium de Natur.

Bei diesem Verhältnisse von Kunst und Natur zu einander muss es begreiflicher Weise mit dem Studium der Natur eine besondere Bewandtniss haben. Hierüber wird man nur zur Klarheit gelangen können, wenn man die Übungen, die auf die Erkenntniss der Natur und das allgemeine Verständniss der Formen abzielen, scharf von denen trennt, die Hülfsmittel zur Ausführung eines bestimmten Kunstwerkes sind. Bei beiden Übungen verhält sich der Künstler der Natur gegenüber zwar grundsätzlich gleich, aber bei den letzteren kommt noch die Frage in Betracht, wie diese Übungen, als Hülfsmittel, im Kunstwerke selbst Verwendung finden. Im Allgemeinen kann man sagen: Alles Studium der Natur als Übung im weitesten Sinne muss eine möglichst treue und wahre Wiedergabe des Wirklichen sein, es muss dies Wirkliche in seiner Wesenheit möglichst erschöpfen, aber auch nichts hinzuthun, was an ihm nicht unmittelbar wahrgenommen werden kann; nur durch dieses treue, hingebende und unbefangene Eingehen auf die Natur wird man sie wahrhaft verstehen lernen. Die Hauptgegenstände solchen Studiums bilden die menschliche Gestalt, deren Bekleidung und die landschaftliche Natur.

Studium der menschlichen Gestalt.

Die menschliche Gestalt, wenn sie vom Künstler zum Zwecke des Studiums in eine bestimmte Stellung oder Lage gebracht wird, heisst Akt, die betreffende Person, welche Akt steht, heisst Modell; ist sie in aufrechter Stellung, so ruht sie auf dem einen Beine, dem Standbeine, während das andere Bein, das Spielbein, nur unterstützt. Beim Erlernen der Kunst wird eine gewisse Reihe von Akten bevorzugt, deren Zeichnung für die Schüler, in Verbindung mit ihren Kenntnissen in der Anatomie, besonders lehrreich ist, und es versteht sich von selbst, dass ein solcher Unterricht um so lehrreicher sein wird, je mehr Schulmodelle zur Verfügung stehen, je gesunder, frischer und schöner diese Modelle sind. In der Regel werden die Aktzeichnungen in mässiger Grösse, auf einem Folioblatte etwa, ausgeführt, und zwar, je nach der künstlerischen Richtung des Lehrers, in Umriss oder sauberer Bleistiftschraffirung, oder in Kreide mit Betonung der Licht- und Schattenwirkungen. Doch werden auch Akte in grösserem Maasstabe und in Öl gemalt, besonders um Ton

und Farbe des Fleisches zu studiren. Einige Lehrer lieben es wohl, Akte, die nach dem Modell gezeichnet wurden, nachher noch einmal ohne Modell aus dem Kopfe wiederholen, sie auswendig lernen zu lassen. — Die Akte zu bestimmten Zwecken stellt sich der ausführende Künstler selbst im Hinblick auf die Haltung, welche die bezügliche Figur seines Werkes im Entwurfe hat. Dabei treten Schwierigkeiten auf, wenn diese Figur z. B. nicht sitzt, liegt oder steht, sondern stürzt oder schwebt; dann muss sich der Künstler so zu helfen suchen, dass er den betreffenden Akt entweder, wenn etwa die Figur mit dem Kopfe nach unten stürzt, aufrecht stellt und die Aktzeichnung dann umgekehrt zur Benutzung anwendet, oder dass er liegende Stellungen zu Hülfe nimmt, oder endlich, dass er vom Modell ein und dieselbe Bewegung oft wiederholen lässt, um diese recht sorgsam beobachten und zeichnen zu können. Letzteres Verfahren gewinnt ganz besonders bei Thierstudien an Bedeutung, und es erreicht da seine höchsten Erfolge, wo Thiere in sehr heftigen Bewegungen, wie laufend, springend oder kämpfend, dargestellt werden. Hier kann man keine Modelle mehr stellen. Man kann bei zahmen Thieren die Bewegung wiederholen lassen, muss dann die Natur in dieser heftigen Bewegung belauschen und so Wesen und inneren Zusammenhang völlig verstehen lernen. Das ist schwer, und es werden dabei Missgriffe genug gemacht. Die Bewegung des Pferdes z. B. im Schritt ist deutlich zu erkennen; die Beine derselben Seite treten und heben sich zugleich. Beim schnellen Trabe aber ist die Beobachtung der Beinstellung schwierig, und eigentlich erst die Augenblicksbilder haben deutlich gelehrt, dass das Pferd im Trabe mit über Eck stehenden, gehobenen Beinen läuft. Wird bei einem ruhig schreitenden Pferde letztere Beinstellung gewählt, so ist es ein Fehler, dessen sich Mancher, z. B. auch *Karl Blaas* auf seiner Darstellung des »Einzuges des Kaisers Franz in Wien 1814« schuldig gemacht hat, die er im Arsenal gemalt und deren Vorlage, in Öl ausgeführt, im dortigen Museum (Neue Gemälde Nr. 256) befindlich ist. Ähnliches kommt öfter vor. Wenn man aber schon bei Thieren, mit denen wir zusammen leben, solchen Schwierigkeiten begegnet, um wie viel grösser sind diese bei wilden Thieren, wo der Künstler nicht Bewegungen machen und wiederholen lassen kann. Löwenkämpfe von *Rubens*, wie z. B. die Abbildung Fig. 54 weiter unten einen zeigt, Sauhatzen und andere Jagdstücke von *Snyders* (gespr. Sneiders) dürften in diesem Sinne unerreicht sein und Gelegenheit zu bewunderndem Nachdenken über die sichere Beobachtung und Auffassung des Lebens durch solche Meister bieten. Grundsätzlich gilt das Gleiche für alle flüchtigen, schnell vorübergehenden Erscheinungen des Lebens und der Natur überhaupt.

Studium der Gewandung u. s. w.

Ganz ähnlich wird beim Studium der Gewänder verfahren. Man benutzt da den sogenannten Gliedermann, eine hölzerne Figur mit beweglichen Gelenken, über die man die Bekleidungsstücke legt. Für

Unterrichtszwecke ist dieser Gliedermann in der Regel lebensgross, für die Studienzwecke selbständiger Künstler wird gewöhnlich eine kleine Figur, kaum 1/2 Meter hoch, vorgezogen. Solcher Gliedermann heisst Männchen oder französirt mannequin, vom altniederländischen mannekin, dem niederdeutschen manneken oder männeken; die Italiener nennen ihn mannechino. Als Erfinder desselben wird von *Vasari* (N. Flor. Ausg. IV, 1879, S. 195) der grosse Florentiner Maler *Fra Bartolommeo* genannt, nachdem man bis dahin zum Legen der Gewänder Figürchen aus Thon oder Gyps benutzt hatte. Schwebende und fliegende Gewänder, welche am Gliedermann nicht gelegt werden können, legen sich verschiedene Künstler auf dem Fussboden zurecht, andere beobachten die Erscheinungen bewegter Gewänder an fliegenden Fahnen, wehenden Tüchern u. dgl. mehr.

Anderweitige Studien.

Derselbe Grundsatz kommt beim Studium der landschaftlichen Natur zur Geltung, doch wird hier neben der Form von Berg und Fluss, Baum und Blatt vorzugsweise Gewicht auf die Farbenerscheinungen und deren Stimmungen gelegt, denn die Landschaftsmalerei ist doch zum grossen Theile Stimmungskunst. — Auch in andern Zweigen des Naturstudiums wird ganz ähnlich verfahren.

Das lebende Modell.

Was die besprochenen Grundsätze angeht, nach denen Naturstudien angestellt werden, insofern sie Hülfsmittel zur Ausführung eines Kunstwerkes sind, so handelt es sich im Wesentlichen um das lebende Modell und seine Benutzung im besonderen Falle, auf Grundlage der sicheren anatomischen Kenntnisse, die der Künstler sich durch seine Vorbildung erworben hat und über die er nunmehr frei verfügt, als hätte er sie, auswendig gelernt, fest im Kopfe.

Zweck.

Das lebende Modell soll dem Künstler nicht ein Vorbild sein, das er sich zurechtsetzt und dann in sein Werk hineinkopirt, es soll ihm bei der Ausführung nur die Gewissheit geben, dass das von ihm Entworfene auch naturgemäss wahr in Haltung und Bewegung sei, es soll das Bild seiner Phantasie unterstützen, soll gleichsam der Probirstein sein, dass der von ihm als Künstler dem Scheine nach geschaffene Organismus, wenn er plötzlich wirklich würde, lebensfähig wäre. Es soll ihm die volle Richtigkeit und Naturwahrheit jeder einzelnen Form und Bewegung in seinem Werke gewährleisten. Er wird deshalb die Modelle auch so passend, wie er sie nur irgend finden kann, für jede seiner Gestalten auswählen müssen. Um die Formen und Bewegungen eines hageren Armes richtig zu prüfen, muss er einen hagern Arm vor sich haben. Und so ist es mit jedem Gliede, jeder Gestalt. Das Studienblatt nach dem lebenden Modell, gezeichnet oder gemalt, ist allerdings reine Kopie des Wirklichen, möglichst unbefangene und treffende Wiedergabe des Gesehenen. Es ist Hülfsmittel der Ausführung des Werkes, und zwar nicht bloss in Bezug auf die nackten, sondern auch auf die bekleideten

Figuren. Namentlich bei idealen Gewandgestalten liebt es der Künstler, ein nacktes Studium dazu zu machen, um sich zu versichern, dass der Körper in allen seinen Theilen richtig unter dem Gewande steckt. Ja, früher entwarf man sogar, und thut es auch wohl noch jetzt, die ganze Darstellung in nackten Figuren und arbeitete dann die Ausführung an der Hand von Studien nach dem Nackten und der Gewandung durch. Die beiden hier gegebenen Abbildungen werden das Verhältniss veranschaulichen. *Fra Bartolommeo* entwarf eines seiner herrlichsten Gemälde

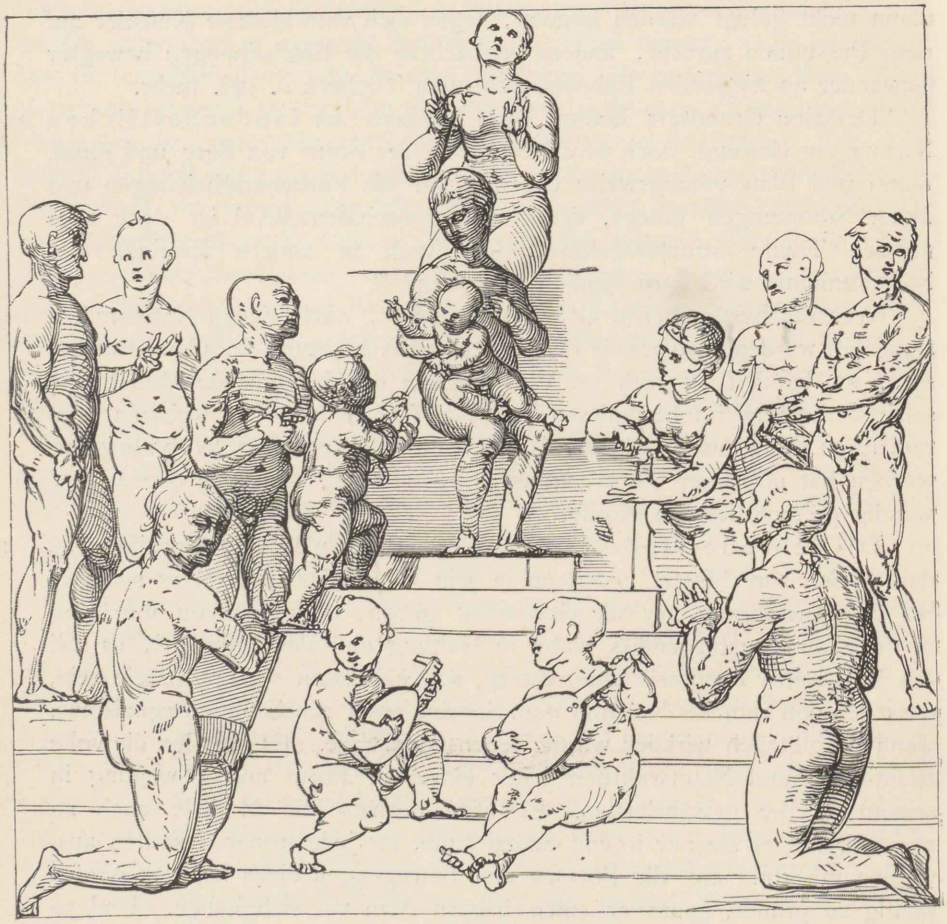


Fig. 15. Fra Bartolommeo, Madonna, nackt.

in nackten Figuren, arbeitete es dann im Einzelnen aus und durch, um es schliesslich auszuführen, wie Fig. 16 es zeigt, während Fig. 15 eine Zeichnung, die den Beginn des Werkes vor die Augen stellt, wiedergiebt. Gemälde wie Zeichnung befinden sich in den Uffizien zu Florenz.

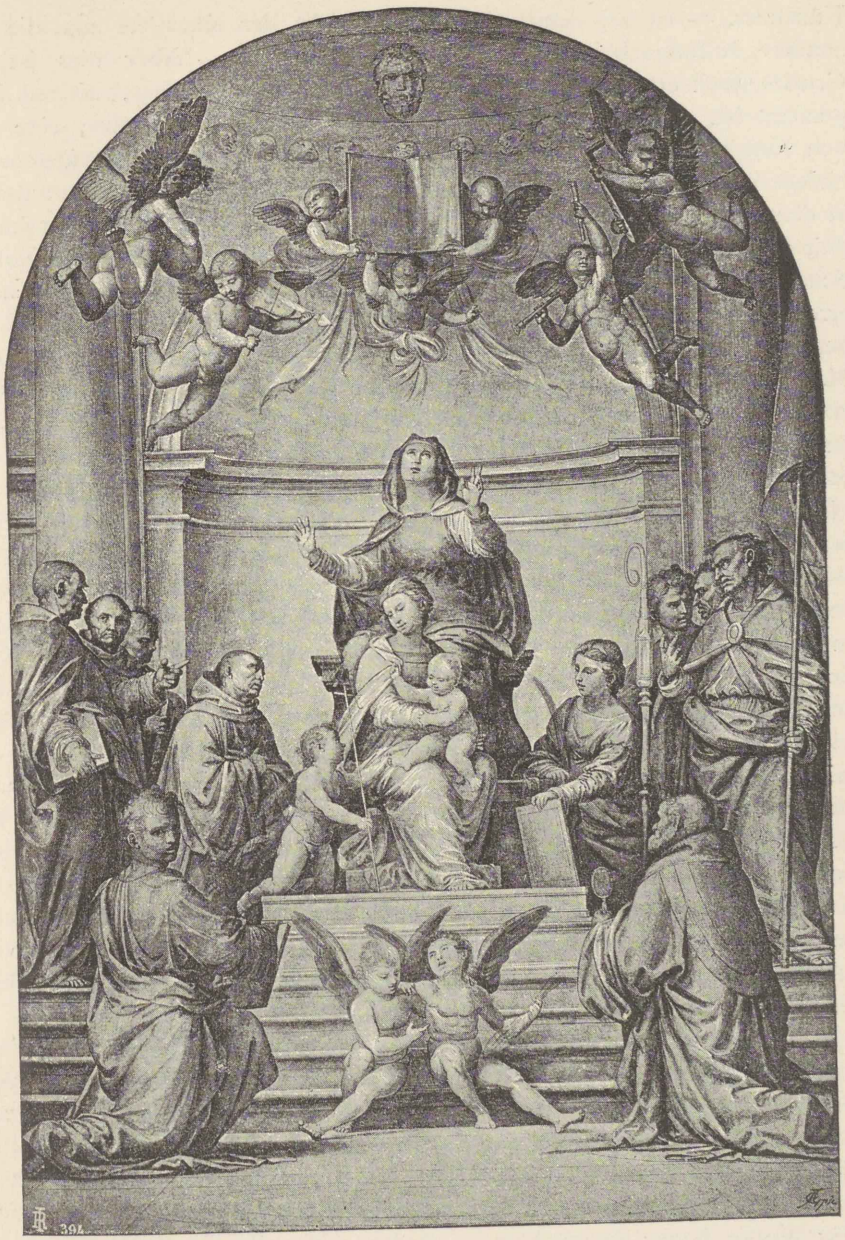


Fig. 16. Fra Bartolommeo, Madonna.

Missbrauch.

Ein in die Ausführung lediglich hineinkopirtes Modell, und wäre es noch so passend ausgewählt, bleibt Kopie und wird nie eigene That des

Künstlers, — es sei denn, dass die Absicht des Künstlers und die besondere Naturerscheinung zufällig genau stimmten. Aber dies ist im Grunde doch etwas Anderes, als die Modellkopirung, wie sie hier gemeint ist. Diese bleibt immer ein geistloses Aushülfsmittel, eine Art von Krücke, an der der Künstler, der nicht gehen kann, wenigstens zu hinken versucht. Hätte aber gar das Modell Stellungen annehmen müssen, in denen man es wegen übermässiger Anstrengung der Muskeln nur kurze Zeit aushalten kann, dann wird die danach gemachte Kopie den vollen Schein des wahren Lebens, wirklicher und natürlicher Bewegung niemals erreichen; sie wird immer unfrei, gezwungen und steif aussehen. Man begegnet nicht selten solchen Kunstwerken, in denen das Studium des Modelles nicht glücklich überwunden ist, wo man das Modell gleichsam noch durchschmeckt und durchriecht; man pflegt dann wohl zu sagen, dass ein solches Werk nach Modell stinke. Doch auch angenommen, die Stellungen aller Figuren eines bedeutenderen Gemäldes liessen sich vom Modell glücklich abschreiben, wie soll Typus und Ausdruck der Köpfe bestimmt werden? Sehr unwahrscheinlich wäre es, für ein tiefer angelegtes Werk die Gesichtsbildungen, Charaktere und Stimmungen unmittelbar aus der Wirklichkeit von Menschen, die für Geld Modell stehen, übertragen zu können. Aber wäre selbst dieses möglich, und wollte man die Gesichtsmuskeln und Augen des Modelles in den beabsichtigten Ausdruck des Hasses, der Freude, des Zornes, der Trauer, der Andacht oder sonst wie bringen, also den Gesichtsausdruck vom Modell stellen lassen, so erreichte man doch niemals Leben und Wahrheit, immer nur Hohlheit und Maske. Derartig entstandene Köpfe in Kunstwerken thun immer nur so, als ob sie lachten oder weinten, aber die Empfindung, die Seele fehlt. Solche Erscheinungen gehören mit zum Widerwärtigsten, was in der Kunst vorkommen kann. Der Künstler muss durch Lehre und Beobachtung genaue Kenntniss erworben haben, wie sich die Geberden der verschiedenen Gemüthsstimmungen in Form und Farbe, namentlich auf dem Gesichte, ausdrücken.

Richtiges Verfahren und falsche Hülfsmittel.

Etwas ganz Anderes aber ist es, Naturstudien, die der Künstler einer glücklichen Wahl des Modelles oder einer zufälligen Beobachtung verdankt, mit Geist und Geschick in das Kunstwerk einzuführen, wie das auf den verschiedenen Gebieten des Gattungshaften nahe liegt. Aber auf den Geist und das Geschick kommt es an. Geistlos und ungeschickt auch in solche Werke hineinkopirte Modelle bleiben leblos und deshalb unerträglich. Für Werke hoher Kunst können übrigens Modelle in diesem Sinne nie genügen. Oder wer glaubte wohl, dass *Rafael* die Köpfe in seiner »Schule von Athen« von der Strasse aufgelesen habe? Im Gegentheil, *Rafael* selbst erklärte in einem Briefe an den Grafen *Castiglione* (*Passavant*, Leben Rafael's I, 533), dass er, bei dem Mangel schöner Modelle und der

Schwierigkeit, jedes Mal das Beste auszuwählen, »sich einer gewissen Vorstellung bediente, die aus seinem Geiste kommt«. Jedoch nicht alle Künstler dachten und denken so. Manche müssen nothwendig Das, was sie darstellen sollen, erst in voller Wirklichkeit sehen; namentlich im vorigen Jahrhundert war es bei den Malern allgemein üblich, so zu verfahren. Als *Tischbein* (Johann Heinrich Wilhelm der Jüngere) 1787 zu Rom das bekannte, jetzt im Städel'schen Museum zu Frankfurt befindliche Bildniss Goethe's, liegend in ganzer Figur (siehe Abbildung 49), malte, hatte er sich, wie *Goethe* selbst in seiner »Italienischen Reise« unterm 18. Februar 1787 erzählt, »durch einen fertigen Bildhauer ein kleines Modell von Thon machen lassen, welches gar zierlich mit einem Mantel drapirt worden war«, und nach diesem Vorbilde »malte er fleissig«. Noch knechtischer trieben es Andere. Eine Schilderung, die *Josef Anton Koch*, der bedeutende Landschaftsmaler, 1810 in seinen »Gedanken über Malerei« (*D. F. Strauss*, Kleine Schriften. Leipzig 1862 S. 328) gab, eröffnet uns einen vollständigen Einblick in dieses Verfahren. »Die meisten Maler bedienen sich, selbst zu den elendesten Beiwerken, den Waffen, Stühlen, Tischen, Bänken, der Natur. Tischler und andere Handwerker müssen hierzu die Modelle machen; diese Modelle werden bemalt, vergoldet, so dass die sklavische Kopie danach oft höchst natürlich wird, wie wenn dies die Hauptsache wäre. Hat ein solcher Maler seine Skizze entworfen, alsdann lässt er alle seine Figuren modelliren; hierauf werden diese Puppen mit den Gewändern drapirt und in einen Kasten, der durch ein Loch von oben erhellt wird, in die Reihe gestellt, wie die Komposition solche anordnet. Kein Finger, keine Zehe wurde ohne Modell gemacht; daher zeichnen die meisten dieser Maler richtig und oft richtiger als geistreiche Künstler; in den einzelnen Theilen sieht man Natürlichkeit, aber das Ganze ist naturwidrig, weil es nicht durch den Geist der Kunst belebt ist.« So *Koch*. Und hiermit stimmt es ganz überein, wenn *Diderot* in seinem »Essai sur la peinture« kurzweg »für die akademischen Gestalten, Haltungen, Stellungen und Handlungen in den Gemälden seiner Zeit, welche einem Menschen von Geschmack tödtlich missfallen, das ewige Studium des Schulmodelles verantwortlich macht«. Man sieht hiernach leicht ein, dass die natürliche Richtigkeit im Einzelnen noch keineswegs die Naturwahrheit des Kunstwerkes im Ganzen ausmacht; und man begreift, dass ein so willensstarker Künstler wie *Carstens*, durch das mechanische und knechtische Verfahren seiner Zeitgenossen angewidert, aus Grundsatz überhaupt auf die Benutzung des Modelles verzichtete. Er begab sich damit allerdings auch der Vortheile, welche die berechtigte Benutzung dieses und ähnlicher Hülfsmittel gewährt, und leider nicht ohne Nachtheil für seine Kunst. Das Wahre liegt, wie so oft, auch hier in der Mitte. Es sei gestattet, um dieses Wahre durch die Stimme eines hervorragenden

Künstlers zu bezeugen, einige Zeilen anzuführen, die *Gottlieb Schick* am 15. April 1803 von Rom aus, als er sein jetzt im Museum zu Stuttgart befindliches Bild »Saul und David« malte, an *Dannecker* (*Haakh*, Beiträge aus Württemberg u. s. w. S. 92) schrieb: »Modelle hatte ich noch nicht, so lange ich hier bin; ich male Alles aus meiner Phantasie und befinde mich unendlich besser dabei. Wenn ich nach der Natur male, so denke ich nur an das Stück Fleisch, das ich eben in diesem Augenblicke nachmale, und nicht an den Charakter des Menschen, den ich darstellen will. Bei dieser Manier geht vielleicht ein wenig Individualität zu Grunde, auf der andern Seite gewinne ich mehr Ideal und weit mehr Gefühl. Ich will mir ein Modell kommen lassen, bloss um das Ganze der Figur zu zeichnen, die Möglichkeit der Bewegung und den Platz der Muskeln und Knochen zu sehen, im Übrigen muss ich die Schönheit nach Beschaffenheit des Charakters, den die Figur ausdrücken soll, die Natürlichkeit der Bewegung, die keinem Modell möglich ist, und die Grazie derselben ganz selbst hinzuthun.« Man wird bemerken, dass *Schick's* Verfahren grundsätzlich mit den angeführten Worten *Rafael's* übereinstimmt, und wird in dieser Übereinstimmung einen gewichtigen Beitrag zur richtigen Schätzung desselben erkennen. Auch von Seite der Erfahrung wird dieser Grundsatz insofern wesentlich gestützt, als die Kunst häufig gezwungen ist, damit ihre Gestalten naturwahr erscheinen, von der Richtigkeit der Natur absichtlich und mit Vorbedacht abzuweichen.

Abweichungen von der Natur: a. in der Bildnerei.

Eine bewusste Abweichung der Verhältnisse und Formen im Kunstwerke von der Richtigkeit der Natur kann immer nur den Sinn haben, auf solche Weise erst recht den Schein voller Naturwahrheit unter den im Kunstwerke selbst gegebenen Bedingungen zu erreichen oder die allgemeine Schönheit der Gestalt zu erhöhen. Einige Beispiele, zunächst von Bildwerken, werden hierüber am leichtesten aufklären. Beim Vatikanischen Apollo sind die Hüften unter dem richtigen Verhältnissmaasse schlank gehalten, um den Gott recht jugendlich erscheinen zu lassen, und der Kopf steht nicht mathematisch in der Mitte zwischen den Schultern, um dennoch, da die Stellung der Schultern verschieden ist, als in deren Mitte stehend zu erscheinen. Aus demselben Grunde sind die Oberschenkel des Laokoon in der Vatikanischen Gruppe nicht gleich lang. Und aus neuerer Zeit ist der Fall bekannt, dass *Friedrich Drake* am Gypsmodelle des kolossalen Reiterbildes Kaiser Wilhelm's I., welches auf dem Deutzer Thore der Kölner Rheinbrücke steht, den nach den Proportionalgesetzen richtig abgemessenen Hals verkürzen musste, weil er, von unten gesehen, zu lang aussah. Sitzende Gestalten pflegt man im unteren Theile etwas grösser als die Natur zu machen, da sie sonst unter Umständen leicht den Eindruck hervorrufen, als hätten sie sich aus einem gewissen Kämmerlein in die Öffentlichkeit verirrt, wie man z. B. an den Denkmälern

Hahnemann's in Leipzig und Rossini's in Pèsaro wahrnehmen kann. Dass die Antike die Köpfe ihrer Figuren gern etwas zu klein ausführte, ist bekannt. Ja selbst *Gottfried Schadow*, der strenge Verfechter natürlicher Richtigkeit, muss Angesichts so vieler ausgezeichneter Kunstwerke gestehen (im »Polyklet«, Ausg. v. 1867 S. 50), dass gewisse, von ihm bezeichnete starke »Abweichungen von den Naturgesetzen nicht bloss von Stümpern ausgeübt werden, sondern von den gepriesensten lebenden Meistern der Kunst«. Freilich setzt er hinzu: »Man möchte sagen, sie hätten nicht den Muth, die Wahrheit darzustellen.« Das ist falsch. Denn wozu gehört wohl mehr Muth: die Natur genau nachzuahmen und messend nachzubilden, oder ihre Richtigkeit, zu Gunsten eines bewussten Zweckes, denkend anzutasten, ohne doch den Schein natürlicher Wahrheit zu erschüttern? Es liegt auf der Hand, in welchem Falle der höhere Muth, die grössere Weisheit und die stärkere künstlerische Kraft vorauszusetzen ist.

b. in der Malerei.

Die natürliche Richtigkeit kann auch in der Malerei leicht zu einem kunstwidrigen Verstosse werden. *Domenichino* malte z. B. die Füsse seiner jetzt in München befindlichen »Susanna im Bade« roth. Schon *Georg Forster* bemerkt dazu im VIII. Briefe seiner »Ansichten vom Niederrhein« sehr richtig: »Die im Bade roth gewordenen Füsse, die man dem Maler zum Verdienst anrechnet, weil er die Natur so gut zu belauschen gewusst, machen gleichwohl für das Auge einen unangenehmen Widerspruch (Disparität). So gefährlich ist es manchmal, in der Nachahmung des Natürlichen zu weit zu gehen. Es fällt dem Zuschauer lange zuvor auf, dass die Susanne rothe Füsse hat, ehe er sich bescheidet, sie könne auch wohl schon aus dem Wasser gestiegen sein.« Um einen ungewöhnlich bedeutenden geistigen Ausdruck zu erreichen, hat andererseits *Rafael* die Augen seiner Madonna Sistina und auch die des Kindes über das richtige Maass der Natur hinaus gross gemacht. Dass die klassische Monumentalmalerei ihre Gestalten oft schlanker als die Natur anlegt, lehrt eine aufmerksame Betrachtung solcher Werke.

Grundsatz.

Aus allem Diesen ist zu entnehmen, dass die Kunst bei den Abweichungen von der Richtigkeit der Natur, wie bemerkt, zwei verschiedene Zwecke verfolgt, nämlich entweder die allgemeine Schönheit der Gestalten zu erhöhen, oder in Bezug auf einen bestimmten Standort gewissen Theilen einer Gestalt, die falsch erscheinen würden, den Schein natürlicher Richtigkeit zu sichern. In ersterer Hinsicht darf, behufs näherer Begründung, auf das oben über die Grundsätze der Naturnachahmung Gesagte (S. 77) hingewiesen werden; und in letzterem Betrachte scheint es wohl, dass solches Verfahren an und für sich selbstverständlich sei. Im Wesentlichen sollte durch die Erwähnung der hier angeführten Thatsachen nur der dargelegte Grundsatz von Seiten der Erfahrung bestätigt werden.

c. Abweichungen in der Baukunst.

Selbst in der Baukunst kommen ähnliche Abweichungen von der mathematischen Richtigkeit, also doch auch von der strengen Wirklichkeit und gesetzmässigen Naturwahrheit vor. Man hat z. B. beobachtet und gemessen, dass gewisse gerade Linien nicht wirklich gerade, sondern leise gekrümmt sind. Man hat dies am Parthenon und andern griechischen Tempeln, aber auch an mittelalterlichen Denkmälern, wie etwa am Helme des Münsters zu Freiburg im Breisgau, erkannt. Weshalb thaten die alten Meister das wohl? Weil die Erfahrung sie belehrt hatte, dass unter gewissen Umständen gerade Linien krumm erscheinen, und weil sie so weise waren, in solchen Fällen dieser optischen Täuschung zu begegnen, indem sie die Linien krümmten. Die Gelehrten nennen das »Kurvatur«. Dass gerade Linien unter gewissen Umständen krumm erscheinen, kann dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen. Durch ähnliche Erfahrungen belehrt, überhöht man halbkreisförmige Bögen über den Halbkreis hinaus durch gradlinige Verlängerungen, weil der Bogen sonst niedriger und gedrückt erscheinen würde.

Grundirrthum.

Es ist also grundfalsch, unter allen Umständen die natürliche Richtigkeit zum entscheidenden Umstande bei der Beurtheilung von Kunstwerken zu machen.

Der Maasstab.

Auch der Maasstab eines Kunstwerkes übt einen bestimmenden Einfluss auf die Art und Weise aus, wie sich in ihm die Beziehung zur Natur gestaltet. Was im kleinen Maasstabe anziehend und schön erscheint, würde, in einen riesenhaften Maasstab übertragen, mehr oder weniger unbedeutend erscheinen, weil zu grosse unbelebte Stellen entstehen, und das Zufällige sich zu breit machen müsste. Mit der Anwendung des kolossalen Maasstabes muss das Kunstwerk selbst innerlich wachsen und folglich auch entsprechend in der Form Eigenschaften annehmen, die es über den Maasstab des gewöhnlichen Lebens erheben. Bedeutende Idealgestalten werden also mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit in kolossalem Maasstabe dargestellt werden. Und dasselbe gilt auch für die im Freien stehenden Denkmäler, die doch den Dargestellten möglichst bedeutend erscheinen lassen müssen; doch kommt hier noch hinzu, dass solche Statuen in der Fülle des Lichtes, welches die offene Luft spendet, und in der Nachbarschaft von Gegenständen grossen Maasstabes, wie z. B. von hohen Gebäuden, erfahrungsmässig schwinden, das heisst kleiner erscheinen. Deshalb wäre es falsch, ein solches Standbild nur in Lebensgrösse zu halten. Andererseits wird dem inhaltlich Ärmeren aber, welches sich unmittelbarer an die Wirklichkeit lehnt, im Allgemeinen ein kleinerer Maasstab entsprechen müssen. Die Dioskuren auf dem Quirinal zu Rom sind Gestalten und Wesen, über alles menschliche Maass hinausgehend, die sich in kleinem Maasstabe nicht erschöpfen lassen; das reizendste Gattungsbild aber eines *Teniers* und *Ostade* müsste, in den riesen-

haften Maasstab übertragen, nicht inhaltreich genug, wenn nicht gar langweilig erscheinen. Mit dem Maasstabe wird also auch die innere Grösse und damit die Bedeutung der Gestalt selbst oder des gesammten Kunstwerkes wachsen können. Diese Wahrheit erkennend, hat man denn auch Gestalten, deren höhere Bedeutung innerhalb eines figurenreichen Gemäldes gleich anschaulich gemacht werden sollte, in grösserem Maasstabe gehalten, als die übrigen. So haben die Ägypter auf den Darstellungen ihrer Tempelwände ihre Könige etwa doppelt so gross gestaltet, als die übrigen Figuren. Ebenso machten es die Assyrier und Andere. Und das Nämliche findet man z. B. auch in der Cappella degli Spagnuoli zu Florenz, wo die Heiligen grösser als die übrigen Menschen dargestellt sind, oder in *Michelangelo's* »Weltgericht« und in *Rafael's* »Verklärung Christi« zu Rom, wo auf beiden Gemälden die heiligen Figuren im oberen Theile des Gemäldes ebenfalls grösser sind, als die im unteren. An *Rauch's* Denkmal Friedrich's des Grossen ist der König sammt seinem Rosse in grösserem Maasstabe ausgeführt, als die den Sockel umgebenden Gestalten, und ebenso ist es bei fast allen ähnlich aufgebauten Werken. Freilich hat dies ganze Verfahren einen stark symbolischen Anflug, aber nichtsdestoweniger bezeugt es doch jene Wahrheit.

Benennungen des Maasstabes.

Was die verschiedene Bezeichnung des Maasstabes betrifft, so unterscheidet man: klein, unterlebensgross, lebensgross, überlebensgross und kolossal. Bei Gestalten von einer Haltung, welche nicht die ganze Höhe derselben zeigt, also z. B. bei sitzenden Figuren, sagt man, sie seien »im Maasstabe« so oder so hoch, d. h. sie würden, aufgerichtet, diese oder jene bestimmte Höhe haben.

Einfluss von Natur und Volk.

Von allergrösster Bedeutung für alle Hervorbringungen der Kunst ist der unmittelbare und unbewusste Einfluss, den die gesammte Umgebung des Künstlers, besonders die ihn umgebende Natur, ausübt. Bekannt ist, wie *Winkelmann* den »Einfluss des Himmels auf die griechische Kunst« auffasste. Und in der That, die Bodenbeschaffenheit, der Pflanzenwuchs, die klimatischen Verhältnisse, mit einem Worte die gesammte landschaftliche Natur eines Landes müssen unmerklich eine Einwirkung auf Sinn, Gemüth und Geist des Künstlers ausüben. Aber in noch höherem Maasse muss dies der Fall sein von Seiten des Volkes, unter dem er lebt, dessen Körperbildungen und Gesichtstypen er beständig sieht, dessen Tracht, Sitten und Lebensweise ihm geläufig sind. Deshalb ist es wohl begreiflich, dass der Hellene, der täglich nackte und schöne Körper erblickte, seinen Sinn für reine körperliche Schönheit aufs Höchste entwickeln konnte, — und dass bei anderen Völkern aus der gewissenhaften Beobachtung der Natur auch der Typus dieses besonderen Volkes in die Kunst überging. Zahlreiche Beispiele liessen sich anführen. Man sieht noch heute in Venedig Menschen, die wie aus Gemälden des *Paolo*

Veronese herausgeschnitten aussehen. Bei den in Italien entstandenen Werken nordischer Meister ist der Typus meist ein anderer, als bei den in der Heimath gearbeiteten, wie man beispielsweise bei *Dürer* und *Rubens* bemerken kann. Noch heute begegnet man den Typen auf den Gemälden des *Pietro Perugino* und anderer Umbrier in Perugia und denen eines *Zeitblom* und eines *Wohlgemuth* in Schwaben und Franken, wie denen der *Eyck*'schen Schule in Flandern. Ja, man sieht selbst jetzt noch bisweilen einen jüdischen Kopf, der als Modell der assyrischen Tafeln von Khorsabad gedient haben könnte. Auch das klassische Ideal ist nicht vom Himmel gefallen, es war in den Körperformen der Hellenen vorgebildet. Und da niemals und nirgends sonst ein schöneres Volk gelebt hat, so erachten die Einsichtigen auch heute noch die griechischen Kunstwerke als Vorbilder höchster Schönheit, denen die Kunst bei Darstellung gewisser Gegenstände nachstreben muss, wenn sie nicht fehl gehen soll. Wie sehr und wie eng die Kunst der Hellenen mit der Natur zusammenhing, mag ein merkwürdiges Beispiel veranschaulichen. Der Satyr trägt einen Haarbüschel am Kreuze. Merkwürdig: was soll das bedeuten und wie kam die Kunst dazu? Weil diese Erscheinung in der Wirklichkeit vorkam; sie kommt noch heute vor, wie kunstsinnige Ärzte aus ihren Erfahrungen bei den Musterungen der jungen Griechen, namentlich derer vom Lande, berichten. — Auch mit der Pflanzenwelt und der Landschaft steht es fast ebenso. Dass diese Malerei sich unter dem Himmel Italiens, unter dem Einflusse der hesperischen Natur anders entwickeln musste, als die holländische in dem ebenen Niederungslande und unter einem so vielfach bewölkten Himmel, lehren die Werke beider Schulen.

Der Geist der Zeiten.

Aber nicht allein in Bezug auf allgemeine Formengebung steht die Kunst unter dem Einflusse von Natur und Volk, sie steht noch in anderer Hinsicht unter einer Einwirkung allgemeiner Art, der sie sich nicht entziehen kann, ohne ihren Boden zu verlieren. Diese Einwirkung, welche ununterbrochen die künstlerische Thätigkeit beeinflusst, beruht in der innerlichen Wesensart des Volkes, in Dem, was man den Geist der Zeiten nennt. Dieser ist zwar das allmählich entstandene Erzeugniss eines bestimmten Volkes zu einer bestimmten Zeit, ist er jedoch einmal vorhanden, so bestimmt er nun rückwirkend die einzelnen Angehörigen dieses Volkes und somit auch den Künstler geistig. Die ganze geistige Atmosphäre, in der ein Künstler lebt, durchdringt auch ihn, giebt ihm eine sichere Richtung und stempelt seine Werke zu lebendigen Spiegelbildern seiner Zeit, zu sprechenden Denkmälern der Geschichte, also dass Spätere erkennen und feststellen können, dies oder jenes Werk gehöre der oder jener Zeit, dem oder jenem Lande an. *Schiller* bezeichnet im neunten seiner »Briefe über ästhetische Erziehung« dies Verhältniss mit den Worten: »Der Künstler ist der Sohn seiner Zeit«, aber er setzt, im

Hinblick auf die tiefstehende Kunst jener Tage, hinzu: »aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist.« Und er räth ihm nun, wie er sich vor den Verderbnissen seiner Umgebungen, seiner Zeit verwahren könne: »Er verachte ihr Urtheil, er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfniss.« Dieser Rath ist damals befolgt worden, aber er konnte es doch nur, weil die geistige Strömung überhaupt ihm entsprach, weil er auf der Gesinnung der gebildeten Klassen beruhte. Und so zeigte es sich hier erst recht, dass »der Künstler der Sohn seiner Zeit« war, aber freilich einer edleren Strömung dieser Zeit, die nach Dasein und Herrschaft strebte, entgegen dem aus der Vergangenheit überlieferten allgemeinen Stande der Geister in Bezug auf die Kunst. Niemand, auch kein Künstler, kann sich den geistigen Strömungen seiner Zeit entziehen. Wie das Auge der Spiegel der Seele ist, so spiegeln die Denkmäler der Kunst den Geist ihrer Entstehungszeit wider.

Auffassung.

Es ergiebt sich hieraus, dass in Zeiten, deren ganze Bildung und Gesittung mit einer mehr oder weniger grossen Gleichmässigkeit die Menschen umfängt, auch die künstlerischen Hervorbringungen solche Gleichmässigkeit zeigen werden, dass aber in Zeiten, in denen zusammengesetzte Verhältnisse oder gar sich widersprechende geistige Strömungen bestehen, auch die künstlerischen Erzeugnisse je nach Umständen und Persönlichkeiten, Verschiedenheiten mannigfacher Art zeigen werden. In letzterem Falle wird ein und derselbe Stoff von verschiedenen Künstlern sehr verschieden aufgefasst und dargestellt werden können, in jenem andern aber wird die Auffassung des nämlichen Stoffes eine mehr oder weniger übereinstimmende sein müssen. Jedoch auch hier ist dem Künstler, besonders dem begabten, meist Raum zu einer gewissen persönlichen Bethätigung gelassen, die sein Werk von Darstellungen desselben Gegenstandes durch Andere unterscheidet. Dies eigenthümlich Persönliche beruht auf der Auffassung des Stoffes oder auf der Behandlung der natürlichen Formen oder auf Beidem zusammen. Wenn in Zeiten, die dem Künstler freien Spielraum gewähren, die Auffassung des Stoffes schwach oder verfehlt ist, wird das ganze Kunstwerk gewiss nicht viel werth sein; ist sie dagegen genialer Begeisterung und lebendigem Verständnisse der Natur entsprossen, so wird im Kunstwerke auch der Feuerfunke göttlicher Abstammung glühen, der den empfänglichen Beschauer erwärmend hinreisst. Es sind unendlich viele Madonnenbilder gemalt und gemeisselt worden, aber nur Eine Madonna di San Sisto. Es sind viele Darstellungen des Abendmahles gemacht, aber welche könnte sich dem Gemälde *Leonardo da Vinci's* auch nur entfernt nahen? Die Vergleichung von Reihen der Darstellung eines und desselben Gegenstandes in Bezug auf die Erfassung des Gedankens wie auf die Behandlung der Form ist in hohem Grade

aufklärend und belehrend. Man vergleiche antike Hermesstatuen mit dem Merkur des *Giovanni da Bologna* und mit dem *Thorwaldsen's*. Man vergleiche die verschiedenen antiken und neueren Darstellungen des Apoll's mit den Musen, der Venus oder die der Dreifaltigkeit oder anderer häufig behandelter Gegenstände mehr, und man wird sich überzeugen, welche Bedeutung die Auffassung hat.

Arten der Auffassung.

Oben (S. 35) ist bereits gesagt worden, dass aus dem eigenthümlichen Wesen jeder der drei bildenden Künste sich auch besondere Bedingungen für ihre Hervorbringungen ergeben, dass aber diese Bedingungen auch ganz oder theilweise von der einen auf die anderen bestimmend übergehen können. In der That ist die geschichtliche Entwickelung die, dass zuerst die baukünstlerischen Grundsätze auch die Auffassung der bildnerischen und malerischen Werke bestimmten, dass dann aber die Bildhauerei zur höchsten Vollendung und zur Verwirklichung ihrer eigenen Gesetze gelangte, die sie auf die Malerei und zum Theil auf die Baukunst übertrug. Die später dann zu ihrer Vollendung gelangte Malerei übertrug ihre eigenen Gesetze dann wiederum auf die Schwesterkünste.

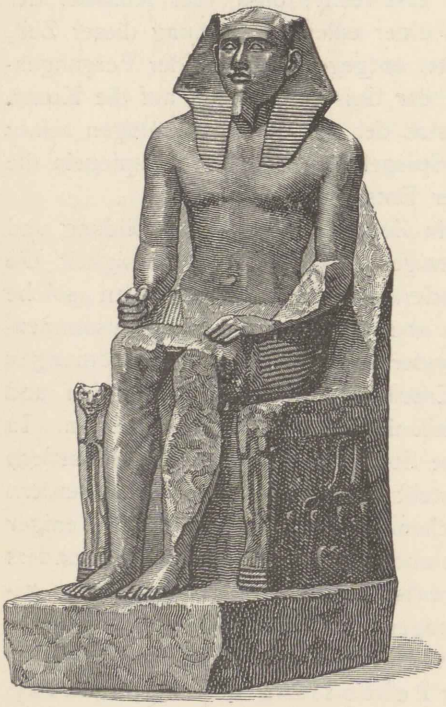


Fig. 17. Ägyptisches Königsbild.

Architektonische Auffassung: a. bei den Ägyptern;

Die ägyptische Kunst steht wesentlich unter der Herrschaft baukünstlerischer Gesetze, sie huldigt also einer architektonischen Auffassung, ganz besonders in Bezug auf die menschliche Gestalt. Meist ganz oder fast ganz symmetrisch geordnet, sitzen oder stehen die Königs- und Götterbilder da (Fig. 17); beide Seiten des Körpers stimmen genau oder fast ganz genau überein. Dabei ist die Form hart; sie drückt nur das Wesentliche aus und erscheint dadurch in einer gewissen Erstarrung, die durch den Mangel tieferen seelischen Ausdruckes erhöht wird, die jedoch um so bewunderungswürdiger ist, als in ihr sich zugleich ein grosses und lebendiges Verständniss für die Natur ausspricht. Diese Verschmelzung von Naturwahrheit mit baukünstlerischer Strenge verleiht den ägyptischen Werken etwas Hartes und Verschlossenes, durch das hindurch ihr

Verständniss gesucht werden muss. Da dies letztere nur mit hingebender Kraft geschehen kann, so ist es besonders lehrreich und fördernd, sich in diese Kunstgebilde einmal zu vertiefen.

b. bei den Assyriern;

Auch die assyrische Kunst wird, wenn auch nicht so allgemein wie die ägyptische in der Haltung, so doch überhaupt vielfach, namentlich in der Zeichnung, durch eine streng architektonische Auffassung beherrscht, wie dies der untenstehende Kopf eines Königs veranschaulicht (Fig. 18). Hier ist nicht nur das Haar schematisch gesträhnt und geringelt, auch die einzelne Form, besonders in der Gegend des Auges, ist so scharf und hart herausgearbeitet, als hätte die Natur sie nicht in Fleisch, sondern in Stein hervorgebracht. Und doch sind die Formen lebendig, klar und wohl verstanden.

Fig. 18. Assyrischer Königskopf.

c. bei den Griechen.

Auch bei den Griechen fing die Kunst unter der Herrschaft baukünstlerischer Gesetze an, sie huldigte einer architektonischen Auffassung, und so trifft man denn auch in Hellas Bildwerke an, denen eine symmetrisch-steife Anordnung der Körpertheile und ein Mangel an seelischem Ausdruck eigen ist. Ein passendes Beispiel dieser Art zeigt die umstehend abgebildete kleine Figur, vermuthlich die eines Apollon (Fig. 19). Ihre Haltung ist, bis auf den etwas vorgeschobenen linken Fuss, ganz ohne Bewegung, die Arme liegen steif am Körper, der Kopf sitzt gerade auf den Schultern, und das Ganze zeigt somit eine Stellung, die der Mensch aus natürlichem Gefühl nie, sondern höchstens unter dem Befehle eines Drillmeisters annimmt. Dies Symmetrische und Steife geht auch auf die Gewandung über und entwickelt sich erst allmählich im Laufe der Zeiten zu einer gewissen Freiheit, im gleichen Schritte mit der Körperhaltung, die nach und nach bewegter und freier wird. Nicht minder zeigen die Haare die grösste Strenge; sie sind nach dem Muster baukünstlerischer Zierformen schematisirt, ähnlich den Löwenköpfen z. B., die als Wasserausgüsse an den Tempeln vorkommen und deren einer hier S. 67 abgebildet ist. Diese architektonische Auffassung, obwohl sie den Forderungen nach Naturwahrheit nicht vollkommen gerecht wird, giebt den Kunstwerken doch einen eigenthümlichen Reiz, so dass man später, also nicht

aus Unvermögen, sondern aus Absicht, sich ihr bisweilen wieder hingegeben hat. So ist eine Anzahl ausgezeichneter Werke entstanden, die zwar im Sinne baukünstlerischer Art aufgefasst, aber mit vieler Freiheit und Feinheit durchgeführt sind.

Archaïsche oder archaïstische Werke.

Man pflegt jene alten, den Anfangszeiten angehörigen Werke alterthümlich oder archaïsch, diese jüngeren, den alterthümlichen Styl nachahmenden alterthümelnd oder archaïstisch zu nennen. Ein

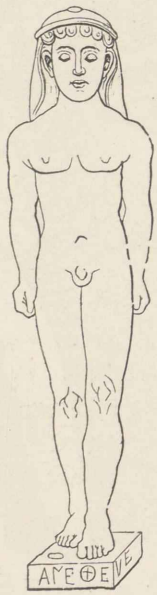


Fig. 19. Sog. Apollon-Pourtalès.

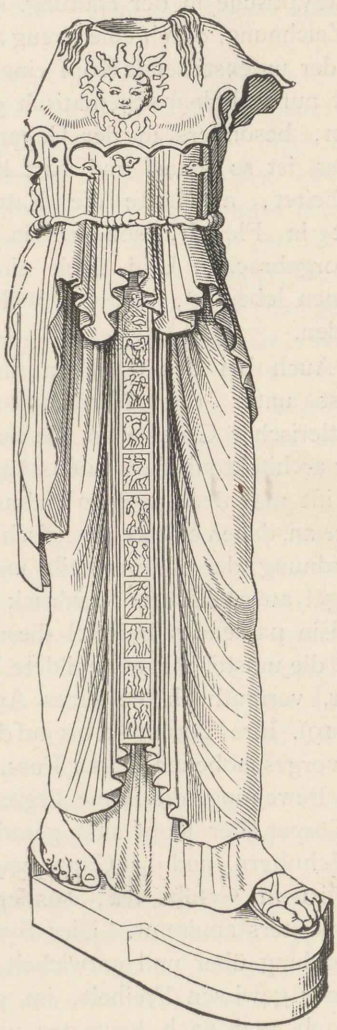


Fig 20. Athene in Dresden.

glückliches Beispiel der verhältnissmässigen Vollendung, die solche alterthümelnden Werke zu erreichen vermochten, dürfte die hierneben abgebildete Dresdner Pallas (Fig. 20) abgeben, und es mag gestattet sein, daran zu erinnern, dass *Thorwaldsen* solchen alterthümlichen Vorbildern folgte, als er das herrliche Standbild der Hoffnung für die Humboldt'sche Grabstätte in Tegel arbeitete. Das Hauptdenkmal unter den echten alterthümlichen Denkmälern werden wohl immer die Bildwerke vom Tempel

zu Ägina in der Glyptothek zu München bleiben, die eine grosse Strenge der Formenbehandlung mit vollem Naturverständniss, eine lebhafte Bewegung der Gestalten mit geringem oder gar falschem seelischem Ausdrucke verbinden. Aber wenn auch diese steinernen Menschen selbst im Tode noch lächeln, und auch mancher Oberflächliche hierüber selber lächelt, so stehen sie doch in der Entwickelungsgeschichte der griechischen Bildhauerei und überhaupt der Kunst auf einer sehr hohen Stelle. Diese Stelle hat in den letzten Zeiten noch an Bedeutung durch die zahlreichen alterthümlichen Funde gewonnen, die namentlich auf der Athenischen Burg gemacht wurden, und deren wichtigere in dem von

Fig. 21. Die sog. Aldobrandinische Hochzeit.

Rhomaïdes und *Cavvadias* herausgegebenen Werke (»Die Museen Athen's«, Athen 1886), sowie in der von der archäologischen Gesellschaft in Athen herausgegebenen Zeitschrift »Ephemeris« abgebildet sind. Man nimmt schon in diesen Abbildungen das allmähliche reifer und reifer Werden, besonders auch im Ausdruck der Gesichter, wahr. — Inwiefern sich baukünstlerische Gedanken und Bedingungen im Aufbau zusammengesetzter Werke der Bildhauerei und Malerei geltend machen können, wird im nächsten Abschnitte zu besprechen sein.

Bildnerische Auffassung.

Die baukünstlerische Auffassung in der Bildhauerei bezeichnet also die Vorstufe zur vollen und reinen Beherrschung der menschlichen Gestalt

in jedem Betrachte: volle Naturwahrheit, Kenntniss jeder Form und Bewegung, klare und sprechende Modellirung, reifer Ausdruck des seelischen Wesens. Diese höchste Vollendung der Bildnerei, nach den eigenen Gesetzen dieser Kunst, ist in Hellas vorzugsweise durch *Phidias* vollbracht worden. Die Gesetze der Bildnerei, wie in einigen Zügen auch jene der Baukunst, wirkten ohne Zweifel ebenfalls in das Gebiet der antiken Malerei hinüber, da eben das ganze hellenische Wesen und Empfinden, ja selbst die Sprache zu bildnerischer Klarheit und Abrundung, aber bei Weitem weniger zur Malerei geneigt war, also auch diese nicht zur höchsten Vollendung in sich bringen konnte. Ein starker bildnerischer Zug ging jedenfalls durch die ganze Malerei der eigentlich klassischen Jahrhunderte, und er wich erst, soweit wir dies zu beurtheilen vermögen, einigermaassen in Werken der späteren Zeit einer annähernd malerischen Bewegtheit. Die auf Seite 97 abgebildete, aus den Bädern des Titus stammende, sogenannte »Aldobrandinische Hochzeit« in den Sammlungen des Vatikans (Fig. 21) z. B. ist in der Art eines Frieses in erhobener Arbeit behandelt und könnte ohne Weiteres als Vorlage zur Ausführung in Thon und Marmor angesehen werden. Ähnlich herrschte bildnerisches Empfinden und Auffassen vor, als die Kunst begann, aus dem mittelalterlichen Gefühlsidealismus zu höherer Vollendung überzugehen. Man sieht da wiederum Strenge und Ernst als die herrschenden Gewalten, welche die einzelnen Figuren oft bis zur statuarischen Abgeschlossenheit und Härte ausbilden. Die nebenstehende Abbildung (Fig. 22), ein heiliger Georg aus dem grossen Gemälde der thronenden Maria von *Luigi Vivarini* im Museum zu Berlin, wird von dieser Art eine Anschauung geben können. Wie aus Stein gehauen steht der Heilige in seiner Rüstung streng und geschlossen da, und er müsste, unmittelbar treu nach diesem Bilde modellirt, eine durchaus wirkungsreiche Statue abgeben.

Fig. 22. Der heilige Georg.

Malerische Auffassung.

Aber dies war nur ein Übergang im Beginne der Neuzeit, deren Naturanlage ebenso zum Malerischen neigte, wie die des Alterthums zum Bildnerischen. Es ergab sich also von selbst, dass malerische

Gesetze bald auch in der Bildnerei, ja selbst auch in der Baukunst herrschen wollten. Obwohl Bildwerke dieser Art oft die bewunderungswürdigste Naturnachahmung und die erstaunlichste Technik zeigen, so treten sie dennoch durch ihre malerische Auffassung über die eigentlichen Grenzen der Bildhauerei hinaus und geben das bildnerische Wesen kühner Bewegung und leidenschaftlicher Erregung, perspektivischen Anordnungen und Wirkungen des Gegensatzes von Licht und Schatten preis. Als Beispiel derartig behandelter runder Werke möge die Abbildung der in ihrer Art mit Recht berühmten Gruppe des Apollo und der Daphne von *Bernini* in der Villa Borghese zu Rom hier stehen (Fig. 23). Eilende, flüchtige Bewegung, fliegendes Gewand und der Übergang menschlicher Formen in pflanzliche: Alles ist hier mit grösstem Geschick in Marmor wiedergegeben — ein wahres Kunststück! Diese Art aber, in ihrer Anwendung auf das Hochbild, veranschauliche die umstehende Abbildung (Fig. 24) einer Tafel aus der Erzthüre *Jacopo Sansovin's* in der Markuskirche zu Venedig. Übrigens sei auf die Ausführungen über das Hochbild im IX. Abschnitt hingewiesen. Solche malerische Grundsätze griffen auch in die Baukunst über, aus der sie allmählich sogar die graden Linien möglichst zu entfernen suchten; selbst die Grundrisse mussten sich zuletzt der Gewalt geschwungener Linien fügen.

Fig. 23. Bernini, Apoll und Daphne.

Berührungspunkte der archkt., plast. und maler. Auffassung.

Es ist demnach für jedes Kunstwerk von grössester Bedeutung, dass seine Auffassung sich innerhalb der Grenzen und Gesetze der besonderen Kunst halte, der es angehört, dass das Bauwerk und die Bildsäule nicht malerisch bewegt, dass aber auch das Gemälde nicht baukünstlerisch oder bildnerisch beengt sei. In diesem Falle liegt eine unnöthige Beschränkung der Malerei und also ein Hinderniss zu grösserer Vollendung vor; in jenem wird das Wesen der beiden Künste überschritten, und die Arbeiten werden leicht mehr oder weniger ausschweifend. Malerisch behandelte Werke in erhobener Arbeit haben oft das Ansehen, als wären es modellirte Gemälde. Berührungspunkte mancherlei Art sind gegeben, und die Grenzscheide der Künste dürfte auch hier nicht

haarscharf zu ziehen sein. Meist ist schon die Anlage des Künstlers, besonders in den neueren Jahrhunderten, vorwiegend oder ausschliesslich nur einer der Künste zugewandt und deshalb, soweit nicht etwa eine Ausnahme vorliegt, zu der dieser entsprechenden Auffassungsweise geneigt. Ist er nun auf dem Gebiete einer der anderen Künste thätig, so bringt er diese Auffassungsart unwillkürlich auch hier zur Geltung und kann trotzdem Hervorragendes leisten. So sind z. B. *Schinkel's* Arbeiten im

Fig. 24. Sansovino, Grablegung (Thürfüllung).

Gebiete der Malerei oft mehr oder weniger baukünstlerisch aufgefasst und dennoch von hohem Werthe; so sind *Michelangelo's* Bildwerke, der, obwohl Bildhauer, dennoch mehr als Maler geartet war, im Wesentlichen malerisch aufgefasst und behaupten trotzdem in der Kunstgeschichte eine ausgezeichnete Stelle. Der grosse Genius vermag den tiefen Grund, auf dem die Künste als ein Ganzes beruhen, herauszukehren und hierdurch den Widerstreit, den die fremde Auffassung mit sich bringt, zu mildern. Ganz aussöhnen kann auch er ihn freilich nicht. Ein solches Werk kann nie das unbedingt Höchste für alle Zeiten sein. Besonders wenn die malerische Auffassung in die Bildhauerei und Baukunst hinüber greift, ist

der Manierismus nicht mehr ganz fern, denn während die Beschränkung der Bildhauerei und Malerei durch die baukünstlerische und bildnerische Auffassung den Beschauer in die Vorstufe der gesammten Kunstentwickelung versetzen und die grossen Vorzüge dieser theilen kann, ist jene der nothwendige Weg zum Verfall, wie das z. B. gerade die Nachahmer *Michelangelo's* deutlich darthun.

Der Künstler und die Auffassung.

Erscheint die Auffassung eines Kunstwerkes ganz den Gesetzen der besonderen Kunst gemäss, so bleibt dennoch dem hervorbringenden Künstler noch ein weiter Spielraum, um seine persönliche Kraft, seine künstlerische Begabung zum Ausdruck zu bringen. Der Eine fasst bei einem Stoffe schnell und treffend Kern und Gehalt auf und stellt den Gegenstand in entsprechender Weise seinem geistigen Auge vor; der Andere findet vielleicht nur Äusserlichkeiten daran und bringt nur Machwerke ans Licht. Die Begabung ist hier entscheidend, aber auch der Begabteste wird sich bei seinem künstlerischen Schaffen gewiss gern durch die Frage prüfen: ist dies Gemälde auch wahrhaft malerisch, diese Bildsäule wahrhaft bildnerisch und dieses Bauwerk wahrhaft baukünstlerisch aufgefasst? Mancher Irrthum liesse sich durch solche Erkenntniss vermeiden oder schneller berichtigen, dadurch aber könnte manches Falsche vermieden und manches Heilsame gefördert werden.

Einwirkung des Gegenstandes auf die Auffassung.

Der darzustellende Gegenstand selbst wird durch seine Art und sein Wesen der künstlerischen Auffassung gewisse Bedingungen nahelegen. Entspricht dieses Wesen der Anlage und Neigung des Künstlers, so wird etwas Bedeutendes entstehen können; hindert aber eine ernstere Verschiedenheit das richtige und reine Verständniss des Gegenstandes, so wird der Künstler ihm nicht gerecht werden können. Das Heitere will heiter, das Feierliche feierlich, das Tragische tragisch aufgefasst sein. Es würde demnach verkehrt sein, ein heiteres Landhaus als grossartig ernsten Säulenbau zu behandeln oder eine Darstellung des Abendmahles, verleitet durch ein falsches Streben nach geschichtlicher und natürlicher Treue, als eine Tischgesellschaft von 13 armen jüdischen Männern in einer Wirthschaft zu Jerusalem zur Zeit des Tiberius zu geben; wenigstens sind bis jetzt derartige Versuche noch stets misslungen, und sie werden gewiss auch ferner misslingen, weil Christus und seine Jünger in ihrer umfassenden geistigen Weltbedeutung sich nicht in die Schranken jüdischer Stammesformen und jüdischer Typen einschliessen lassen. *Adriaen van Ostade* hätte nie eine »Schule von Athen«, *Rafael* nie eine vlämische Bauernschänke malen können: so unüberbrückbar ist die Kluft zwischen der Natur des Gegenstandes und der des Künstlers. Der »Odysseus vor der Nausikaa« (in Augsburg und in Braunschweig) von *Pieter Lastmann* z. B. zeigt schlagend, welchen Missgriff dieser Maler in der Wahl seines Gegenstandes gemacht hatte, denn Geist und Wesen der Antike waren ihm

fest verschlossen geblieben. Wo man das innerste Wesen eines Gegenstandes durch die Auffassung klar und treffend herausgekehrt, sowie in der Darstellung veranschaulicht findet, da sagt man dann, der Gegenstand sei wahrhaft seinem Wesen gemäss, wahrhaft tragisch, wahrhaft heroisch, wahrhaft gemüthsvoll oder wie er sonst geartet sein mag, aufgefasst. Es giebt nun aber Gegenstände, die innerlich so reich sind, dass sie in mehr oder weniger verschiedener Weise aufgefasst werden können und dennoch immer dieselben bleiben. Das schon erwähnte Beispiel der Maria mit dem Kinde wird dies bequem darthun können: sie erscheint bald in tiefer Anbetung des Christkindes knieend als dessen Magd, bald in seliger Lust als die glücklichste Mutter, bald in himmlischem Glanze als die vergötterte Königin, bald als Hüterin des Knaben, bald als Hauptgestalt auf Altargemälden, verehrt und angebetet von Heiligen und Gläubigen oder wie sonst der Gegenstand nach Art, Zweck, Umständen und Neigung immer gefasst sein mag. Wie gross die Gegensätze in der Auffassung auch sein mögen, so können solche Werke doch in ihrer Art gleich vollendet sein. Das lehrt schon z. B. *Rafael's* sixtinische Madonna, diese durch die Himmel schwebende Halbgöttin mit ihrem göttlichen Knaben, und desselben Meisters »Madonna della sedia« in Florenz, die Verkörperung stillen, menschlichen Mutterglücks. Welche Verschiedenheit und doch welche eigenthümliche Vollendung in jedem dieser Meisterwerke.

Begabung.

Das Entscheidende bei allen künstlerischen Hervorbringungen in vorgeschritteneren Zeiten wird daher die Kraft bleiben, die der Künstler von der Natur empfangen und zur Reife ausgebildet hat oder mit andern Worten, seine fertige Persönlichkeit. Denn man pflegt diese Kraft und Fähigkeit eines selbständigen Künstlers, wie sie von Natur und durch Entwickelung geworden ist, als etwas Ganzes und Persönliches aufzufassen und sie überhaupt Begabung zu nennen. Man will mit diesem Worte zugleich ausdrücken, dass das Schwergewicht dieser Kraft und Fähigkeit nicht in der Entwickelung, welche Lehre und Erfahrung bewirkt, liege, sondern in den holden Geschenken, welche die Musen dem Knaben schon in die Wiege gelegt, man will damit auf den unbegriffenen und unbegreiflichen Ursprungsquell hindeuten, welchem diese Gaben und Geschenke entstammen. Denn »diese geistige Zeugungskraft kann, wie *Schelling* in der mehrerwähnten Rede (s. S. 11) sehr richtig sagt, keine Lehre oder Anweisung erschaffen. Sie ist das reine Geschenk der Natur.« Aber sowohl dieses reine Geschenk der Natur, wie die Entwickelung und Ausbildung desselben durch Schule und Leben sind sehr verschiedenartig, und deshalb erscheint auch die Begabung der einzelnen Künstler als eine und so mannigfach verschieden.

Verschiedenheit derselben.

Denkt man sich z. B. einen und denselben Gegenstand von verschiedenen Künstlern behandelt — und zwar von Künstlern einer und

derselben Zeit und desselben Landes —, so werden alle diese Werke unter einander verschieden ausfallen. Während nun vielleicht einem unter ihnen unbedingt die erste Stelle weit vor den anderen eingeräumt wird, werden mehrere in zweiter Stelle, jedoch unter sich auf gleicher Linie stehend, folgen, und endlich werden die übrigen zahlreicheren einer dritten Gruppe angehören, der man nur noch wenig Theilnahme schenken kann. Das Erbtheil der letzteren, die Mittelmässigkeit, ist nun einmal der allgemeine menschliche Durchschnitt. Deshalb ist eine Bemerkung, die *Georg Forster* in seinen »Ansichten vom Niederrhein« (II, 296) in Bezug auf die Malerei äussert, so richtig; er sagt: »Die Malerei umfasst einen so grossen Kreis von Fertigkeiten und Kenntnissen, dass unter Hunderten, die sich ihr widmen, kaum Einer zu irgend einer auszeichnenden Stufe gelangt, und folglich wahre Künstlergrösse auf diesem Wege so schwer zu erringen ist, wie in jener von Homer und Pindar betretenen Laufbahn.« Die Mittelmässigkeit dieser Hunderte taugt aber für die Kunst wenig, da ihr der volle innere Beruf abgeht. Ein Künstler ohne ursprünglichen, tiefen Lebenstrieb zur Kunst bleibt mittelmässig; er kann sich nicht zum eignen, selbständigen Schaffen begeistern, und ihm hilft weder Zwang und Schule, noch Willen und Einsicht, denn es fehlt an dem Besten.

Talent und Genius.

Anders ist es mit den Geistern, denen der zweite Preis zukommt. Mit ihnen fängt die Kunst eigentlich erst an; doch auch sie unterscheiden sich nach Art und Grösse ihrer Begabung sehr wesentlich. Den Einen zieht es zur Bildhauerei, den Andern zur Landschaftsmalerei und Andere zu anderen Fächern, aber Alle haben den inneren Beruf zur Kunst in einem Grade, dass man sagt, sie besitzen Talent. Von jenem Künstler der ersten Stufe aber pflegt man zu sagen, er sei ein Genius oder, in französischer Form, ein Genie. Beide Wörter drücken schon durch ihre Ableitung ihre Bedeutung aus. Talentum vom griechischen *τάλαντον* ist ursprünglich das Gewogene, also der zugewogene Theil an geistigen Gaben und will nur ein gewisses Maass der Begabung bezeichnen, wenn auch in mannigfachen Abstufungen. Genius, von gignere = zeugen und dem griechischen *γίγνομαι*, bedeutet die eingeborene geistige Zeugungskraft, den göttlichen Funken und Ähnliches mehr. Der Unterschied ist also schlagend. *Goethe* hat vielleicht das Beste zur Begriffsbestimmung des Genius überhaupt gesagt, indem er im 19. Buche von »Wahrheit und Dichtung« kurz und gut erklärt: »Genie ist diejenige Kraft des Menschen, welche durch Handeln und Thun Gesetz und Regel giebt.« Der Genius beruht auf innerer bedeutungsvoller Offenbarung und spricht sich mit geheimem, unwiderstehlichem Drange ahnungsvoll, doch sicher und mächtig aus. Er ist deshalb durchaus prophetisch, also göttlichen, dem Menschen nicht näher erkennbaren Ursprungs. Wo dieser unbewusste, tiefe und schöpferische Drang der Seele weicht, und wo sich ein Hervorbringen mehr

bewusster und verstandesmässiger, mehr prüfender und erwägender Art einstellt, da beginnt schon das Talent. Bahnbrechend geht der Genius, die innersten Ziele seiner Zeit in sich zusammenfassend, ganzen Geschlechtern voran und ebnet ihnen neue Wege, auf denen die Talente frisch und bequem sich bewegen können, oder er tritt erfüllend auf den Gipfel einer grossen kunstgeschichtlichen Entwickelung und fasst alle Lebenskräfte derselben zu einer einzigen, herrlichen Blüthe zusammen. Dort also ist er Vorkämpfer, hier Vollender. In ihm ist die schaffende Geisteskraft so gross, dass er die Gesetze der Kunst wie angeboren in sich trägt. Sich selbst folgt er und birgt den Leitstern für sein künstlerisches Thun wie eine heilige Flamme, deren göttliche Kraft ihm nichts verkümmern kann, in der eignen Brust. Er vor Allem kann, wie *Schelling* vom Künstler überhaupt sagte, »nur dem Gesetze folgen, das ihm Gott und Natur ins Herz geschrieben, keinem andern«.

Der Virtuos.

Steigert sich die technische Tüchtigkeit eines Talentes nach einer gewissen, mehr oder weniger einseitigen Richtung hin in sehr hohem Grade, ohne dass damit das Geistige gleichen Schritt hielte, so nennt man ein solches Talent virtuos (s. S. 47). Ein Virtuos ist derjenige Künstler, der Form und Darstellung in ungewöhnlicher Weise beherrscht und diese nach einer bestimmten Seite hin bis zur Vollendung und selbst darüber hinaus ausbildet, freilich auf Kosten der Harmonie des Ganzen und des inneren Gehaltes. Er hat von den Meistern gelernt, wie der Thon zu formen, wie der Pinsel zu führen, wie die Färbung saftvoll und glänzend auszuführen sei, und nun legt er sich auf diese technischen Dinge und überrascht mit einer blendenden Aussenseite, mit einer virtuosen Darstellung. Er ordnet sich der oben (S. 48 f.) besprochenen Gruppe der Manieristen ein, nur dass seine Darstellung in irgend einem Betrachte besonders hervorragend und erstaunlich ist.

Dilettanten.

Mitunter ist die natürliche Anlage zur Kunst zwar vorhanden, aber die fertige Durchbildung fehlt, da die Kunst nicht zum eigentlichen Lebensberufe gewählt ist; sie wird nur aus Liebhaberei betrieben. Solche kunstübende Personen nennt man demgemäss nicht Künstler, sondern Dilettanten (vom italienischen dilettare = vergnügen). Hier ist der Zweck der künstlerischen Beschäftigung die angenehme Unterhaltung oder gar nur ein schicklicher Zeitvertreib. *Goethe* bemerkt in den »Wahlverwandtschaften« (I, 3) sehr treffend, dass den Dilettanten »mehr daran gelegen, dass sie etwas thun, als dass etwas gethan werde«.

Grundlage der Kunstübung.

Die Ausführungen dieses »Grundlage der Kunstübung« überschriebenen Abschnittes lassen sich vielleicht, wie folgt, kurz zusammenfassen. Die Grundlage aller Kunstübung besteht in der angemessenen Kenntniss der Natur, innerhalb der durch die Kunst selbst gezogenen Grenzen, und der gesetzmässigen Anwendung

dieser Kenntniss bei der sichtbaren Gestaltung eines Gegenstandes nach Maassgabe der künstlerischen Auffassung. Nur unter Voraussetzung dieser Grundlage ist die eigentliche Darstellung im künstlerischen Sinne möglich. Die Auffassung steht in der Mitte zwischen Gegenstand und Darstellung. Sie bemächtigt sich seiner, und der Künstler führt ihn so, wie er ihn aufgefasst hat, mit seiner Hand in sichtbarer Darstellung aus.

Siebenter Abschnitt.

Die Anordnung.

Einheit und Gegensätze im Kunstwerke.

Bei der einzelnen Figur wird es immer nur darauf ankommen können, dass Haltung und Ausdruck dem inneren Wesen völlig entsprechen. Je mehr dies gelingt, um so gelungener wird das Werk — modellirt oder gemalt — sein. Von einer eigentlichen Anordnung wird erst dann die Rede sein können, wenn noch etwas Zweites hinzutritt, eine andere Figur oder mehrere Figuren, Thiere oder andere Gegenstände. Da können Beziehungen mannigfachster Art auftreten, die in dem Verhältniss der Gestalten und Gegenstände zu einander ihren Ausdruck finden. Irgend eine Art von Gegensatz liegt diesen Beziehungen stets zu Grunde. Die Anordnung verbindet die Gestalten, den Gegensatz auflösend, zu höherer Einheit, welche also in sich selbst eine Mannigfaltigkeit trägt, wie es der Satz des *Aristoteles* »Einheit in der Mannigfaltigkeit« (s. S. 19) sagt. Es beruht demnach die Einheit eines zusammengesetzten Kunstwerkes nicht im Mangel, sondern in der Versöhnung von Gegensätzen. Der Begriff der Einheit selbst fordert dies, denn wo verschieden Geartetes nicht geeint ist, fühlen wir auch die Einheit nicht. Sei es nun, dass die Gegensätze sich nur äusserlich, also in der Darstellung, anzeigen, sei es, dass sie nur geistiger Art sind, also im Gedanken des Werkes liegen, sei es endlich, dass sie in einer Verschmelzung dieser beiden Beziehungen ruhen: immer werden sie von grösster Bedeutung für das Kunstwerk sein. Es ist damit nicht ausgesprochen, dass in jedem Kunstwerke eine in die Augen fallende Versöhnung von Gegensätzen enthalten sein müsse, obwohl eine Zeit lang eine Übertreibung der von Italien ausgegangenen Forderung des sogenannten »Contrapostes« dies zu beanspruchen schien. Führt man aber diese For-

derung in die richtigen Grenzen des Begriffes zurück, so verlangt sie weiter nichts, als was eben gesagt wurde; denn der »Contrapposto« ist nichts Anderes als der Gegensatz von Gestalten oder Gegenständen, die durch diese Gegeneinanderstellung grösseres Gewicht für sich und damit gemeinsam eine grössere Bedeutung oder überhaupt erst eine Bedeutung im Dienste eines bestimmten künstlerischen Gedankens gewinnen. Jedes entwickeltere Kunstwerk aber enthält Gegensätze, die in ihm ihre harmonische Lösung gefunden haben. Dies wird man leicht sowohl bei Bauwerken wie bei allen Darstellungen handelnden oder getragenen Inhalts wahrnehmen, und man wird auch bemerken, dass die Gegensätze bei mehr und mehr entwickelten Werken selbst immer entwickelter, bedeutsamer und sprechender werden, vorausgesetzt, dass sie in der Sache begründet, aus der Natur des Gegenstandes geschöpft und nicht äusserlich gesucht, von aussen in das Werk hinein getragen sind. »Der einzige Gegensatz, welchen der Geschmack billigen kann, entspringt aus der Mannigfaltigkeit der Kräfte und Beziehungen«, wie *Diderot* in seiner Abhandlung über die Malerei treffend bemerkt.

Anordnung.

Dieser Gegensatz, der aus dem inneren Wesen des Kunstwerkes hervorgeht, giebt die Grundlage der Gesammtanordnung desselben ab, die in der Symmetrie, dem Gleichgewichte der Massen, der Gliederung, der Gruppirung, der Farbe, sammt Licht und Schatten, oder in Verbindung dieser verschiedenen Bestandtheile beruhen kann.

Symmetrie.

Die Symmetrie, unter der doch nichts Anderes zu verstehen ist, als Gleichmässigkeit, besteht in der gleichmässigen Anordnung eines Gegenstandes zu beiden Seiten einer senkrechten Linie oder Ebene, so dass die eine Hälfte der andern etwa so entspricht, wie die Wirklichkeit dem Spiegelbilde. Sie herrscht weitumfassend in der Natur. Die menschliche Gestalt, die meisten Thiergestalten sind symmetrisch gebaut; bei Zweigen, Blättern und Blüthen zeigt sie sich in bestimmter Weise. Auf dem Gebiete der Kunst giebt sie im Allgemeinen einer höheren, strengeren und ernsteren Ordnung Ausdruck, der das bezügliche Werk innerlich seinem Wesen nach unterthan ist. Doch ist sie nicht immer in ihrer ganzen Strenge am Orte, vielmehr erscheint sie, namentlich in der Bildhauerei und Malerei, durch Abweichungen, Verrückungen, Verschiebungen und Ähnliches mehr gemildert, wodurch die geometrische Steifheit gehoben, der Anschein der Freiheit gewährt und doch die höhere, gesetzmässige Ordnung gewahrt wird.

Symmetrie in der Baukunst.

In der Baukunst entspricht die symmetrische Anordnung zwar der geometrischen Grundlage des Baues, aber sie war doch nicht von Anfang an mit dem Bauen auch als selbstverständlich gegeben. Die grossen Paläste von Niniveh wissen nichts von einer Achse und daran sich schliessender gleichmässiger Anordnung; sie zeigen eine ganz zu-

fällige Aneinanderreihung von Höfen und Räumen, wie etwa Krystalle zufällig an einander gereiht erscheinen. Auch die ägyptischen Tempel huldigen zum Theil diesem Gesetz der Krystallisation, doch besitzen sie in den wichtigeren Theilen eine klare und bestimmte Mittelachse, an die sich eine symmetrische Anordnung lehnt. Seit jenen alten Zeiten aber ist die Symmetrie eine Art Lebensbedingung für jedes bedeutendere Gebäude geworden, insofern es Kunstwerk sein soll, wenigstens ist sie dies bis in die allerneueste Zeit unbestritten gewesen. In ihr ruht das volle Gleichgewicht der Baumassen; jeder Verstoss gegen sie würde das bauliche Gleichgewicht stören, indem auf die eine Seite eine stärkere Belastung und grössere Masse käme, wodurch die Harmonie verhindert würde. Das Wesen dieser Harmonie beruht in dem Gleichgewicht geordneter Massen, denn in der Grösse und Ordnung ist, wie *Aristoteles* schon sagt, die Schönheit. Die Theilungslinie ist die Achse, von der nach rechts und links ganz gleiche Äusserungen ausgehen; beide Hälften des Baues finden nur in der Achse ihre Vereinigung und Erfüllung, beziehentlich in der der Achse entsprechenden Ebene des Durchschnittes. Jede Hälfte, als Ganzes für sich betrachtet, wäre ein Unding. Aber auch ältere Denkmäler, wie z. B. die Dome zu Strassburg und Antwerpen, die durch die Nichtaufführung der zweiten Thürmspitze im oberen Theile unsymmetrisch geworden sind, thun dar, wie erheblich durch eine so ungleiche Belastung das Gleichgewicht, sowie die Harmonie des Ganzen gestört ist. Niemandem fällt es ein, den Thurm einer Kirche absichtlich vor eines der Seitenschiffe zu setzen oder grosse und kleine, eckige und runde Fenster bunt durch einander in der Stirnseite eines Hauses anzuordnen, denn selbst ein rohes Gefühl empfindet schon, dass nicht bunter, sinnloser Wechsel, sondern gleichmässige Ordnung den geometrischen Bedingungen der Anlage und Konstruktion eines Baues entsprechen. Die Symmetrie gehört so zum Wesen der Baukunst, dass diese ohne jene gar nicht zu denken wäre; doch ist es nicht immer geboten, sie in ihrer ganzen Strenge anzuwenden, vielmehr ist es sogar erwünscht, in kleineren leichteren Anlagen sie zu Gunsten eines malerischen, mehr zufälligen Eindruckes zu beschränken oder bei Seite zu setzen. Dagegen, so darf man behaupten, wäre es ein arger Verstoss gegen die Gesetze baukünstlerischer Ordnung, in bedeutenderen Bauanlagen die Symmetrie ausser Acht zu lassen oder, richtiger gesagt, ihr mit Absicht entgegenzutreten, denn die Natur der Sache weist, seit Überwindung jener ersten Anfänge, von selbst mit Nothwendigkeit auf sie hin. Indessen, moderne Verirrungen, angeregt durch ein krankhaftes Streben nach malerischen Wirkungen, auch da, wo diese ganz und gar nicht am Orte sind, haben Derartiges versucht. Mit Absicht ist die Symmetrie durch einzelne einseitig angebrachte Anbauten, Thürme, Vorbauten, Hallen, Balkone und dergleichen

mehr umgangen oder beseitigt worden, ja selbst Kirchthürme sind vor eines der Seitenschiffe gesetzt, im Innern sind die Seitenschiffe verschieden entwickelt und damit ist die Ordnung des Grundrisses und der Raumgestaltung aus dem Gleichgewichte gebracht worden. Ein sehr merkwürdiges Beispiel solcher Verkehrtheiten bietet das neue Museum in Bern. Von der Altstadt führt die prachtvolle Neukirchfeldbrücke, in mächtigem Bogen sich hoch über die Aare hinweg spannend, nach einem neuen, in der Anlage begriffenen Stadttheile. Hier steht genau in der Brückenachse das neue Museumsgebäude, das der ganzen Lage und tausendjähriger Erfahrung nach so recht zu streng gesetzmässiger, symmetrischer Anordnung hätte auffordern müssen. Statt dessen wurde ein Bauwerk aus Einzelheiten mittelalterlicher Häuser und Burgen zusammengeflickt, wobei alles Symmetrische mit aufdringlicher Absicht vermieden wurde. Der Eindruck ist in Folge dessen ganz unharmonisch, ja er verletzt durch die zur Schau gestellte Sachwidrigkeit und die schwersten Verstösse gegen das Gleichgewicht der Massen geradezu jedes nur einigermaassen gesunde künstlerische Gefühl. Die Symmetrie hört erst da auf, am Orte zu sein, wo sie anfinge, den Eindruck des Gezwungenen, Unnatürlichen und Unwahren zu machen, wobei freilich nicht der persönliche Geschmack oder Ungeschmack, sondern allein die aus den Denkmälern abgeleiteten Erfahrungen und Gesetze der symmetrischen Ordnung Richter sein können.

Ausnahme bei nichtmonumentalen Bauten.

Dies ist, wie bemerkt, bei leichteren Anlagen mehr zufälliger oder heiterer Art am Orte. Bei einem Landhause z. B. kann an einer Ecke oder Seite sehr wohl ein niedrigerer Thurm stehen, es können sehr wohl an Stelle symmetrischer Flügel anderweitige, unregelmässige Anordnungen treten. Derartige nicht vollkommen oder überhaupt nicht symmetrische Anlagen können naturgemäss nicht von allzu grossem Umfange sein und kein monumentales Gepräge besitzen, sie müssen vielmehr als heitere Lustbauten oder als reine Nutzbauten darauf verzichten, baukünstlerische Denkmäler im höheren kunstgeschichtlichen Sinne zu sein, und sich begnügen, wenn ihnen hinsichtlich ihres Kunstwerthes nur eine zweite oder dritte Stelle angewiesen werden kann.

Falsche Anwendung der Symmetrie bei Städteanlagen.

Andererseits verstösst es gegen Wahrheit und Sachlichkeit, die Symmetrie über die Grenzen eines Bauwerkes auszudehnen und also ganze Strassenlängen oder Seiten eines Platzes von einer Mittellinie aus symmetrisch zu ordnen, denn hier sollen durch falschen Schein mehrere Gebäude geeinigt werden, die ihrem Wesen und ihren Besitzverhältnissen nach verschiedene und einzelne sind. Beispiele dieser Art finden sich in Fürstensitzen neueren Ursprungs, besonders etwa in Potsdam. Aber gar die Anlage ganzer Stadttheile oder Städte lediglich symmetrisch regelmässig zu machen, ist gewiss unrichtig, da entweder der Eindruck ein ermüdend langweiliger wird, wie in dem aus lauter Häuserquadraten bestehenden

Mannheim und in manchen neuen Stadttheilen grösserer Städte, oder die nothwendige Leichtigkeit des Verkehres leidet, wie z. B. in dem fächerförmig gebauten Karlsruhe. Bei Anlage von Städten oder Stadttheilen ist einzig und allein, die Zweckmässigkeit vorausgesetzt, der lebendige malerische Eindruck maassgebend, wenn diese malerischen Eigenschaften auch durch die geometrischen Linien des Grundplanes und den architektonischen Aufbau der Strassen und Plätze wesentlich bedingt und eingeschränkt sind.

Symmetrie in der Bildnerei u. Malerei.

In der Bildnerei und Malerei kann die Symmetrie nur theilweise Geltung beanspruchen, da es nicht möglich sein würde, in jeder der Hälften solcher Werke ein genaues Spiegelbild der andern herzustellen, ohne das freiere Wesen dieser Künste einseitig und gewaltsam zu beschränken. Die menschliche Gestalt ist zwar symmetrisch gebaut, aber das Leben hebt durch Haltung, Bewegung und Ausdruck die Strenge dieser Symmetrie zu Gunsten der Freiheit in jedem Augenblick bis zu einer gewissen Grenze auf. Dies Vorbild der Natur selbst verlangt für die Bildhauerei und Malerei, zunächst in Bezug auf die einzelne Gestalt, eine erhebliche Einschränkung symmetrischer Behandlung. Streng symmetrische Werke der Bildhauerei sind beispielsweise gewisse ägyptische Denkmäler (vergl. Fig. 17 S. 94), doch wird Niemand denselben eine erschöpfende Verwirklichung bildnerischen Wesens, noch eine allgemein gültigere Bedeutung beimessen wollen. Tritt aber zu der einzelnen Figur noch eine oder mehrere andere hinzu, so wird in der Bildnerei und Malerei auch aus denselben Gründen eine strenge Symmetrie ausgeschlossen sein. Dagegen wird immerhin, wenn der Gegenstand es zulässt, eine symmetrische Grundanlage möglich sein, die das allgemeine Gleichgewicht der Massen zum Ausdruck bringt und die Harmonie der Verhältnisse zu steigern vermag.

Gliederung und Gruppirung.

Wenn die Symmetrie, je nach der Aufgabe und dem Gegenstande streng oder minder streng angewandt, in geeigneten Fällen die Grundlage der künstlerischen Anordnung bildet, so ergiebt die weitere Theilung der Massen die sachgemässe Gliederung und Gruppirung.

Gliederung in der Baukunst.

Die Gliederung der Bauwerke beruht auf der symmetrischen Mitteltheilung, an die sich rechts und links die Gebäudetheile in Übereinstimmung mit der Raumgestaltung schliessen. Nimmt man die Mitte als 1 an, so treten rechts und links 2 und 2 und weiter noch 3 und 3 oder 4 und 4 u. s. w. hinzu, so dass sich etwa Mittelbau, Rücklagen und Flügel ergeben. Das kann Alles nun sehr mannigfaltig verbunden und erweitert werden, auch tritt das Mittel der verschiedenen Höhen wirkungsvoll hinzu, um das Ganze in die verschiedenen Theile stimmend zu gliedern. Die Theilung und Gliederung muss aber der innern, nach dem Zwecke des Bauwerkes gestalteten Raumtheilung entsprechen, da sie sonst

unwahr wäre. Liegt z. B. in der Mitte eines mehrgliedrigen Bauwerkes ein grosser hoher Saal, so wird der hierdurch an der Vorderseite be-

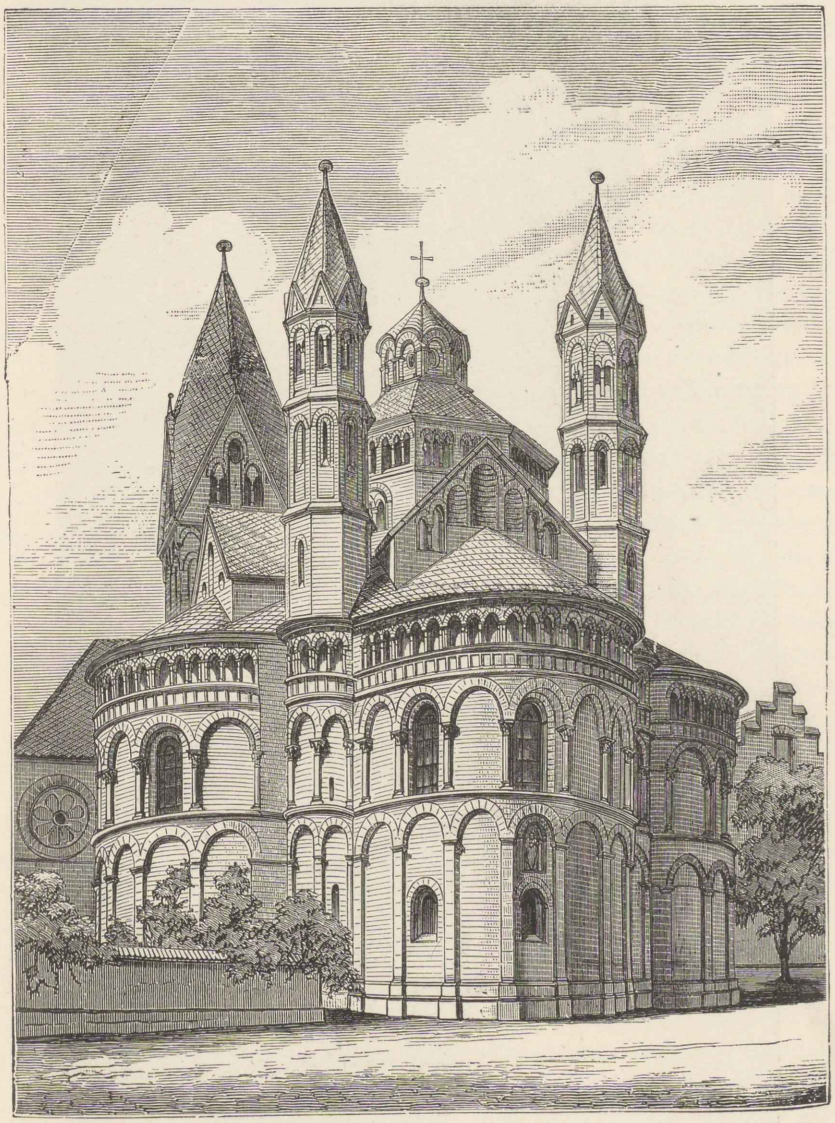


Fig. 25. St. Apostel in Köln.

dingte mittlere Vorsprung bis hinten durchgehen und an der Rückseite in gleicher Breite sichtbar sein müssen; auch wird dieser Mittelbau nach oben höher sein dürfen oder müssen als die anstossenden Rücklagen

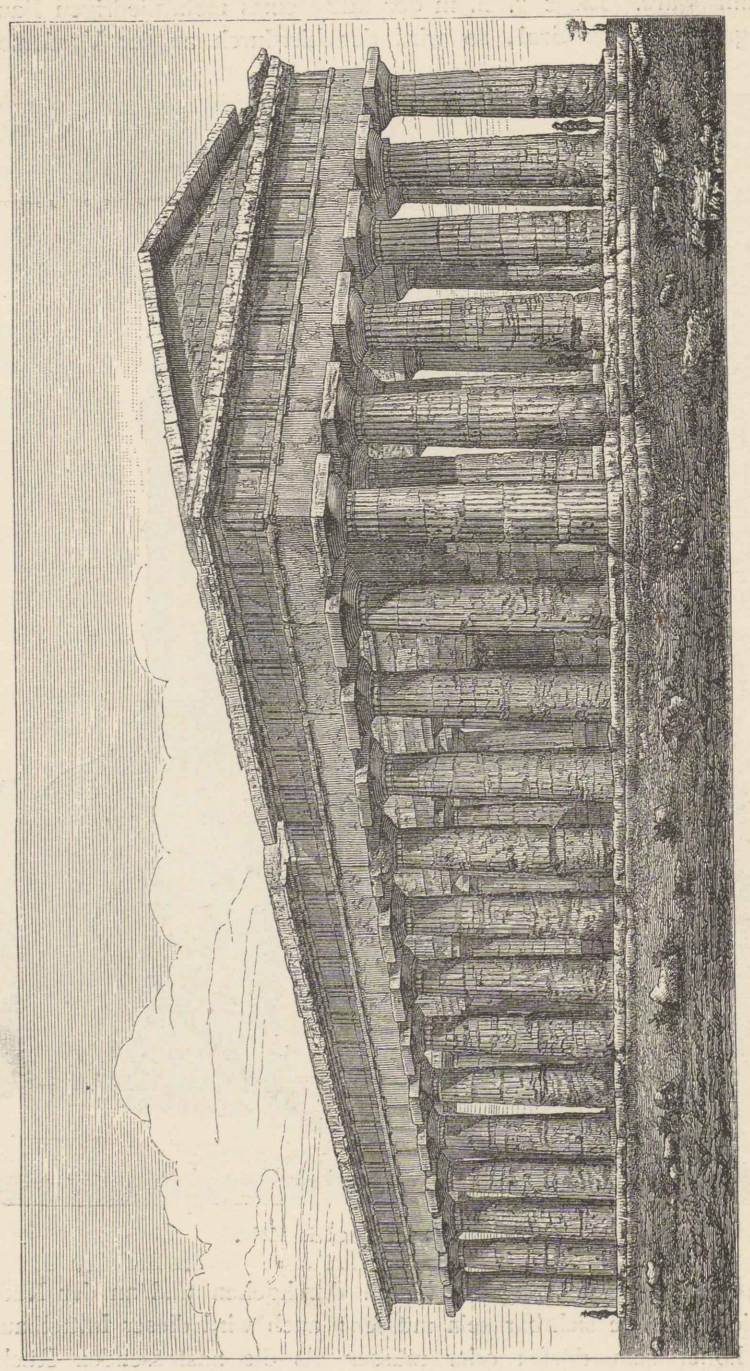


Fig. 26. Poseidontempel zu Pästum.

oder Flügel, etwa durch den Aufbau eines Giebels, einer Attika oder einer Kuppel. Bei Kirchenbauten führt die Einführung der Thürme zu bedeutenden Höhenunterschieden der Gebäudetheile und gewährt hierdurch ein äusserst wirksames Mittel zu lebendiger, reicher Gruppirung. In dieser Hinsicht zeichnen sich besonders glücklich einige romanische Kirchengebäude aus, wie dies z. B. die auf S. 111 (Fig. 25) abgebildete Apostelkirche in Köln zeigt. Die Möglichkeiten jedoch, wie die Gliederung an Bauwerken geartet sein kann, lassen sich im Rahmen dieses Buches nicht darlegen. Der sachkundige Baukünstler wird auch hier dem klügelnden Verstande nichts oder wenig, wohl aber seiner künstlerischen Eingebung das Meiste, wenn nicht Alles zu danken haben. Diese Eingebung aber ist wesentlich bedingt, abgesehen von der Erfassung der Aufgabe, durch die Erfahrungen, welche die Kunstgeschichte an die Hand giebt. Denn die Gliederungen waren Anfangs noch sehr mangelhaft, wie Grundriss, Aufbau und Höhenverhältnisse des ägyptischen Tempels und fast noch mehr diejenigen der Königspaläste von Niniveh darthun. In Hellas aber zeigt der Tempel, wie die nebenstehende Abbildung des Poseidontempels in Pästum (Fig. 26) veranschaulichen kann, eine auf Grundlage symmetrischer Gestaltung erreichte Geschlossenheit ähnlich der der menschlichen Gestalt; und da die Darstellung der menschlichen Gestalt wesentlich Aufgabe der Bildhauerei ist, so kann man sagen, dass bildnerische Gesetze, die das ganze griechische Leben und Machen beherrschen, auch die künstlerische Gestaltung und Gliederung der Bauwerke massgebend bestimmt haben. Indessen waren die Hellenen doch so befähigt, dass sie auch zusammengesetztere Aufgaben glänzend zu lösen vermochten, wie das am Erechtheion, diesem auf einer Baustelle von drei verschiedenen Höhenlagen aufgeführten herrlichen Bauwerke zu sehen ist. Die Römer aber förderten die Ausbildung der baukünstlerischen Gliederung ungemein, indem sie neue zusammengesetzte Aufgaben, wie Basiliken, Paläste, Amphitheater und dergleichen mehr, mit bedeutenden konstruktiven Mitteln zu lösen wussten. Das Mittelalter aber und die späteren Zeiten haben wohl, nach unserem heutigen Verständnisse des Gegenstandes, zu einer grossen Reife der Grundsätze und einer erheblichen Freiheit des Künstlers geführt.

Gliederung geschlossener Gruppen in der Bildhauerei.

In der Bildhauerei kann bei der Einzelgestalt von eigentlicher Gliederung nicht die Rede sein. Das wird erst geschehen können, sobald zwei oder mehr Gestalten zu geschlossenen Gruppen zusammentreten. Bei der Gruppe handelt es sich um Verbindung von Gestalten oder Gegenständen, die nicht von Natur zusammenhängen, wie die Theile und Glieder eines und desselben Körpers, sondern die erst in eine, von einem bestimmten Gedanken getragene Beziehung gesetzt werden. Diese Beziehung muss vor allen Dingen in der Anordnung klar und deutlich ausgedrückt sein. Entspricht die geistige Grundlage einem gleichartigen

Nebeneinander, so wird die Anordnung von selbst der Horizontalen folgen, besteht aber diese grundlegende Beziehung in einem Vorzuge, einer Überlegenheit des Einen über den Anderen, so tritt von selbst eine Anordnung ein, die dieser Überordnung und Unterordnung entspricht und die sich meist in der sogenannten Pyramidalform darstellt. Die Horizontalanordnung besteht in der gleichmässigen Ausdehnung in die Breite, die Pyramidalanordnung nimmt von der breiten Grundlinie aus die Richtung zu einem bestimmten Höhepunkte. Rund gearbeitete Figuren in zahlreicherer Nebeneinander-Reihung kommen zwar öfter vor, so z. B. am Sockel des *Rauch*'schen Friedrichs-Denkmales zu Berlin, hauptsächlich aber beschränkt sich diese Art von Zusammenstellung auf Gruppen von zwei Figuren. Bei diesen wird dann das gegenseitige innere Verhältniss oder der von Natur gegebene Unterschied der Grössen und dergleichen mehr die Gliederung bestimmen. Eine Gliederung höherer Art wird aber von selbst sich geltend machen, sobald noch eine dritte Figur hinzutritt. Da ordnet sich die Gliederung meist ganz natürlich der Pyramidalform ein. Diese Art der Anordnung und Gliederung ist lebendiger und vollkommener, als die in der Horizontale, weil in ihr ein schärferer Gegensatz auf eine harmonische Weise gelöst ist. Sie bietet einen Umriss, der von der Spitze nach beiden Seiten, wie die Seiten eines Dreiecks, abfällt. Hierdurch deutet sie sogleich die, die Anordnung bestimmende symmetrische Grundlage an. Die Symmetrie spricht sich zwar schon hierin, aber doch völlig erst in der Gliederung der Gruppe aus. In der Regel gehören zu solcher Pyramidalgruppe mindestens drei Figuren, wie an sich klar, da die Symmetrie eine Mitte, ein Rechts und ein Links, also dreierlei verlangt. Bei einer drei- und mehrgliedrigen Gruppe aber ist besonders in der Bildhauerei die Pyramidalform stets beachtet worden. Die antike Kunst bietet die treffendsten Beispiele, von den grossen Giebelfeldern der Tempel bis zu den geschnittenen Steinen herunter. Als ein besonders fein abgewogenes Werk sei die Laokoongruppe hervorgehoben; sie zeigt eine freiere Behandlung in der Symmetrie, indem der Oberkörper des Vaters sich schmerzhaft mehr nach rechts wendet, doch hält sie in edelster Weise den pyramidalen Umriss inne, wobei freilich von dem falsch ergänzten rechten Arme des Vatikanischen Originals, der widersinnig steif in die Höhe gestreckt ist, abgesehen werden muss. Eine der zierlichsten und anmuthigsten Gruppen ist die des Dionysos und der beiden Satyre in der von *Emil Wolff* ausgeführten Ergänzung der antiken Torsen in Berlin. Die auf folgender Seite befindliche Abbildung (Fig. 27) giebt dieses, in weiteren Kreisen noch weniger bekannte, ausgezeichnete Werk wieder. Kaum kann sich die Bildhauerei an einen ungebundeneren Gegenstand machen, als es hier geschehen ist, wo ein trunkener Gott, von zweien seiner Diener unterstützt, dargestellt ist; denn die Lösung der

strengen Spannung der Muskeln wie überhaupt der festen Haltung durch die Trunkenheit widerstrebt an sich der Sicherheit und Bestimmtheit, die Statuen, also stehende Figuren verlangen, und lässt sich eher wiedergeben, wenn der ganze Organismus, wie im Barbarinischen Faun, bereits vom Rausche in den Schlaf gesenkt ist. Hier aber ist die göttliche Lust, die Frische des Lebens, die taumelnde Bewegung in trefflicher Weise mit den Bedingungen

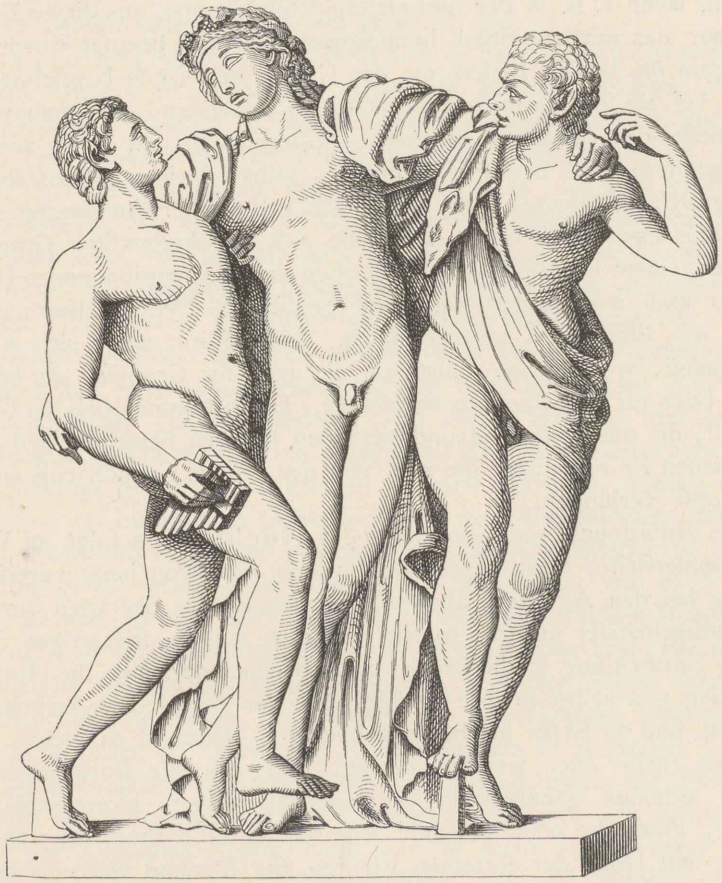


Fig. 27. Dionysosgruppe.

der Bildnerei vereinigt, indem die Gruppirung bei aller Ungebundenheit in der Haltung der einzelnen Figuren den Grundzug der Symmetrie und der Pyramidalform in entschiedener Weise festhält. Wenn aber das bildnerische Gefühl bei einem solchen Werke nichts von den strengen Gesetzen der Anordnung preisgab, um wie viel mehr werden diese gelten dürfen, wo der Gegenstand an sich zu solcher Strenge stimmt? Diese Wahrheit hat man zu allen Zeiten, wo der Geist echter Kunst waltete, beherzigt, und es liessen sich, namentlich auch aus der Kunstgeschichte

der letzten vier Jahrhunderte, zahlreiche Beispiele anführen. Es muss übrigens bemerkt werden, dass der Winkel, welchen diese, in der Anordnung von Bildwerken sich zeigende Pyramidalform bildet, meist ein beträchtlich stumpfer ist, dass also die Höhe der Dreiecksform, die den Umriss bestimmt, erheblich kürzer ist als die Grundlinie; die letztere ist in der Regel sechs bis siebenmal länger, als jene. Dies ist auch dann der Fall, wenn z. B. in der hier abgebildeten Gruppe, aus dieser Dreiecksform nur das mittlere Stück herausgenommen und benutzt wurde. Man verlängere die beiden Linien, die den Umriss der Köpfe bezeichnen, nach unten, bis sie die Grundlinie der Gruppe schneiden, und man wird die Richtigkeit des Gesagten erkennen. Übrigens folgen doch auch sehr frei gestaltete und bewegte Gruppen, selbst kleinen Maasstabes und gattungsartigen Inhaltes, die gern nach malerischer Auffassung streben, dem Dreiecksumrisse, oder, wenn sie sich auf kreisartiger Grundfläche aufbauen, einem kegelförmigen, nach oben sich stark verjüngenden Umrisse, so dass man wohl sagen kann, die gegliederte Pyramidalform sei vom Wesen der Bildhauerei unzertrennlich. Diese Form zeigt sich sogar da bestimmend, wo gewisse Umstände sie auch für Gruppen aus zwei Gestalten oder für Einzelfiguren empfehlen. Dies ist namentlich bei Gruppen der Fall, die aus stehenden und sitzenden Figuren bestehen, und bei gewandreichen Einzelfiguren, die sich von der breiten Grundfläche aus nach dem Kopfe verjüngen.

Gliederung des Hochbildes.

Die Anordnung und Gliederung des Hochbildes folgt im Wesentlichen malerischen Gesichtspunkten. Wenn man von jener unreifen Anordnung bei den Ägyptern absieht, die vielfach die Gestalten durch und selbst übereinander mengt, so tritt bei allen langen, friesartigen Streifen mit der Entwicklung in die Breite das Nebeneinander, also die Horizontalanordnung von selbst in ihre Rechte. So war es bei den Assyriern und Griechen, und so ist es bis heute geblieben. Dabei ist es gleich, ob die Gestalten mehr oder weniger bewegt sind, ob die Form mehr oder weniger erhoben gehalten ist, und ob die strenge Horizontale durch niedrige, knieende oder liegende Figuren unterbrochen ist. Stellung, Haltung und Höhe der einzelnen Figuren, ihr Abstand von einander und dergleichen mehr werden in wohl abgestimmten Verhältnissen zu halten sein. Bei einzelnen Tafeln in viereckiger oder rundlicher Form wird sich die Anordnung ähnlich wie bei Gemälden entwickeln können, so dass auf die hier sogleich folgenden Erörterungen, um Wiederholungen zu vermeiden, verwiesen werden kann.

Örter der Bildhauerwerke.

Das Bildwerk, welcher Art es auch sei, wenn es nicht in kleinem Maasstabe gehalten und deshalb bei geringer Masse leicht bewegbar ist, verlangt einen bestimmten Ort, einen Standort, eine Aufstellung, die seiner Wirkung möglichst zu Hülfe kommt. Grundsätze und Meinungen,

die in dieser Hinsicht zu beachten wären, können natürlich nur sehr ausnahmsweise aus der Theorie genommen und müssen hauptsächlich aus der Erfahrung abgeleitet sein; ihre Anwendung wird immer eine kluge Berücksichtigung der, im einzelnen Falle gegebenen, örtlichen Verhältnisse erfordern, und sich am sichersten an der Hand von Versuchen ausführen lassen. Anders ist es, wenn durch enge Beziehungen zu einem Bauwerke bereits feste Verhältnisse gegeben sind.

Bildwerke in Verbindung mit einem Bauwerke.

In Verbindung mit einem Bauwerke treten Bildhauerarbeiten meist am Äussern als Schmuck von Giebeln, Kuppeln, Friesen, Attiken, Treppenwangen, Nischen, Brücken, Thoren, Brunnen u. s. w. auf, doch auch im Innern namentlich als Friese, Karyatiden, Atlanten, vor oder an Pfeilern, vor oder auf Säulen, vor Wänden u. s. w. Ob aber am Äussern oder im Innern, so werden Stylart, bauliche Anordnungen und örtliche Verhältnisse stets von Einfluss sein. Der Maasstab ist dabei fast immer genau durch die Maasse des bezüglichen Bautheiles oder Raumes vorgeschrieben. Es handelt sich dann hauptsächlich darum, die am Äussern anzubringenden Bildwerke so zu stellen, dass sie vom Standpunkte des Beschauers aus, weder durch vorspringende bauliche Glieder, noch durch ihre eigene Masse gedeckt werden. Auf diesen Standort und auf diese Aufstellung ist natürlich schon bei Anlage und Modellirung derartiger Werke von vornherein genaue Rücksicht zu nehmen. Ähnlich verhält es sich bei Werken im Innern von Gebäuden, nur wird alsdann noch mit Sorgfalt auf Herbeiführung einer richtigen Beleuchtung Bedacht zu nehmen sein. Ein gutes, etwas hoch einfallendes Seitenlicht, wie es z. B. die kleinen Räume an der nördlichen Seite des Thorwaldsen-Museums zu Kopenhagen so vorzüglich besitzen, giebt die unstreitbar beste Beleuchtung für Bildwerke ab, da es alle wesentlichen Theile der Gestalt erhellt und nicht den Zusammenhang des Ganzen an ungeeigneten Stellen durch falsche Schlagschatten unterbricht. Dies Letztere ist besonders bei einer reinen Deckenbeleuchtung, wie häufig in Treppenhäusern, der Fall, wenn das Licht von oben her auf die Bildwerke fällt und alle vorstehenden Theile, wie Augenbein, Nase, Kinn u. s. w. mehr oder weniger starken Schlagschatten werfen. Die Wahrnehmung, dass ein Mensch, der nur von oben her beleuchtet ist, ein sehr entstelltes Aussehen bietet, ist so einfach und selbstverständlich, dass man staunen muss, wie Bildwerke in solche Beleuchtung gestellt, geschweige gar Oberlichtsäle, eigens für sie gebaut werden konnten. Allerdings mildert sich die üble Wirkung, je mehr Licht eingeführt wird und je weniger senkrecht es die Statuen trifft, aber selbst im besten Falle steht diese Beleuchtung jener andern seitlichen sehr nach. — Dass der bildnerische Schmuck eines Bauwerkes mit dessen Zweck und Bestimmung innerlich in möglichst enger Beziehung stehen muss, bedarf keiner Erörterung. Die vollendetsten Beispiele hierfür bieten die grossen

griechischen Tempel, der Zeustempel in Olympia, der Parthenon und andere, wo ein umfassender, einheitlicher Stoff in mehreren Gruppen gesondert und dementsprechend in verschiedenen Darstellungsformen auf die Friese, Metopen, Giebelfelder und Akroterien vertheilt ist, denen als erfüllendes oder krönendes Schlussglied das Tempelbild sich anreiht. Aus den verschiedenen Darstellungsformen in Verbindung mit dem besonderen Inhalte ergiebt sich auch die Art der Anordnung, namentlich die Horizontale für die Friese, die symmetrische Pyramidalform für die Giebelfelder. Auch das Mittelalter bietet namentlich im Schmucke der Kirchenportale vorzügliche Beispiele dar. Ein besonders vollendetes Werk dieser Art ist ohne Zweifel die goldene Pforte zu Freiberg im Erzgebirge, die ihren, die christlichen Hauptlehren umfassenden Stoff in glücklichster Weise auf Bogenfeld, Laibungen und Thürbögen vertheilt und dort zu schönster wohlgeordneter Darstellung gebracht hat.

Selbständige Aufstellung.

Lehnen sich die Bildwerke nicht unmittelbar an Gebäude, sich diesen irgendwie ein- oder anfügend, so wird ihre Aufstellung selbständig bewirkt werden müssen. Ein kleines Hochbild wird man zwar wie ein Gemälde aufhängen, eine kleinere Figur in einem Zimmer auf eine hölzerne Säule setzen können: anders aber ist es bei grossen Werken. Diese haben zum Theil schon ihren gegebenen Ort, etwa über Gräbern oder sonstwo, und hierdurch ist dann das Weitere meist deutlich genug vorgezeichnet. Handelt es sich aber um eine einzelne, nach Wahl und Gutdünken aufzustellende Figur oder Gruppe, so können verschiedene Wege eingeschlagen werden. Sind es nur Schmuckstücke für den Vorplatz eines Palastes, in den Garten, den Lusthain oder einen Weg, so empfiehlt sich der einfache, niedrigere Sockel. Grosse Schwierigkeiten aber treten bei den Denkmälern bestimmter Personen oder Ereignisse hervor. Da macht sich ein eigens für sie herzurichtender Aufbau baukünstlerischer Gliederung nöthig. Hier sind Säulen gewählt worden, dort mächtige, als Bauwerke gestaltete Unterbauten, dann wieder stufenförmig aufgebaute Sockel mit Figuren und Hochbildern geschmückt, und andere zusammengesetztere Formen mehr, welche die grösste Mannigfaltigkeit zeigen. Meist wiegt die Breitenentwickelung vor, so dass in der Mitte die Hauptfigur, höher ragend, ringsum die Nebenfiguren irgendwie wohl geordnet ihren Platz finden, alle aber zusammen einheitlich wirken und jede für sich doch einer eingehenden Betrachtung zugänglich ist. In dieser Weise ist z. B. das Denkmal des grossen Kurfürsten von *Schlüter* in Berlin und das Lutherdenkmal von *Rietschel* in Worms angeordnet. Doch kommen auch Werke mit sehr entschiedener Höhenentwickelung, wie z. B. das *Rauch*'sche Friedrichs-Denkmal in Berlin, vor, bei denen dann natürlich die oben stehende Hauptfigur in besonders grossem Maassstabe gehalten ist. Bei den beiden Arten der Aufstellung kommt es

einmal auf das Verhältniss der Länge und Breite der Grundfläche zu einander und zur Höhe der ganzen, pyramidal sich aufbauenden Gruppe an, zum andern aber auf die Theilungsverhältnisse, nach denen die Anordnung in Breite und Höhe sich gliedert. Verwickelte Verhältnisse, die ihrer Natur nach aufs Feinste abgewogen sein wollen, spielen hier eine Hauptrolle, und es ist in der That eine schwierige Aufgabe, Bildhauerwerke in einer gegliederten Zusammensetzung zu einer reinen und schönen Wirkung zu vereinigen. Eine glückliche Lösung wird wesentlich von einem geläuterten Gefühl für Architektonik und Eurhythmie bedingt sein. — Auch bei der Aufstellung der Einzelfiguren, der Standbilder oder Reiterbilder als öffentliche Denkmäler kann man die Anwendung sehr verschiedener Methoden beobachten, die aber nicht durchweg zu den gleichen glücklichen Erfolgen geführt haben. Man bemerkt sogar ein erhebliches Schwanken in den Grundansichten. Einige stellten ihre Figuren auf schlanken, hohen Gestellen, die entweder rein architektonisch ausgebildet oder mit erhobenen Arbeiten geschmückt sind, auf. Solche Denkmäler haben etwas Thurmartiges, ohne dass man einen entschiedenen Missgriff in den Verhältnissen erkennen könnte, ja man muss ihnen eine nicht unerhebliche Berechtigung aus der Erwägung zuschreiben, dass sie die Figur so recht eigentlich über das Treiben des Tages hinaus heben und ihr hier einen, ihr als Denkmal gebührenden ungestörten, monumentalen Standort sichern. So angeordnet sind beispielsweise das Reiterbild des Gattamelata von *Donatello* in Padua, dasjenige des Colleoni von *Verrocchio* in Venedig und das *Rauch*'sche Blücherdenkmal zu Berlin. Andere liebten die gerade entgegengesetzte Aufstellung auf niedrigen und breiteren Sockeln, allein sie hebt die Statue allzuwenig über den Erdboden empor und lässt sie, besonders auf Stadtplätzen und Märkten, von dem Treiben des täglichen Verkehrs nicht unberührt. Man hat solchen Denkmälern gegenüber stets das Gefühl, als möchten sie doch plötzlich sich vom Boden heben und ein Stück in die Höhe steigen. Als Beispiel sei der *Schwanthaler*'sche Goethe in Frankfurt genannt. In einer Aufstellung, welche die Mitte zwischen jener hohen und dieser niedrigen hält, sind nun die meisten Denkmäler angeordnet, aber man wird auch hier eine sehr grosse Ungleichheit bemerken. Um zu einer gewissen Sicherheit zu gelangen, hatte *Rietschel* eine Reihe von Versuchen angestellt, als deren Ergebniss er angab, dass das eigentliche Fussgestell dieselbe Höhe haben solle, wie die Statue selbst, dass es aber noch auf einem Stufenunterbau stehen solle, der so hoch sei, wie der Unterschied zwischen der Höhe der Statue und der wirklichen Lebensgrösse. Diese Vorschrift klingt allerdings nach einer bestimmten Methode, und man findet sie auch wohl im Allgemeinen in Übereinstimmung mit manchem gut wirkenden Denkmale, wie z. B. den klassischen Standbildern Bülow's und

Scharnhorst's von *Rauch* in Berlin, allein man sieht, dass dieselbe sich wesentlich um den Unterschied zwischen dem Kolossalen und der Lebensgrösse dreht, und dass, je grösser dieser Unterschied wird, desto mehr die ästhetischen Verhältnisse der Aufstellung selbst sich verschieben. Auch leuchtet wohl ein, dass ein gewisser Widerspruch insofern hier zu Tage tritt, als einmal ganz bestimmt gegebene Maasse und zum andern dieser schwankende Unterschied zur Anwendung kommen sollen. Immerhin scheint diese Vorschrift für die Aufstellung von Standbildern in mittlerer Grösse, etwa in anderthalbfacher Lebensgrösse, erfahrungsmässig durchaus anwendbar zu sein. Auch erscheint es beachtenswerth, dass, wenn bei Annahme solcher mittleren Statuenhöhe, also von etwa 9′ und der Lebensgrösse mit 5′,5, der untere Stufensockel 3′,05 hoch sein soll, diese drei Zahlen zusammen das Verhältniss des goldnen Schnittes, nämlich 9 : 5,5 = 5,5 : 3,05 fast genau darstellen. (Vergl. S. 72 f.) Neuerdings hat *Herm. Märtens* diese Fragen in seinem Werke »Die deutschen Bildsäulen-Denkmale des 19. Jahrhunderts« (Stuttgart 1892) ausführlich und verdienstlich behandelt.

Gliederung in der Malerei: I. In Anlehnung an die Baukunst.

Auch die Malerei lehnt sich, besonders in ihren höchsten Leistungen, an Bauwerke, deren Wand- und Deckenflächen sie mit ihren Gebilden schmückt. Oft giebt die Baukunst selbst schon durch ihre Theilungen und Gliederungen die Stellen der einzelnen Gemälde und die Theilung ihrer Gesammtheit in verschiedene Gruppen, sowie der Beziehungen der letzteren zu einander an. Doch kann auch unter Umständen der Maler die grundlegende Theilung durch seine Mittel herstellen, wie z. B. wenn ihm nur eine langgestreckte Wandfläche zur Verfügung gestellt ist. Es handelt sich also um Gruppirung von Gemälden zu einer wohlgegliederten Gesammtheit, die einen gemeinsamen bedeutenden Gedanken zur Darstellung bringt. Je nach der Gestaltung des Gesammtraumes, wie der Malflächen und der etwaigen Reihung von Malflächen wird auch hier eine horizontale oder eine mit dem Aufbaue des Raumes sich selbst aufbauende Anordnung Platz greifen müssen. In einer Kuppelkirche wie San Marco in Venedig wird Vertheilung und Gliederung der Malereien eine andere sein müssen, als in einem flachgedeckten Festsaale, wie der Dombibliothek in Siena, oder in gewölbten Sälen, wie den Zimmern *Rafael*'s im Vatikan und den *Cornelius*'schen Prachträumen in der Glyptothek zu München, oder in einem Treppenhause wie dem des Doria'schen Palastes in Genua, oder in einer langgestreckten Halle wie den *Rafaelischen* Loggien im Vatikan oder der grossen Vorhalle des *Schinkel*'schen Museums zu Berlin oder in einer gewölbten Kreuzkirche wie dem Dome zu Mainz oder sonstwie. Die Möglichkeiten der Raumgestaltung und des Aufbaues sammt den damit gegebenen Örtern für die Malflächen sind überaus mannigfaltig. Aber wie sie auch sein mögen, sie bilden die äussere be-

stimmende Grundlage für die Gliederung des gegebenen Stoffes und die Gruppirung der einzelnen Bilder sowie für die etwaige Verbindung der letzteren zu kleineren Gruppen unter sich und mit dem baukünstlerischen Gerüste. Bei dieser grossen Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit sind theoretische Schachtelungen und allgemeine Regeln nicht aufzu-

Fig. 28. Rafael, Villa Farnesina.

stellen, ohne sich ins Blaue zu verirren oder ins Handwerkliche zu verfallen. Immer aber ist die Theilung der Gesammtmalereien durch die Gestaltung und Gliederung des Raumes, sowie durch die hiermit gegebene Theilung und Vereinigung der Malflächen bedingt, so dass auch der Stoff sich dieser Theilung und Gliederung anfügen muss. Als Beispiel eines

meisterhaft ausgemalten Raumes möge die umstehende Abbildung der *Rafaelischen* Halle in der Villa Farnesina zu Rom (Fig. 28) dienen.

II. In einzelnen Bildern:

Jedes einzelne Gemälde, in solchem Zusammenhange oder für sich abgeschlossen, kann nun wieder, wie es der Gegenstand und die Fähigkeiten des Malers an die Hand geben, unter Anlehnung an baukünstlerische Bedingungen oder frei nach Art zufälliger Wirklichkeit angeordnet sein. Im ersteren Falle kommen also wie in der Bildhauerei Symmetrie, Pyramidalform und Horizontale vorzugsweise in Betracht. Die grössere Figurenfülle der Malerei aber, der ausgedehntere Kreis ihrer Gegenstände, ihre leichtere und freiere Technik begünstigen mehr und mehr eine ungezwungenere Bewegung, so dass es sich hier nicht bloss um Gruppirung von einzelnen Figuren, wie in der Bildhauerei, sondern schon um Gruppirung von Gruppen handeln kann. Danach werden jene Gesetze eine, zum Theil andere Anwendung erfahren, als in der Bildhauerei. Einige Beispiele werden geeignet sein, eine weitere Klärung leicht herbeizuführen. Sie sind der italienischen Malerei entnommen, die seit ihrem Aufblühen bis in die klassische Zeit des sechszehnten Jahrhunderts ein sehr grosses Verständniss für diese Dinge besass. Die Darstellungen der thronenden Maria etwa zeigen die Madonna auf erhöhtem Sitze in der Mitte, zu ihren beiden Seiten in gleichmässiger Anordnung und Haltung Heilige, so dass der Aufbau des ganzen Bildes ein symmetrischer ist, der sich dem pyramidalen Umrisse einfügt. Die oben (S. 84) gegebene Abbildung nach *Fra Bartolomeo* kann hier wieder erwähnt werden. Die grossen Fresken *Rafaels* ordnen sich von einer Mittellinie nach rechts und links gleichartig an, indem sie zugleich als Ganzes eine horizontale Entwickelung in einer oder in mehreren Höhenlagen zeigen; sie zerfallen dann wieder in einzelne Pyramidalgruppen, die ihrerseits sich nochmals in kleine und kleinere theilen, bis endlich auch die einzelnen Figuren noch dem Pyramidalumrisse folgen. In dieser Weise sind z. B. die »Disputa« und die »Schule von Athen« behandelt. In *Leonardo's* unsterblichem Abendmahle ist die Horizontale festgehalten, doch ordnen sich in dieser rechts und links von dem, die Mitte haltenden Christus zweimal je zwei Gruppen dreier Jünger an, deren jede in sich mit der höchsten Meisterschaft, zum Theil sogar in pyramidalförmigem Umrisse gegliedert ist. Eine derartig strenge Anordnung kann natürlich nur in Werken an ihrem Orte sein, deren Wesen in einer gewissen feierlichen Ruhe besteht; sie eignet sich also für die Darstellung von Zuständen, besonders von ernsten, würdigen und bedeutenden, also ganz vorzugsweise für Kirchenbilder. Solche Werke waren nur möglich in Zeiten, wo die Künstler selbst Sinn für feierlichen Aufbau hatten. Sie mussten aufhören, sobald dieser Sinn bei den Künstlern abgeschwächt oder verloren wurde, und dementsprechend auch das Verständniss solcher strengen Anordnung in der Bevölkerung

a. Strenge Anordnung.

nachliess, — ferner aber auch wo die Art des Gegenstandes oder die Bestimmung der Malerei eine freiere Behandlung nahe legten oder forderten.

b. Freiere Anordnung.

Solche freier angeordnete Darstellungen kommen in der italienischen Malerei seit ihrem Emporblühen vielfach vor und fehlen auch in der deutschen nicht. *Rafael* aber hat den Preis derartiger Anordnungen errungen, besonders in den Darstellungen aus der Apostelgeschichte, den sogenannten »Tapeten«, deren Kartons sich in London befinden. Drei der Darstellungen sind in symmetrischer Weise von vorn gesehen angeordnet, jedoch ohne die Strenge der Kirchenbilder, in dramatischer Bewegtheit nur an eine symmetrische Grundtheilung sich lehnend, wobei von Horizontale und Pyramidalform umfassender Gebrauch gemacht ist. Die vier andern Bilder, insbesondere die »Überweisung der Schafe an Petrus, Paulus in Athen und derselbe in Lystra« sind seitlich so angeordnet, dass die Hauptfigur nahe dem linken Rande erhöht und in bedeutender Gestalt steht, während rechts davon die Masse der übrigen Figuren, in verschiedener Weise aufgestellt, den Raum bis gegen den rechten Bildrand füllt. Auch hier ist in der Gliederung der Figurenmasse die Horizontale, einzeln und in schräg nach dem Hintergrunde oder gerade von links nach rechts laufenden Parallellinien, sowie der pyramidalförmige Umriss grösserer und kleinerer Gruppen angewandt. Die Verbindung von baukünstlerisch strengen Grundlinien mit freier, oft höchst dramatischer Bewegtheit bezeugt eine künstlerische Weisheit, Kraft und Sicherheit, die nicht genug zu bewundern ist. Als Beispiel möge die umstehende Abbildung der »Überweisung der Schafe« (Fig. 29) dienen. Einen noch weiteren Schritt zur Vervollkommnung dieser Art von Anordnung hat später *Cornelius* in seinen »Entwürfen zu den Malereien der Königsgruft« in Berlin gethan, indem er neue Gedanken einführte, wie sie z. B. seine »apokalyptischen Reiter« darthun. Die Darstellung ist um einen mittleren freien Raum geordnet, an welchem im unteren Theile des Bildes die Gestalten auf der Erde, im oberen die Reiter sich so lehnen, dass die Grundlinie der ganzen Anordnung eine sehr entschieden ausgesprochene elliptische Form zeigt, deren grosse Achse von rechts unten nach links oben läuft. Man sieht also, wie sehr, selbst bei einer dramatisch so bewegten Darstellung die Gesetze des hohen Styles Neigung haben, sich an die Strenge mathematischer Grundformen und Verhältnisse zu schliessen. Die Abbildung auf S. 125 (Fig. 30) wird dies schon veranschaulichen können. Derartige Anordnungen sind wohl das Schwierigste, Reifste und Höchste, was in dieser Richtung einem Maler gelingen kann. Aber nur der Genius löst solche Aufgaben.

c. Falsche Anwendungen.

Wenn Künstler minderer Begabung sich derartige Aufgaben stellen oder selbst nur den strengeren Aufbau anwenden, so wird die Lösung meist gekünstelt und steif ausfallen, dies um so mehr, je weniger der Gegen-

stand selbst der Strenge und Gesetzmässigkeit entgegen kommt. *Guido Reni* z. B. malte eine Gesellschaft von neun »Näherinnen«, (in Petersburg,

Fig. 29. Rafael, Überweisung der Schafe.

gestochen von *Beauvarlet*), die nähen, zuschneiden, klöppeln oder ähnliche Arbeit thun, und er wandte dabei die Anordnung eines Kirchen-

bildes an. In der Mitte sitzt die Hauptfigur etwas erhöht, rechts und links von ihr je drei andere so, dass sie mit jener den Pyramidalumriss

Fig. 30. Cornelius, Die Apokalyptischen Reiter.

bilden, dann folgen weiter auf beiden Seiten zwei stehende Figuren, die mit dem Oberkörper hinter den zu äusserst rechts und links sitzenden

hervorragen. Hier hat offenbar dieser Aufbau gar keine innere Beziehung und Berechtigung, denn der Gegenstand ist ganz gattungshaft und zufällig. Weil man aber solcher Anordnung nur bei bedeutenden, besonders religiösen Stoffen zu begegnen gewohnt war, so wurde das Bild, wie es scheint, als »Maria mit ihren Jugendfreundinnen« aufgefasst und danach »die Erziehung der Jungfrau« genannt. Zu dieser Auffassung liegt im Bilde nicht die geringste Spur eines Anhaltes; der Missgriff ist vollkommen.

d. Die verschobene Anordnung.

Aber abgesehen von solchen Missgriffen zeigten sich mit der Zeit immer mehr und mehr Schwierigkeiten, die in dem geringeren Stylgefühle der Künstler und in der Veränderung des allgemeinen Geschmackes wurzelten; sie führten um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu neuen Formen. Den Malern erschien der strenge Ernst feierlichen Aufbaues nicht leicht und natürlich genug, da sie aber dennoch ein gewisses Stylgefühl ererbt hatten, griffen sie zu dem Auskunftsmittel einer schrägen, seitwärts verschobenen Anordnung. Dieses Auskunftsmittel war bereits mehrfach vorbereitet, besonders glücklich durch venedische Meister des 15. Jahrhunderts, welche die Anordnung ihrer Gemälde seitlich, in der Quere des Bildes derartig entwickelten, dass das Ganze wie eine, rechtwinklich von der Seite gesehene, symmetrische Anordnung erschien. Als sehr vollendete Beispiele dieser Art mögen einige der Bilder zur Geschichte der heiligen Ursula von *Vittore Carpaccio* in der Akademie zu Venedig genannt werden. Spätere Meister nun bauten ihr Bild nach der klassisch-strengen Weise im Geiste auf, sie nahmen aber für ihre Darstellung selbst nicht den Standpunkt gerade der Mitte gegenüber an, sondern einen andern, beträchtlich seitwärts liegenden, derart, dass die Anordnung weder eben von vorn, noch auch rechtwinklich von der Seite, sondern schräg, etwa in der Linie des halben rechten Winkels, gesehen, zur Darstellung gelangte. Sie erscheint hierdurch bedeutend leichter und bewegter, ohne dass sie doch den Anklang an die alte Feierlichkeit ganz aufgegeben hätte. Diesem Gedanken folgend rückte man z. B. bei den Gemälden der thronenden Madonna die Maria rechts oder links an den Bildrand, zeigte diese meist in dreiviertel Ansicht und stellte dann nach vorn und hinten in richtiger Perspektive je einen Heiligen auf; am entgegengesetzten Bildrande ist dann meist noch ein Heiliger zu sehen, welcher der Maria gegenüber sich befindet; der Raum zwischen ihm und dem im Vordergrunde stehenden ersten Heiligen wird durch Beiwerk ausgefüllt. Ein frühes und klassisches Beispiel für diese Art der malerischen Anordnung, die man die seitwärts verschobene nennen könnte, ist das »Urtheil Salomo's« von *Rafael*, das durch seine ausgezeichnete Schönheit gewiss die weitere Anwendung dieser Art und Weise sehr begünstigt hat. Unter den zahlreichen Werken der späteren Italiener,

Fig. 31. Rubens, Mittelbild vom Ildefonsoaltar.

namentlich den Kirchenbildern liessen sich zahlreiche Beispiele beibringen. Auch fand diese Form der Anordnung bei den auswärtigen Malern vielfältige Anwendung. Keiner that dies mit soviel Geist und Erfolg, wie *Rubens*, wie schon das vorstehend wiedergegebene Mittelbild von dem jetzt in Wien befindlichen Altare des h. Ildefons (Fig. 31) bezeugen kann.

e. Mehr wirklichkeitstreue Anordnung.

Alle diese Anordnungsformen sind aus und nach künstlerischen Gedanken entstanden und entwickelt, unbekümmert um die Frage, ob sie, in die lebendige Wirklichkeit übertragen, möglich wären; man fragte nur nach der vernunftgemässen Möglichkeit im Künstlergeiste und kümmerte sich um die natürliche Wirklichkeit nicht. Diese letztere wird von der höheren malerischen Auffassung so wenig beachtet, dass z. B. die Jünger in *Leonardo*'s Abendmahle, welche, dem dramatischen Gedanken des Werkes gemäss, zum Theil, als hätten sie sich von ihren Sitzen erhoben, stehen, an dem Tische, wo sie alle in wunderbar gegliederten Gruppen zusammengefasst sind, vorher garnicht gesessen haben könnten. In ähnlicher Weise wird auch die weltliche Malerei bedeutenderen Inhaltes, die eigentliche Geschichtsmalerei, ja selbst die Malerei ganz bestimmter Ereignisse, Thaten und Handlungen verfahren. So sehr die Kunst hier auch nach Wirklichkeitstreue streben wird oder muss, so wird sie doch gern eine gewisse Symmetrie im Gleichgewichte der Massen festzuhalten suchen, sie wird sich der Vorzüge der Pyramidalform erinnern und dabei von den Vortheilen der malerischen Darstellungsweise mannigfaltigen Gebrauch machen. Aber Alles dieses, theoretisch genommen, genügt nicht, um die Grundlinien der dem Gegenstande angemessenen Anordnung zu ziehen. Hier muss die Begabung des Künstlers aus unmittelbarer Anschauung des Gegenstandes heraus, in künstlerischer Eingebung sich schaffend zu bewähren haben, man vermag aber nicht die Möglichkeiten, wie er dieses könne, aufzuzählen.

f. Theatralische Anordnung.

Künstler aber, die ein schöpferisches Verständniss für stylistische Anordnungen nicht haben, werden in der Ausgestaltung selbst grosser und gehaltener Gegenstände eine Anordnung einführen, die eigentlich nur Gegenständen der Alltäglichkeit gegeben werden sollte, die in der Hauptsache der Wirklichkeit unmittelbar entnommen ist. Gemälde bedeutenderen Inhaltes, grosse geschichtliche Ereignisse u. s. w., die in solcher Art behandelt sind, werden einen Beigeschmack, als ob sie nach Auftritten auf der Bühne oder nach lebenden Bildern gemacht seien, selten verlieren, oft aber wird man, wenn man sich an den »Komponirkasten« des vorigen Jahrhunderts (S. 87) erinnert, ihre ganze Entstehungsweise ihnen ansehen. Derartige Anordnungen pflegt man theatralisch zu nennen; ein bezeichnendes Beispiel dürften die einst so berühmten »Horatier« von *Jacques Louis David* im Louvre sein, von denen hier eine Abbildung (Fig. 32) folgt.

Andererseits aber werden Künstler, die den Werth stylistischer Anordnung erkannt hatten, selbst Gemälden, deren Gegenstand dem Alltags- g. Anordnungen bei Bildern aus dem Leben.

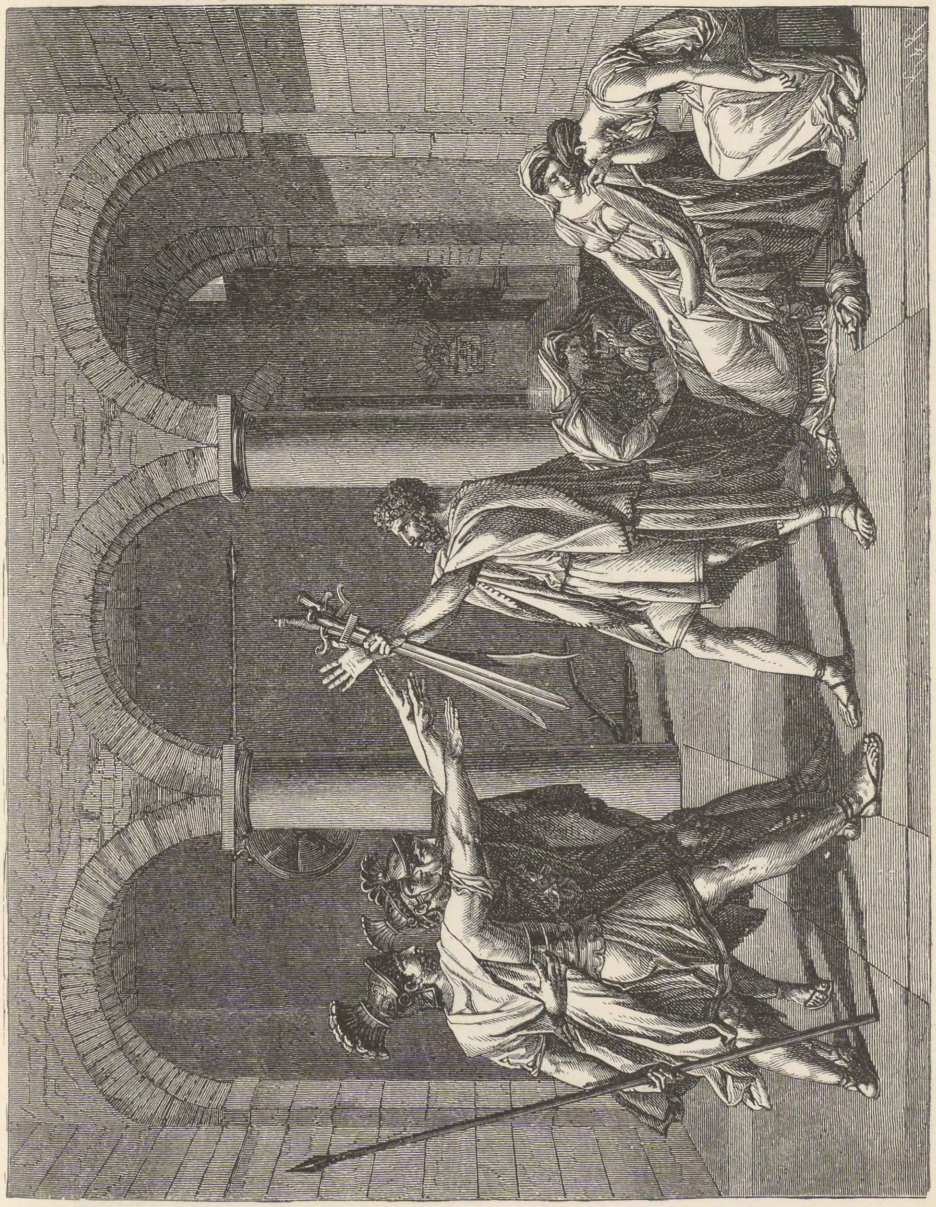


Fig. 32. David, Die Horatier.

leben entnommen ist, durch den Anklang einer höheren gesetzmässigen Anordnung auch eine höhere künstlerische Bedeutung gern geben, wie

dies z. B. *Leopold Robert* in seinen hier abgebildeten »römischen Schnittern« (Fig. 33) oder *Ludwig Knaus* in seiner »Taufe« gethan haben. Aber

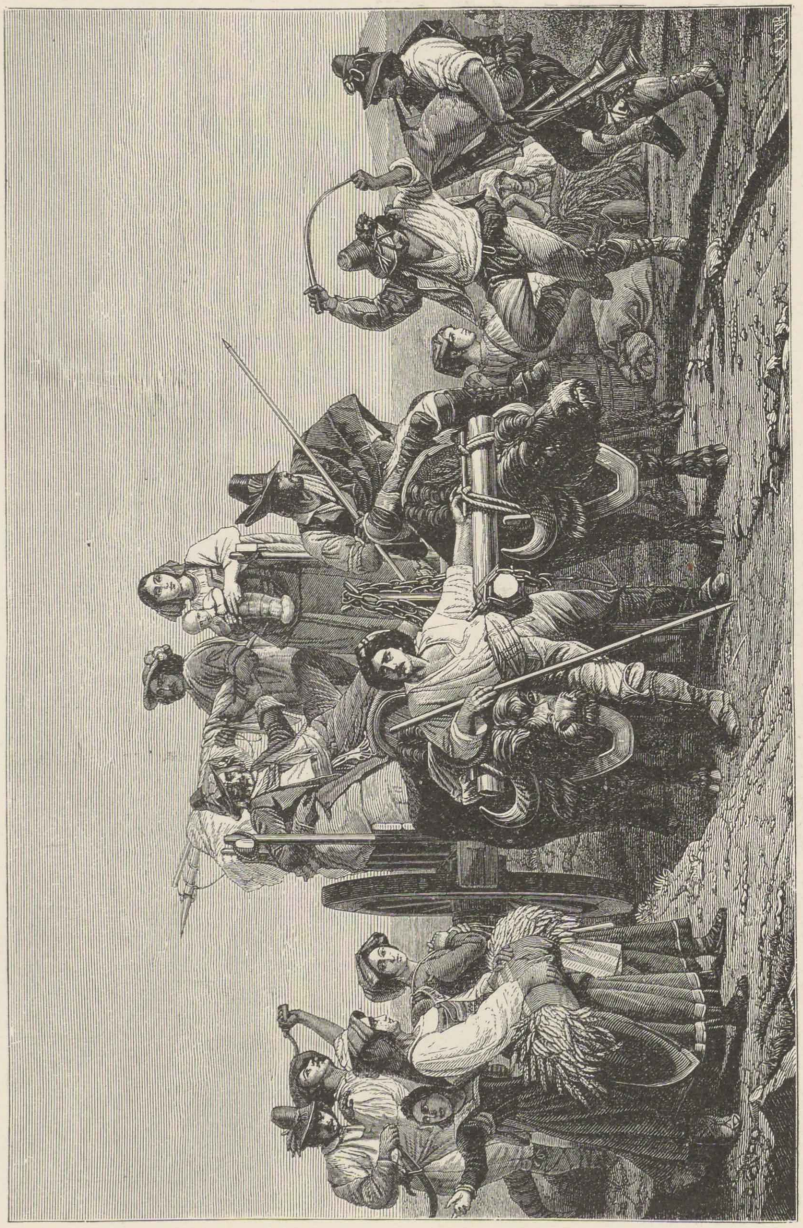


Fig. 33. L. Robert, Römische Schnitter.

selbst bei einer Anordnung, die treu der natürlichen Wirklichkeit folgt, wird ein Maler, der Geschmack hat, immer noch darauf sehen, dass z. B.

Hauptfiguren sich nicht gegenseitig, wenn auch nur zum Theil decken, dass keine durchschnittenen Glieder, Löcher, störende Parallellinien vorkommen, und was dergleichen mehr ist.

h. Anordnung v. Landschaften.

Im Allgemeinen gelten die hier vorgetragenen Grundsätze auch für die Landschaftsmalerei, soweit deren Natur und Wesen das zulassen kann. Der Maler wird hier besonders auf das Gleichgewicht und auf eine, der Stimmung des Gemäldes entsprechende Vertheilung der Massen und Gruppen achten.

Licht, Schatten und Farbe.

Eines der grössten Mittel der Malerei, das Hauptmittel der Landschaftsmalerei aber besteht in der Anwendung von Licht, Schatten und Farbe. Überall da, wo es sich vorzugsweise um Stimmung handelt, wird dies Mittel in erster Linie stehen, während es da, wo hauptsächlich Gedanke und Zeichnung bestimmend sind, wie in der Monumentalmalerei, zurücktritt. In der Landschaft bestimmen hauptsächlich Licht, Schatten und Farbe durch ihre unmittelbaren Gegensätze, Übergänge und Verschmelzungen, sowie mittelbar durch den von ihnen ausgehenden Eindruck des Näheren, Nahen und Fernen die Wirkung. Es giebt bei den Niederländern und auch in der neueren Kunst landschaftliche Bilder, auf denen die Zeichnung an sich mehr oder weniger unbedeutend, die ganze ausserordentliche Wirkung aber durch die Absetzung des Nahen und Fernen, sowie durch das Spiel der Lichter, Schatten, Farben und Töne erreicht ist. Diese grossen schier unerschöpflichen Mittel, um Stimmungen in sichtbarer Erscheinung zum Ausdruck zu bringen, haben nicht nur in der Landschaftsmalerei, sondern auch in fast allen übrigen Zweigen der Malerei ausserordentliche Erfolge erreicht. Die Holländer haben in Bezug auf ihre Figurenbilder dies Mittel in ein vollständiges System gebracht, nach welchem das Licht von links oben scharf einfällt und den unmittelbar beschienenen Raum, wo die wichtigeren Figuren angebracht sind, hell beleuchtet; ringsum aber ist Alles in Helldunkel abgestimmt, das sich nach den Bildrändern hin dunkler und dunkler verliert. Dies System, der Wirklichkeit, wie man sie in Holland beobachten kann, entlehnt, zeigt sich schon sehr entwickelt in Werken des *Cornelius van Haarlem* und erreicht seine Vollendung in *Rembrandt* und dessen Schülern. Das sind Werke von ungemeiner Bedeutung in ihrer Art, aber ihr eigenartiger Werth liegt besonders in der Stimmung, die durch die Vertheilung und Verschmelzung von Licht, Schatten und Farbe erzeugt ist; häufig ist Zeichnung und Formengebung, wenn nicht schwach, so doch nicht edel, nicht selten die Auffassung des Gegenstandes verfehlt oder unzureichend — und doch gehören solche Werke in ihrer eigenthümlich geschlossenen Vollendung bisweilen zu den Kunstwerken ersten Ranges.

Abmessungen und Maassverhältnisse.

Nun aber ist es mit allen diesen Dingen noch keineswegs abgemacht. Es tritt noch ein sehr wesentlicher Umstand hinzu. Die Gesammtanord-

nung in den Werken aller Künste beruht nämlich nicht allein in den durch Symmetrie, Gliederung, Gruppirung, Lichtwirkung u. s. w. hervorgebrachten Theilungen, Gegensätzen und Vereinigungen, sondern sie wurzelt auch in dem Verhältnisse jedes Einzeltheiles dieser Werke in sich und zum Ganzen, mit anderen Worten in den Abmessungen und in den Verhältnissen der verschiedenen Abmessungen unter einander und zum Ganzen. Das können schon einfache metrische Verhältnisse, in der Horizontale Hebungen und Senkungen, es können musikalische Rhythmen sein, es können aber auch zusammengesetztere Bedingungen obwalten. Insgesammt aber sind die hier bestimmenden Abmessungen und Verhältnisse mathematischer Natur.

Der goldene Schnitt und die Anordnung.

Untersucht man sie näher, so zeigt sich als besonders vorherrschend das schon oben (S. 72 f.) besprochene Verhältniss des goldenen Schnittes. Es kommt thatsächlich in den Maassen und Abmessungen unzähliger Kunstwerke vor. Die schönsten Bauten des Alterthums und des Mittelalters weisen namentlich im Grundrisse und Aufrisse Verhältnisse im Sinne der Goldenenschnitt-Theilung auf, und klassische Bauten späterer und neuerer Zeit schliessen sich an. Am Parthenon entsprechen Länge, Breite, Höhe des Ganzen, Durchmesser und Höhe der Säule, Höhe und Theilpunkte des Gebälkes und so fort, auf das Genaueste den verschiedenen Längen, die sich aus einer fortgesetzten Goldenenschnitt-Theilung ergeben. Ähnliches nimmt man an Werken der Bildhauerei und Malerei wahr, deren Anordnung in strengerem Aufbau gehalten ist, aber selbst auch in einfachen Gemälden, wo man es nicht vermuthen sollte, findet man das Verhältniss des goldenen Schnittes in beachtenswerther Weise wirksam, so z. B. in dem schönen Gemälde einer Madonna des *Pietro Perugino* in Wien. Die heilige Jungfrau hält das Christuskind auf ihrem Schoosse so, dass ihr rechter Unterarm horizontal liegt; mitten durch diesen Unterarm, also in dessen eigener Achse, läuft die Theilungslinie des goldenen Schnittes, die das ganze Bild nach dem Verhältniss von fünf Theilen oben und dreien unten horizontal scheidet. Und gerade diese Linie bestimmt die übrige Haltung und Stellung der Madonna und des Kindes, so dass in der That die Genauigkeit, mit welcher die Theilung stimmt, einige Aufmerksamkeit verdient.

Das Nämliche bei grösseren zusammengesetzten Malereien.

Bei grösseren Darstellungen zeigt sich der Einfluss des goldenen Schnittes auf die Anordnung ganz vorwiegend in der Höhentheilung. Unter den zahlreichen Beispielen, die sich hier beibringen liessen, mögen nur einige wenige hervorgehoben werden. In der berühmten »Himmelfahrt der Maria« von *Tizian* in der Akademie zu Venedig fällt der Haupttheilpunkt des goldenen Schnittes in der Höhenachse des Bildes an das obere Schenkelgelenk der Maria, wo er zugleich die Figur derselben nach oben und unten hin fast genau in zwei gleiche Theile theilt. Die von

diesem Punkte abwärts liegenden etwa fünf Theile der ganzen Höhe theilen sich wieder nach dem goldenen Schnitt, so dass der untere grössere Abschnitt dahin fällt, wo die nach oben ausgereckte Hand des in der Mitte stehenden Jüngers fast die Wolken, welche die Maria tragen, berührt. In diesem tiefsten Theile des Bildes sind die überraschten Jünger um das verlassene Grab versammelt; er hat genau dieselbe Höhe, die der obere Theil des Gemäldes von dem Haupttheilpunkt am Schenkel bis zum Bildrande misst. Es ist unzweifelhaft, dass mit der Feststellung dieser Punkte die Gesammtanordnung in der Höhenrichtung gegeben war. Dies ist um so beachtenswerther, als gerade die venedische Schule nach rein malerischer Vollendung und nach Befreiung von strengeren Bedingungen strebte, es mag jedoch hier der feierliche Gegenstand von selbst zu der gewählten Anordnung geführt haben. Aber auch ein heiterer Gegenstand fügt sich unter Umständen gern einer strengeren Anordnung, wie das z. B. die Galatea *Rafael*'s in der Farnesina zu Rom, darthun kann. Die Göttin schwebt auf einem Muschelwagen, von Delphinen gezogen, durch die stillen Fluthen des Meeres dahin, begleitet von Tritonen, Amoretten und den Töchtern des Nereus, oben in der Luft aber fliegen drei Amoretten, die den Pfeil der Liebe zum Ruhme der Göttin nach den Meerbewohnern abdrücken, während hinter Wolken der Kopf des Allherrschers Eros selbst mit einem Bündel neuer Pfeile hervorragt. Es zeigt sich nun, dass die in der Höhenachse des Bildes vorgenommene Theilung zuerst das Ganze in zwei Abschnitte sondert. In dem unteren liegt der ganze Vorgang auf dem Meere; nur um ein kleines Wenig ragt die Stirn der Galatea über diesen Punkt hinaus. Der obere Abschnitt enthält die drei, übrigens durchaus in der Pyramidalform angeordneten Amoretten, und zwar so, dass er, wiederum getheilt, in seinem unteren Abschnitte die beiden seitlichen, im oberen den mittleren der kleinen Pfeilschützen umgrenzt. Auch hier ergiebt sich unmittelbar schon durch diese kurzen Angaben, dass der von jeher bewunderten, unvergleichlichen Massenvertheilung und Anordnung dieses Gemäldes das Verhältniss des goldenen Schnittes zu Grunde liegt, wenn auch der grosse Meister mit unendlich feinem malerischen Gefühle jede Härte durch kleine Verschiebungen vermieden hat. In der heiligen Cäcilia desselben Künstlers, im Abendmahle *Leonardo da Vinci*'s, in der Dreifaltigkeit *Albrecht Dürer*'s und in vielen anderen Werken klassischer Meister, von denen unter den neueren *Cornelius* genannt sein mag, wird man Gelegenheit finden, ganz ähnliche Beobachtungen zu machen.

Zusammenklang von Symmetrie, Gruppirung und goldenem Schnitte.

Aus diesen Beispielen geht schon hervor, dass bei gewissen bedeutenden Gemälden Symmetrie, Gliederung, Gruppirung u. s. w. sich mit Maassverhältnissen des goldenen Schnittes verweben und gemeinsam die harmonische Wirkung herbeiführen oder, richtiger gesagt,

die Bestandtheile bilden, aus denen der Künstlergeist die Harmonie in der Anordnung seines Werkes erzeugt. Das erreicht nur der wahrhaft geistreiche Künstler, und es lässt sich keine Vorschrift oder Regel aufstellen, wie er es macht. Es fliesst frei aus seinem schaffenden Geiste.

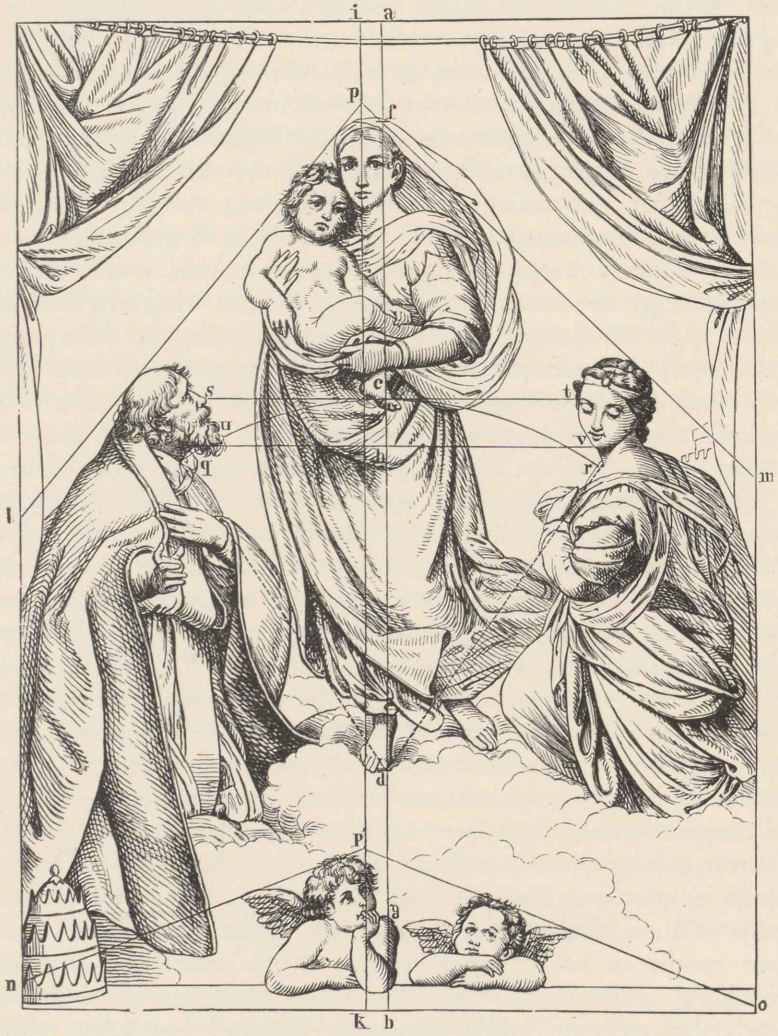


Fig. 34. Rafael, Sixtinische Madonna.

Nur dies lässt sich sagen, dass er das streng Mathematische ebenso als Grundlage betont, wie er es in den Ausführungen vermeidet, indem er durch Abweichungen und Zufälligkeiten mannigfacher Art am richtigen Orte den Schein völliger Freiheit hervorbringt. Die Lösung solcher Aufgabe gehört zum Geistreichsten, was ein Maler leisten kann. Das zeigt

sich auf überraschende, ja wundervolle Weise in einem Gemälde, in dem alle jene Verhältnisse lebensvoll weben und das in jeder Hinsicht, also auch in Bezug auf seine Anordnung, stets für eines der edelsten Meisterwerke der Kunst gehalten wurde. Es ist die sixtinische Madonna *Rafael*'s im Museum zu Dresden.

Messung der sixtinischen Madonna.

Theilt man das Bild der Höhenrichtung nach in zwei gleiche Hälften, was hier durch die Linie *a b* geschieht, so enthält diese Halbirungslinie alle wesentlichen Theilpunkte des goldenen Schnittes. Zieht man eine zweite, der ersten gleichlaufende Linie, welche das Gesicht der Madonna in der Mitte senkrecht schneidet, und die hier mit *i k* bezeichnet werde, so erhält man eine Linie von nicht minderer Bedeutung. Diese beiden Linien sind von so hervorragender Zusammenwirkung, dass schon hierin eine ungewöhnliche Harmonie liegt, und sie gehören so innig zu einander, dass sie gleichsam nur wie zwei verschiedene Äusserungen eines und desselben Grundgedankens erscheinen. Ja, sie fordern gewissermassen dazu auf, jede für sich und in der Zusammenwirkung mit der andern als eine Achse anzusehen, und so könnte man, uneigentlicher Weise, die Halbirungslinie *a b* die geometrische, die zweite Linie *i k* aber die ästhetische Achse nennen.

Die durch diese Linien bestimmte Symmetrie springt unmittelbar in die Augen; weniger auffallend ist aber die grosse Genauigkeit hinsichtlich der Anwendung der Pyramidalform. Zieht man nämlich eine Linie, welche, von dem äussersten Punkte am Kopfe des heiligen Sixtus ausgehend, den Kopf der Maria eben berührt, so schneidet diese nur ein wenig loses Haar von dem Kopf des Christuskindes ab, und berührt ebenfalls diesen. Der Schneidepunkt dieser von *l* beginnenden Linie mit *i k* heisse *p*. Zieht man nun weiter von *p* eine zweite Linie, welche den Kopf der Barbara ähnlich berührt und die *p m* heisse, so berührt diese ebenfalls den Kopf der Madonna und schneidet nur etwas von dem leichten fliegenden Gewande ab. Diese beiden Linien *l p* und *p m* sind gleich lang.

Verfährt man unten bei der Engelgruppe in derselben Weise, so findet man, dass die Linie *n p'* die Flügelspitze und den Kopf des einen Engels, die Linie *p' o* dieselben Theile des anderen berührt. Von grosser Wesentlichkeit ist aber, dass die Spitzen dieser beiden Pyramidalformen oder, wenn man diese Formen durch Ziehung der Grundlinien vervollständigte, dieser Dreiecke, nämlich *p* und *p'* genau in der oben ästhetische Achse genannten Linie *i k* liegen. Durch diese symmetrische, pyramidalförmige Gruppirung ist zwar die wesentliche Grundlage für die Gesammtanordnung gegeben, allein diese ist noch nicht vollkommen bezeichnet, und namentlich fehlt noch jede Maassbestimmung für die Hauptfigur. Diese, und natürlich somit auch die Maassbestimmungen für die Nebenfiguren, giebt die Theilung durch den goldenen Schnitt.

Nimmt man die, mit dem Namen der geometrischen Achse bezeichnete Linie $a\,b$ als Ganzes an, so ist c der Theilpunkt, und es verhält sich somit $ab : bc = bc : ac$. In c liegt fast genau der Mittelpunkt der, in der Verkürzung gesehenen Fusssohle des Christuskindes. Den grösseren Abschnitt dieses Verhältnisses $b\,c$ nun als Ganzes angenommen, so fällt der Theilpunkt nach d, und es verhält sich $bc : cd = cd : bd$. In d liegt fast genau die Fussspitze der Maria. Wird ferner $a\,c$ als Ganzes genommen, so ist e der Theilpunkt, und es verhält sich demnach $ac : ce = ce : ae$. Der Theilpunkt e trifft mit dem linken Augenwinkel der Madonna zusammen. Ist nun aber $a\,e$ das Ganze, so ist f der Theilpunkt, und es verhält sich $ae : af = af : fe$; f ist aber zugleich der Durchschnittspunkt der einen Pyramidallinie $p\,m$ mit der geometrischen Achse $a\,b$ und bezeichnet die Grenze des Kopfes der Maria. Endlich ist der Theilpunkt für den Abschnitt $b\,d$ in g, so dass sich $bd : dg = dg : bg$ verhält. In g aber liegt die Schulter des grösseren Engels.

Es zeigt sich ferner, dass die Linien $ac = cd$, $ce = bd$, $ae = dg$, und $af = bg$ einander gleich sind, dass also der erste Theilpunkt des goldenen Schnittes den Abstand der Fussspitze der Maria von dem oberen Bildrande halbirt, dass der Abstand des Kopfes der Maria von diesem oberen Bildrande ebenso gross ist, wie derjenige der Schulter des Engels von dem unteren, dass der Abstand des Auges der Maria vom oberen Rande dem Abstande ihrer Fussspitze von der Schulter des Engels gleich ist, dass die Summe dieser beiden Abstände aber dem Abstande derselben Fussspitze vom unteren Rande und der Entfernung des Augenwinkels der Maria von der Fusssohle des Kindes gleich ist. Hiermit sind alle wesentlichen Punkte für die Anordnung und Maassbestimmung der Hauptfigur gegeben, da natürlich durch Bezeichnung der Fussspitze, der Kopfhöhe und des Auges eine Figur so weit vollständig bestimmt ist, als die weitere Ausführung der Zeichnung den allgemeinen Gesetzen der Proportionalität und Schönheit unterliegt. Dadurch, dass auch der Fusspunkt des Kindes festgestellt ist, ergiebt sich zugleich die Maassbestimmung desselben und sein Verhältniss zur ganzen Figur der Maria.

In Bezug auf die beiden Nebenfiguren zeigt sich, dass die Entfernung der Halsgruben jeder derselben von der Fussspitze der Maria der anderen gleich und dass sie gerade ebenso gross ist, wie der Abstand dieser von der Sohle des Kindes. Der Theilpunkt d ist von c ebenso weit entfernt wie von q und r, die Abstände $q\,d$ und $r\,d$ sind demnach gleichfalls Abschnitte aus den, nach dem goldenen Schnitte ausgeführten Theilungen der geometrischen Achse. Legt man ferner durch den ersten Theilpunkt c dieser Achse eine Horizontale, so trifft diese die Nasenspitze des Sixtus in s und die Schläfe der Barbara in t; diese Entfernung $s\,t$ ist wiederum dem Proportionalschnitte $c\,d$ gleich. Endlich berührt die Horizontale, welche man durch den Hal-

birungspunkt des innerhalb der Madonnenfigur liegenden Theiles der geometrischen Achse in *h*, — so dass also $fh = hd$ ist, — zieht, die Kinnen dieser beiden Heiligen in ihren untersten Punkten *u* und *v*. Übrigens ist augenfällig, dass die Stellung jeder ber beiden Figuren ebenfalls dem Pyramidalumriss folgt.

Was das Verhältniss der Breite des Bildes zur Höhe oder deren Abschnitte betrifft, so liegt der bestimmende Theilpunkt, von rechts aus gemessen, in der Mitte beider Achsen, so dass der Abstand dieses Punktes von dem rechtsseitigen Bildrande dem kleinen Abschnitte der ersten Theilung nach dem goldenen Schnitte, nämlich *a c* gleich ist. Dieses Längenmaass kehrt also auch hier wieder, so dass die Abstände *ac, cd, qd, rd, st* sämmtlich einander gleich sind, und wiederholt sich sogar noch einmal in der Pyramidallinie *np'*, welche dieselbe Länge hat. Die Lage des Theilpunktes zwischen den beiden Achsen bestätigt zudem noch die oben gemachte Bemerkung von der engsten Zusammengehörigkeit dieser Linien.

Es liessen sich noch einige Beziehungen ähnlicher Art auffinden, doch wird durch das Gesagte die Sache im Wesentlichen festgestellt sein. Die rein mathematische Symmetrie ist durch die sinnvolle Seitwärtsrückung der Hauptfigur nach links in ihren Härten beseitigt, dagegen eine vollkommene Symmetrie der Masse festgehalten, so dass ein durchaus edles Gleichgewicht im Bilde herrscht. Die Pyramidalform ist genau beachtet, sowohl im Ganzen der beiden Gruppen, wie in den beiden grossen Nebenfiguren für sich. Die symmetrische Gegenüberstellung dieser beiden Figuren, besonders in den Köpfen, ist um so überraschender, als der eine derselben von der Seite, der andere fast ganz von vorn gesehen wird. Jener, der des heiligen Papstes Sixtus, ist nach oben gerichtet und schaut zur Madonna empor, indem er mit der rechten Hand nach aussen auf die zu denkende Christenheit weist. Seine Haltung ist bewegter und deutet die Vermittlung zwischen der ruhelosen Menschheit und dem Göttlichen an. In ihm ist, wie man in der Ästhetik wohl sagt, die aufsteigende Linie bezeichnet. In der Barbara ist dagegen die absteigende Linie zu erkennen; sie blickt in ruhiger Haltung mit seelenvollem Ausdrucke freundlich hinab und scheint die Hoffnung der Menschen zu verbürgen. Die verschiedene Haltung der beiden Köpfe ist aber von allergrösster Bedeutung, da nur so die sonst unvermeidliche Härte vermieden werden konnte, denn denkt man sich in dieser Anordnung beide Köpfe von der Seite gesehen, so würde man das Urtheil, dass dies sehr steif aussähe, gar nicht zurückhalten können; es offenbart sich somit ein feiner künstlerischer Sinn in diesen Beziehungen. Auch die herunterhängende Mantelschleppe und die Papstkrone des Sixtus sind zwar nicht im strengen Gleichgewichte der Masse, doch dürfte diese Abweichung um so wohlthätiger wirken, als die Beziehung des Sixtus zu der Erde und Menschheit hierdurch auf

das Allerdeutlichste ausgesprochen wird. Dagegen ist das Gleichgewicht der Masse in der Maria selbst sehr schön veranschaulicht, indem auf der einen Seite das Kind sitzt, auf der anderen der Schleier sanft weht. Es entsteht hierdurch zugleich der wohlgefälligste Umriss und innerhalb desselben eine sich entgegen bewegende Linienführung.

Das Verhältniss des goldenen Schnittes wirkt nun lebendig über in die symmetrische und pyramidalförmige Grundanlage, indem es die Maassbestimmungen festsetzt. Ist die Höhe des Bildes gegeben, so folgen daraus alle wesentlichen Punkte, zunächst *c* und *d*, wo die beiden Fussspitzen sich befinden, dann die Breite des Bildes und die Abweichung der Hauptfigur aus der geometrischen Mitte, also die ästhetische Achse. Es folgen dann die Punkte *e*, *f* und *g* zur weiteren Festsetzung der Höhentheilung, und es schliessen sich die Punkte *q*, *r*, *s* und *t* nebst *u* und *v* für das Breitenverhältniss an. Dass nunmehr, nachdem diese Punkte bestimmt sind, die beiden Pyramidallinien der oberen Gruppe *l p* und *p m* unmittelbar sich ergeben, ist klar, und es findet somit die innigste Beziehung zwischen dem Umriss der Gruppe und der Spitze derselben *p* einerseits, und den Theilungen des goldenen Schnittes andererseits statt. Für die untere Gruppe ist der Abstand des Punktes *p* von dem oberen Bildrande bestimmend, indem derjenige des Punktes *p'* vom unteren Bildrande fast genau die doppelte Länge von jenem misst, so dass auch hier eine Wechselwirkung der symmetrischen und pyramidalen Anordnungen mit den Verhältnissen des goldenen Schnittes wiederkehrt.

Es wird zugegeben werden müssen, dass in diesen Maassverhältnissen und Festsetzungen eine sehr merkwürdige Übereinstimmung herrscht, so dass man sehr wohl von einer seltenen Harmonie in den rein mathematischen Beziehungen sprechen kann, ohne sich in pythagoräische Zahlenmystik und romantische Überschwänglichkeit zu verirren. Im höchsten Maasse aber muss man erstaunen, wenn man dann weiter die wunderbare Verwebung der gemalten Gestalten mit dieser mathematischen Grundlage zu voller künstlerischer Freiheit erkennt und würdigt. So völlig ist jede Spur von Härte und Steifheit, die hier jene Maassbestimmungen hinterlassen könnten, in die vollendetste künstlerische Harmonie aufgelöst, dass beim Betrachten des Bildes jeder Gedanke an ein mathematisches Grundschema ausgeschlossen bleibt.

Übrigens ist es nun wohl kein Gegenstand einer Streitfrage, ob *Rafael* dieses Grundschema auf seine Leinwand gezeichnet, und dann die Figuren nach den vorher festgelegten Linien und Punkten eingetragen habe. Vielmehr würde das Gegentheil aus inneren und äusseren Gründen mit völliger Sicherheit darzuthun sein; ja es liesse sich behaupten, dass dem grossen Meister der goldene Schnitt in dem hier besprochenen Sinne unbekannt gewesen sei. Die hohe Bedeutung der Symmetrie und Pyra-

midalform war ihm bewusste Kenntniss und bildete schon seit Jahrhunderten einen Gegenstand künstlerischer Erziehung, so dass er sie mit vollem theoretischen Verständniss in vielen seiner Werke anwandte. In allen diesen Werken aber beruht das Bedeutende nicht auf einem vorher trocken entworfenen, mathematischen Schema, sondern auf der Grösse des malerischen Gefühles. Dieses malerische Gefühl mit seinen geheimnissvollen Eingebungen hat auch in dem Gemälde der sixtinischen Madonna mit unvergleichlicher Sicherheit die edelsten Verhältnisse getroffen und sie zu vollendeter Harmonie in künstlerischer Freiheit abgestimmt. Solche Erscheinungen erklären sich nur aus dem tiefen, gottentsprossenen Wesen des Genius, wie es in den ersten Abschnitten dieses Buches zu schildern versucht wurde. Ähnliches oder Verwandtes hervorzubringen wird nur wieder dem Genius gelingen.

Grundsatz.

Grundsätzlich gesprochen wird die Anordnung eines Gemäldes immer dem Wesen des Gegenstandes vollkommen zu entsprechen haben. Ob der Maler dies erreichen kann, hängt vor Allem von seiner Befähigung ab, den Gegenstand, dessen wahrem Wesen gemäss, treffend und erschöpfend aufzufassen. Von der Art, wie dies geschieht, wird die Darstellung und demgemäss auch deren Anordnung abhängen. Der Umfang der Möglichkeiten ist so unendlich, wie es die Verschiedenheit der Menschen selber ist. Es lassen sich deshalb keine Gesetze, Grundsätze oder Regeln aufstellen. Nur Erfahrungen können aus den Denkmälern abgeleitet werden. Sie zu benutzen oder nicht zu benutzen, ist Sache des einzelnen Künstlers. Der denkende Künstler wird leicht das richtige Verständniss und die glückliche Anwendung der Erfahrungen finden. Giebt ihm aber, unabhängig von diesen Erfahrungen der Geist neue Gedanken ein, so mag er sie getrost verwirklichen. Die Geschichte wird das Urtheil sprechen, ob etwa eine Täuschung vorlag oder nicht, ob seine Leistung leben und dauern oder ob sie wie Spreu verwehen wird.

Rhythmus und Eurhythmie:

Schon vorhin (S. 132) ist von metrischer und rhythmischer Bewegung die Rede gewesen. Es erübrigt hier noch, ein Wort über diese Dinge, das sich auf alle drei Künste bezieht, zu sagen. Im Griechischen heisst ῥυθμός ursprünglich das Fliessende, gleichmässig sich Fortbewegende und dann, zunächst auf Sprache und Tonkunst angewandt, die gleichmässige Fortbewegung, der Rhythmus in der bei uns eingebürgerten Bedeutung. In Bezug auf zusammengesetztere Kunstwerke pflegt man eine solche rhythmische Bewegung Eurhythmie zu nennen. *Εὐρυθμία*, die Wohlbewegung, will das harmonisch sich bewegende Gleichmaass bezeichnen, das in dem Werke und seinen Theilen waltet. Sie hat anscheinend keine so bestimmten Gesetze, wie der sprachliche und musikalische Rhythmus, wenigstens sind diese Gesetze bis jetzt kaum in einzelnen Zügen erkannt.

Allein sie fliesst unmittelbar aus der Gesammtanordnung eines Kunstwerkes, und findet ihre Erläuterung in dem über diese soeben Ausgeführten. Sie ist nicht das Wohlthuende überhaupt im Gesammteindrucke, sondern nur das Wohlthuende in der Fortbewegung von einem Theile zum andern, in der schönen Verknüpfung des höher Liegenden mit dem tiefer Liegenden, in der harmonischen Linie, die das Auge beschreibt, wenn es der Reihe nach von dem einen Gliede der Gesammtmasse zum andern sich bewegt und dabei den Wohlklang aller Verhältnisse empfindet. Eurhythmie kann, wie schon angedeutet, nur mehrgliederigen Werken eigen sein, wie etwa geeigneten Gruppen, Friesen und Bildern.

a. In der Baukunst.

Ganz besonders herrscht sie aber in der Baukunst, denn sie allein kann hier die Massen gliedern und in harmonische Aneinanderreihung oder Gruppirung bringen. Ein gutes Beispiel zur Veranschaulichung solcher in harmonischem Einklange hinfliessenden Bewegung oder Eurhythmie bietet das Innere des Kaiserdoms zu Speyer, wo sie die Gliederung der Raumgestaltung, die Gruppirung der einzelnen Räume beherrscht. Aus der hohen Kuppel über der Vierung bewegt sich das Auge in das weite Querschiff mit seinen Flügeln und in den Langchor mit der Apsis herunter. Alle diese Theile liegen mit ihrem Fussboden beträchtlich höher als das Langhaus, und sie treten auch mit dem Kaiserchor in mehreren grossen Absätzen abtreppend weit ins Mittelschiff hinein, während zu den Seiten die niedrigeren Seitenschiffe unmittelbar von den Querflügeln aus mittelst Treppen zum Boden des Langhauses sich gleichsam herabsenken. In der Längs-, Quer- und Höhenrichtung herrscht Mannigfaltigkeit, und Alles fügt sich in rhythmischem Wohlklange zum Ganzen zusammen. Jeder, der in Speyer war, wird die Macht dieser Bewegung gefühlt haben und leicht erkennen, was in der Kunst überhaupt mit Eurhythmie gemeint sei. Ein anderes hervorragendes Beispiel bietet das Schauspielhaus zu Berlin in seiner äusseren Erscheinung. Die Freitreppe vor dem hohen Mittelbau, die seitlich vorspringenden Flügel, die Vermittelungen dieser Theile, ihre künstlerische Gliederung in sich, die Ausstattung mit Säulen, Giebeln und Kunstwerken: Alles vereinigt sich zum Eindruck reicher Eurhythmie. In den den griechischen Tempel umgebenden Säulenstellungen, in einer fortlaufenden Bogenstellung, in den Bögen einer Brücke und ähnlichen Werken wohnt Eurhythmie.

b. In der Bildnerei u. Malerei.

Wie schon bemerkt, sind die Werke der Bildnerei und Malerei der Eurhythmie nicht im gleichen Maasse zugänglich wie die der Baukunst. Doch wird man sie nicht vergebens in dem Parthenonfriese oder dem Alexanderzuge von *Thorwaldsen* und den grossen strenggeordneten Gemälden von *Rafael* und *Cornelius*, dem Abendmahle *Leonardo's*, der Dreifaltigkeit von *Dürer* und andern ähnlichen Werken suchen. Ja auch

in freier geordneten Werken, wie dem Weltgerichte *Michelangelo*'s, dem Engelsturze von *Rubens* und Ähnlichen mehr bestimmt sie den Einklang in der sehr gesteigerten Bewegung. Der Sprachgebrauch ist leider nicht zuverlässig, und er vermengt häufig die Ausdrücke und Begriffe Rhythmus und Eurhythmie, allein für die bildenden Künste wäre die Anwendung des letzteren Wortes in allen den Fällen sehr zu empfehlen, die den hier gegebenen Darlegungen entsprechen.

Achter Abschnitt.

Mittel und Verfahren der Darstellung.

Vorbemerkung.

In Bezug auf das hier bezeichnete Gebiet ist eine scharfe Scheidung der drei bildenden Künste, unmittelbar aus der einfachsten Betrachtung der Sache heraus, veranlasst. Wenn bisher die allgemeinen Beziehungen und Grundlagen gemeinsam oder zusammenfassend behandelt werden konnten, so ist nun eine Trennung von vornherein bedingt, da die Stoffe, in denen jede der drei Künste ihre Werke zur Erscheinung bringt, verschieden sind. (Vgl. oben S. 26.) Es müssen also hier die Künste abgesondert, jede für sich betrachtet werden.

A. Die Baukunst.

Die bestimmenden Baustoffe.

Da die Ausführung eines Bauwerkes, wie schon oben (S. 26) gesagt, im Wesentlichen handwerklicher Art ist, wird es hier nur darauf ankommen können, zu erörtern, inwiefern dieser handwerkliche Antheil das künstlerische Wesen des Bauwerkes bedingt, inwiefern also die Baustoffe, deren Verwendung und Zusammenfügung (Konstruktion) die Raumgestaltung, dann die Gliederung und die Gruppirung der Baumassen, sowie auch Art und Ausführung der künstlerischen Formensprache bedingen oder beeinflussen. Da die Konstruktion, besonders als raumgestaltendes Mittel, durchaus von der Art und den Eigenschaften der Baustoffe abhängig ist, so werden diese als grundbestimmend betrachtet werden müssen. Man nimmt im Laufe der Geschichte von den ältesten Zeiten her als diese bestimmenden Baustoffe Haustein, Ziegel und Holz wahr, denen sich neuerdings das Eisen anreihte. Jeder dieser Stoffe ist verschieden geartet in Hinsicht auf Festigkeit, Tragkraft, Widerstandsfähigkeit gegen Zeit und Wetter, Grösse und Form der einzelnen zu verwendenden Stücke, Ansehen, Geldwerth und dergleichen mehr. Daraus ergeben sich für jeden dieser Stoffe Vorzüge und Schwächen, die bei der Verwendung zu berücksichtigen sind. Hauptsächlich aber war

im Laufe der Geschichte von entscheidender Bedeutung, welche Baustoffe den verschiedenen Völkern in ihrem Lande von der Natur zur Verfügung gestellt waren.

Natürlicher Haustein. Anwendungen:

Der natürliche Haustein ist zugleich der barbarischste und der edelste Stoff eines Baues: barbarisch, weil er in rohester Anwendung die Aufthürmung von Massen als Denkmäler urthümlicher Art begünstigt, edel, weil er, künstlerisch behandelt, bei grosser Dauer zugleich die ursprünglichste, organischeste und wahrste Gliederung gestattet. Zwischen diesen äussersten Anwendungen liegen unzählige Übergangs- und Vermittelungsstufen, die sich, wegen der vielfältigen bedingenden Umstände, keineswegs der geschichtlichen Folge entsprechend an einander reihen.

a. In Ägypten.

Das älteste geschichtliche Volk, die Ägypter, war so glücklich, in seinem Lande eine unermessliche und mannigfaltige Fülle trefflichen Hausteines zu besitzen, den es auf seine Weise derart anwandte, dass sich Bauwerk, Bildhauerwerk, Land und Volk wechselseitig innig und eigenthümlich verschmolzen zeigen, wie das in diesem Maasse sonst nirgends geschehen ist. Jedoch stellt die ägyptische Baukunst nur den Anfang für die Verwendung des Hausteines dar. Das härteste Gestein, namentlich Granit, wurde in erstaunlicher Vollendung zu grossen Blöcken und Platten, zu riesenhaften Pfeilern und Säulen verwendet. Schon die frühesten Denkmäler, zugleich die ältesten Zeugen der Weltgeschichte, jene Grabmäler alter Könige, die Pyramiden genannt werden, weisen in diesem handwerklichen Betrachte ungeheure Leistungen auf, aber die künstlerische Gestaltung ist nur die Ausführung einer starren mathematischen Vorstellung in riesenhaftem Maasstabe. Das wurde ja nun im Laufe der Jahrtausende bei den Ägyptern wohl anders, aber Raumgestaltung und Deckenbildung kamen nicht über die schwere, urthümliche Plattendecke hinaus. Zur Ausbildung baulicher Kunstformen jedoch eigneten sich diese harten Steinarten ebensowenig, wie die im Ganzen nüchterne und strenge Phantasie des Volkes dazu berufen erscheint. Deshalb giebt es nur wenige solcher Formen, und diese wenigen sind noch ungenügend entwickelt. Und deshalb übertrugen die Ägypter auch Formen der Zimmerei und Weberei ohne Weiteres in Stein, mit ausgiebiger Anwendung von Farben. Wie bedingt aber immerhin die ägyptische Baukunst ist, so ist doch niemals weder der Gedanke der Monumentalität in so überwältigender Weise zur Verwirklichung gelangt, wie in ihren Denkmälern, und das verdankten sie zum guten Theile den vorzüglichen Gesteinen, die das Nilland ihnen darbot.

b. In Indien.

Eine völlig andere Erscheinung zeigt die Behandlung, die der gewachsene Stein in Indien fand. Hier wurden ganze Berge oder Höhlen in ihren Stirnseiten und im Innern dem Scheine nach baukünstlerisch zugerichtet, und es wurden auch kleinere Felsmassen, ihre natürlich gewachsene Verbindung mit dem Erdboden behaltend, ebenso zu freistehenden

Denkmälern bearbeitet. Von einer Bewältigung der Masse, von einer Herrschaft über sie ist hier also keine Rede. Der Menschengeist zeigt sich auf der Stufe eines ungebändigten Spieltriebes stehend, der Gedanke einer konstruktiven Fügung des Stoffes zu baulicher Organisation liegt ihm fern.

c. In Hellas. Den Grundgedanken ägyptischen Bauens bildeten die Griechen zur Vollendung aus. Sie führten die Hausteinarchitektur in strenger Vollendung zur Reife durch, indem sie vor Allem statt der ägyptischen Plattendecke eine aus Balken und Deckfeldern gegliederte, leichte, kunstgemässe Decke herstellten und dadurch auf alle Theile des Baues einen wesentlich bestimmenden Einfluss übten. Über Das, was sie so leisteten und erreichten, ist keine Zeit nach ihnen hinaus gekommen, die den Haustein in organischer Gliederung des Aufbaues allein zur Anwendung brachte. Die ganze Entwickelung ihrer Behandlung dieses Baustoffes liegt noch jetzt in ihren Denkmälern anschaulich vor. Von den rohen Häufungen der Steinblöcke in den kyklopischen Mauern der Urzeit sehen wir den Übergang zu den polygonal behauenen und gefügten Blöcken, von diesen zu den rechteckig bearbeiteten, in regelmässigen Schichten gelagerten Werkstücken. Von den alten Überkragungen, mittelst deren sie Wandöffnungen, besonders Thüren, und auch ganze Räume, wie die sogenannten Schatzhäuser, zu überdecken wussten, sehen wir sie fortschreiten zu der bewunderungswürdig gegliederten Steinbalkendecke. In diesem Aufbau hatte jeder Bautheil, jedes Glied seine organische Stelle, wo sie mit den andern im statischen Gleichgewichte zum Ganzen zusammenwirkte. Weil also jeder Bautheil, jedes Glied seine bestimmte statische Obliegenheit innerhalb dieser baulichen Organisation hatte, musste sich der Hellene durch seine Phantasie und seinen Schönheitssinn gedrängt fühlen, jedem Theile oder Gliede eine künstlerische Form zu geben, die als der Ausdruck oder Spiegel seines statischen Wesens erscheint, wie das weiter oben (S. 28) schon berührt wurde. Hierin musste er sich durch den Reiz des Gesteines bestärkt fühlen, das ihm die Natur geschenkt hatte, namentlich des herrlichen, salzkörnigen weissen Marmors. So ist das griechische Bauwerk, also in der Hauptsache der hellenische Tempel, allmählich zum vollendeten Kunstwerke geworden. Und damit war die Laufbahn des Hausteines als ausschliesslichen Baustoffes auch erschöpft. Wie sehr die griechische Baukunst den weissen Marmor zur Voraussetzung hatte, beweisen die in Ländern, wo dieser nicht brach, erbauten Tempel. Da musste Sandstein, Kalkstein, Tuffstein und Muschelkalk, wie die Arten sich eben darboten, zum Baue benutzt werden, aber man überzog dann die Säulen und anderen Architekturtheile mit einem sehr feinen Marmormörtel, der dem Gebäude das Ansehen von Marmor gab. Die härteren Steinarten, wie Granit, Syenit, Basalt u. s. w., welche die Ägypter ganz besonders

bevorzugt hatten, kommen nur höchst ausnahmsweise an den griechischen Denkmälern vor.

d. Bei den Römern;

Alle spätere Baukunst wird im Allgemeinen nicht durch den Haustein und dessen Wesen, sondern durch die aus dem Ziegelbau hervorgegangenen Gewölbeformen ursächlich bestimmt. Doch findet der Haustein immer noch mehr oder weniger ausgiebige Verwendung und zwar in den Arten, die im Lande zu haben oder doch ohne allzu erhebliche Kosten zu beschaffen waren. So verwandten die Römer ihre heimischen Bruchsteine, Peperin und Travertin, aber sie liebten in der Kaiserzeit auch den weissen Marmor Italien's und Griechenland's, sowie alle kostbaren Marmorarten und sonstigen edleren Gesteine aus allen Theilen ihres weiten Reiches. Das Wesen der römischen Baukunst wird bestimmt durch die einheitliche Verbindung des rundbogigen Gewölbes mit der Säule und deren Gebälk, wie das nirgends klarer und bedeutender anzuschauen ist, als im Flavischen Amphitheater, dem sogenannten Kolosseum, zu Rom (s. Fig. 65). Der Gewölbebau verdankt seine Entstehung nicht einer aus sich heraus geflossenen Weiterbildung des Hausteinbaues, sondern einer überlegten und wohlberechneten Anwendung künstlicher Steine und bindenden Mörtels. Wo als Ersatz der Ziegeln beim Gewölbebau natürliches Gestein benutzt wurde, geschah es aus äusseren Gründen und in einer Weise, dass der Haustein als solcher nicht oder nur theilweise zur Geltung gelangt. Die Verbindung aber der in Haustein ausgeführten Architekturtheile mit entwickelten, auf Ziegeltechnik beruhenden Gewölbekonstruktionen gab der römischen Baukunst die Fähigkeit, Aufgaben zu lösen, die weit über die technischen Mittel der Griechen hinauslagen.

e. In späteren Zeiten.

Das bezeugen nicht nur die Bauten der Römer, sondern auch die aller späteren Zeiten. Der Haustein behielt in allen diesen Bauten seine bedeutsame Stelle, sei es nun, dass er irgendwie dem konstruktionellen Aufbau statisch eingefügt wurde, sei es, dass er nur zu Architekturtheilen oder zur Verkleidung von Wänden angewandt wurde, die in Ziegeln oder deren Ersatzgestein hergestellt waren. Derartige Verblendungen wurden schon in den Königspalästen Niniveh's vor nahezu 3000 Jahren bevorzugt, sie zeigen sich im Mittelalter vielfach in den sogenannten Marmor-Inkrustationen italienischer Bauwerke und sie werden noch heute ausgeführt, wie u. A. das Schauspielhaus in Berlin an Stelle des ursprünglichen Mörtelputzes eine Verblendung, aber nicht in Marmor, sondern in — Sandstein erhalten hat.

Bedeutung des Hausteins.

Der Werth des Hausteines für die künstlerische Erscheinung eines Bauwerkes beruht darin, dass er gestattet, alle Theile und Glieder in den ihrem statischen Wesen entsprechenden Formen einzeln für sich vollkommen auszuarbeiten und in der Zusammensetzung derselben die ganze Gliederung des Baues, ihrer statischen Organisation nach, künstlerisch zur Anschauung

zu bringen. Dazu kommt das Ansehen der Festigkeit und Gediegenheit oder das der Würde und Pracht, das diesem Baustoffe, je nach der Farbe und Härte der verschiedenen Steinarten, von Natur eigen ist. Aber freilich, bei ausschliesslicher Anwendung von Haustein war man an die horizontale Balkendecke mit allen ihren beengenden Bedingungen gebunden, falls man nicht zu hölzernen Deckenbildungen übergehen wollte, womit jedoch auf wahre Monumentalität verzichtet werden musste. In der Gegenwart könnte hier freilich das Eisen helfend eintreten, indessen würden doch wieder Gewölbekappen aus künstlichen Steinen, aber nicht Deckenfüllungen in Haustein zur Anwendung gelangen. Sobald also die Baukunst in ihrer geschichtlichen Entwickelung über die horizontale Hausteindecke fortschreiten wollte, musste sie die ausschliessliche Anwendung dieser Steingattung aufgeben und sich des künstichen Steines zu entwickelteren Konstruktionen bedienen.

Künstliche Ziegel: Herstellung und Anwendung.

In den Ländern, wo die Gebirge zur Gewinnung von Bruchsteinen fehlten, wie z. B. in Chaldäa, Babylon und Assyrien, führte die Nothwendigkeit dahin, aus den anderweitig von der Natur gegebenen Mitteln geeignete Baustoffe zu bereiten, nämlich aus den Erden verschiedener Art Steine zu formen. Diese Völker und auch die Bevölkerungen anderer ebener Gebiete, wie z. B. der Lombardei, der Romagna oder Norddeutschlands, verwandten lehm- und thonhaltige Erden, während z. B. die alten Ägypter, die zu gewissen Zwecken solche Steine bevorzugten, Nilschlamm nahmen, den sie mit Häcksel durchkneteten. Solche künstlich hergestellten Steine heissen Ziegel- oder Backsteine. Theils wurden sie einfach nur an der Sonne getrocknet (Rohziegel), theils jedoch im Feuer gebrannt. Ihre Gestalt ist im Allgemeinen rechteckig, etwa 0,12^{m} bis zu 0,40^{m} lang, 0,12^{m} bis zu 0,40^{m} breit, 0,04^{m} bis zu 0,10^{m} dick; doch kommen auch andere Gestaltungen, namentlich konische Steine, oben breiter als unten, für Bögen und Gewölbe vor. Giebt man den Ziegeln an der oder an den Seiten, die sichtbar sind, gleich eine Kunstform, die im Aufbau zur Erscheinung kommt, so nennt man sie Formsteine. In alten Zeiten pflegte man die einzelnen Ziegel mit Stempeln zu versehen. So fand man z. B. zu Babylon zahlreiche Steine mit dem Namen des Nebukadnezar, und neuerdings wurde entdeckt, dass die Ziegel, aus denen die Kuppel des Pantheon's in Rom besteht, den Namen Hadrian's tragen, wodurch denn auch die wichtige Frage der Entstehungszeit dieser Kuppel sicher beantwortet werden konnte. Die Verbindung solcher Steine zu festen Mauermassen kann nur durch ein künstliches Bindemittel (Mörtel) und durch verschränkte Lagerung der einzelnen Ziegeln in den verschiedenen Schichten (Steinverband) ermöglicht werden. Die Verwendung von Backsteinen überhaupt kann roh und sehr durchgebildet sein, im Allgemeinen aber setzt sie eine grössere Kenntniss der Mathematik und Statik voraus,

als die Ausführung eines reinen Bruchsteinbaues erfordern würde. Dies leuchtet wohl ein, wenn man auch nur mit einem flüchtigen Blicke einen griechischen Säulenbau mit den verschiedenen, zusammengesetzten Gewölbearten vergleicht.

Verkleidung des rohen Backsteins.

Doch auch in seiner künstlerischen Erscheinung ist der Ziegelbau bei Weitem anders geartet. Die mit Mörtel aufgeführte Backsteinmauer hat ein ganz rohes Ansehen; man suchte sie deshalb von Anfang an irgendwie zu verkleiden und zu verblenden. In den Palästen Niniveh's (900—700 v. Chr.) verwandte man dazu Alabastertafeln mit Darstellungen in flach erhobener Arbeit oder sehr sauber gearbeitete Blendsteine in gebranntem Thon mit farbiger Glasur, aus der häufig eine Zeichnung ausgespart war. Oder man legte in die vordere Mauerschicht Verblendsteine, deren Vorderseite selbst gleich glasirt war, oder man nahm dazu einfach nur Steine aus besseren Erden, die haltbarer waren und angenehmer aussahen. In beiden Fällen aber wurden die zwischen den Steinschichten liegenden Mörtelschichten noch besonders behandelt und die Mauer, wie man sagt, aufs Sauberste gefugt. Endlich aber überzog man auch die Mauer und die Gewölbe mit Mörtelputz, der den Zweck hatte, das Eindringen von Feuchtigkeit und Regen in die Fugen zu verhüten und das Ganze durch eine Tünche besser und wohlgefälliger erscheinen zu lassen. Doch fühlte man, dass dies Abputzen, gegenüber dem Aussehen eines Gebäudes aus Haustein, den Schein des Unwahren erzeuge, da man Mauerungsart und Konstruktionsweise gleichmässig dem Auge verdeckte. Man strebte also dahin, den Mörtelputz fallen zu lassen und ging auf das Verfahren mit den Verblendsteinen zurück. Dadurch erschien das Gebäude wiederum in seinem natürlichen Materiale; man sah sogleich, was an ihm Wandfläche, was Pfeiler, was Bogen sei. Diese seit dem Mittelalter ausgebildete Bauart, bei der dann auch die gesammten Schmucktheile aus gebranntem Thon bestehen, hat verschiedene Namen empfangen, wie Backstein-Architektur, Ziegel-Rohbau und ähnliche mehr.

Gewölbe.

Seit dem grauesten Alterthume wurden, wie schon bemerkt, Ziegelbauten aufgeführt, so in Chaldäa, Babylon und Assyrien, aus ungebrannten und gebrannten Steinen, anfänglich mit Benutzung von Asphalt, später von Kalkmörtel als Bindemittel. Auch die Ägypter thaten das Gleiche, doch in viel geringerem Umfange. An beiden Orten aber gelangte man wie von selbst auch zum Bau von Gewölben. In Niniveh und Theben sind jetzt noch rund- und spitzbögig gewölbte Abzugskanäle, Thorbögen, Tonnengewölbe u. s. w. zu sehen, die darthun, dass schon 1000 und 1500 Jahre vor Christi Geburt bedeutende Gewölbebauten ausgeführt worden sind. Merkwürdig bleibt dabei, dass die Griechen von dem Gewölbebau keinen Gebrauch machten, dass dieser vielmehr durch Etrusker und Römer fruchtbar weiter gebildet wurde. Die römischen Ziegelbauten sind

mehr und mehr entwickelt, und in noch reicherem Maasse sind dies die mittelalterlichen, wie die zahlreichen, zum Theil ganz herrlichen Denkmäler in der norddeutschen Ebene darthun. Als Beispiel diene die Abbildung eines Hauses in Greifswald (Fig. 35), doch sei auch besonders noch an das Schloss in Marienburg erinnert.

Künstlerische Bedeutung.

Der künstlerische Werth des Backsteins beruht auf der Möglichkeit, die Ziegelerde in der mannigfaltigsten Weise zu formen und zu brennen, die Steine mit Glasur in den verschiedensten Farben zu versehen und Steine von verschiedenen Farben nach bestimmten Mustern zu verbinden, — ferner auf den technischen Vorzügen, welche die Vermauerung der künstlichen Ziegeln zu Wand, Pfeiler und Gewölbe gestatten und die zu den mannigfaltigsten, reich entwickelten Raumgestaltungen geführt haben. Die beengende Eigenschaft dieser Bauweise besteht darin, dass die Ziegel eine gewisse, verhältnissmässig kleine Grösse nicht zu überschreiten vermögen, dass also die Wandflächen, die Gewölbe und selbst die Architekturtheile viele Fugen zeigen müssen, wodurch die organische Gliederung nothwendig beeinträchtigt wird, und dass die Aufmauerung von Architekturtheilen, die aus einem Stücke bestehen sollten, namentlich also der Säule, in Backsteinen ausgeschlossen bleibt, wenn man nicht einen Mörtel- oder Stücküberzug und Tünche anwenden will, wie das schon in Pompeji reichlich geschehen war; dadurch aber wird der falsche Schein erzeugt, als ob die Säule aus Haustein bestünde. Dennoch ist auch in reinem Backsteinbau ganz Vorzügliches geleistet worden, wie schon die erwähnten norddeutschen Denkmäler darthun. Eine bedeutend kunstreichere und edlere Ausbildung erfuhr jedoch der Backsteinbau im oberen und mittleren Italien während des 15. und 16. Jahrhunderts, wie man z. B. an der Certosa bei Pavia in so überaus glänzender Weise sieht. In unserem Jahrhundert hat *Schinkel* dieser Bauweise neue erweiterte Wege angewiesen, so dass man in Gegenden, wo der Haustein theuer ist, dennoch ein echt monumentales und in seiner Schönheit vollkommenes Bauwerk rein im Ziegelrohbau herstellen kann. Das in dieser Beziehung bahnbrechende Werk war das Gebäude der ehemaligen allgemeinen Bauschule zu Berlin.

Holz.

Das Holz, ein ziemlich vergänglicher und deshalb unmonumentaler Baustoff, ist immer in waldreichen Gegenden von minder entwickelten Völkern zu baulichen Zwecken verwandt worden. Aus dem Alterthume bereits sind uns merkwürdige Zeugnisse hierfür überkommen, da offenbare Abbildungen von Holzbauten in steinernen Denkmälern, besonders den lykischen Felsengräbern, erhalten sind. Diese Denkmäler beweisen, dass die alte Bevölkerung Lykien's und anderer Theile Kleinasien's in Blockhäusern zu wohnen liebte. Auch reden alte Schriftsteller von hölzernen Tempeln in Hellas. Zur christlichen Zeit wurde in den neuen Kulturländern lange in Holz gebaut, und selbst zahlreiche Kirchen wurden so

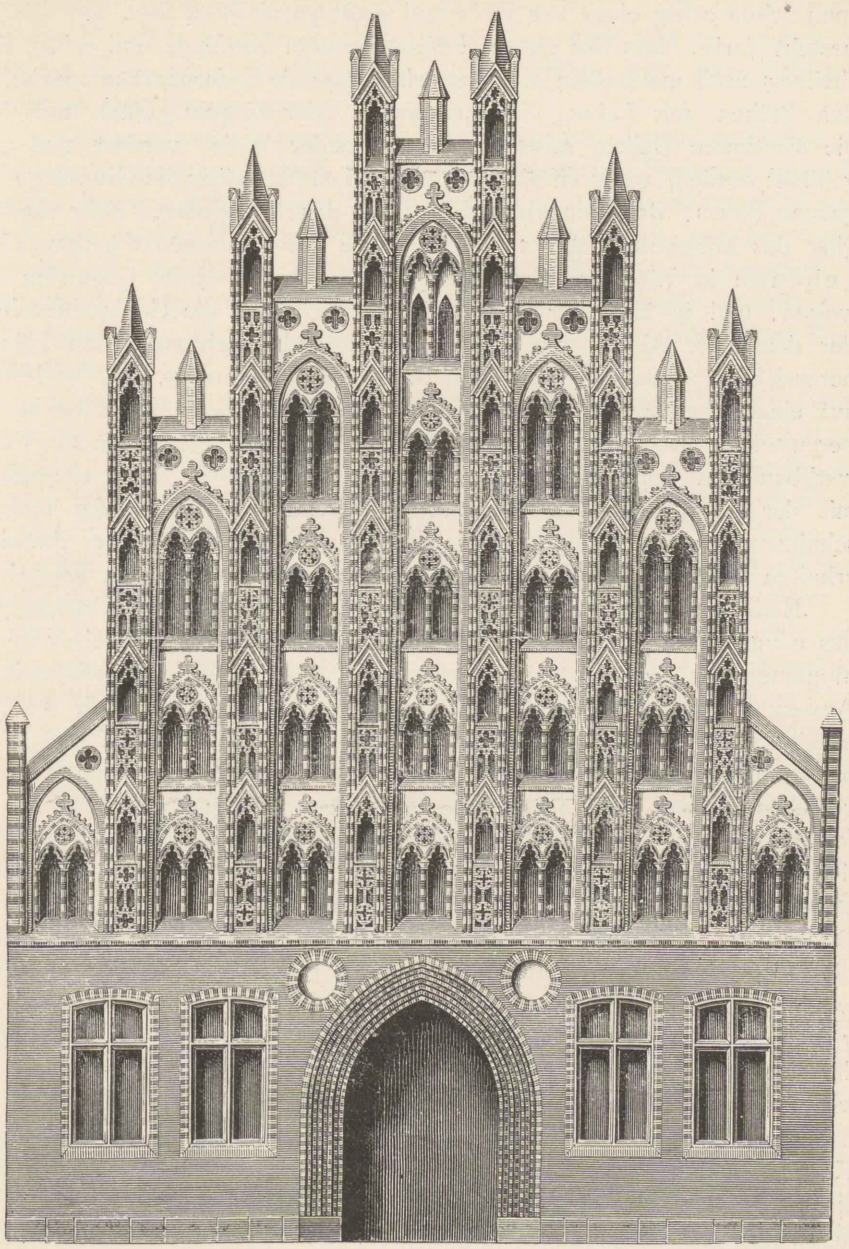


Fig. 35. Haus in Greifswald.

hergestellt. In den skandinavischen Ländern hat sich der Bau von Holzkirchen am Längsten erhalten. Neben diesem reinen Holzbau wandte

man schon zeitig einen aus Holz und Stein gemischten Bau an. Dieser besteht darin, dass das ganze Gebäude seinem Umfange und seiner Eintheilung nach aus Balken errichtet wird, dass die Zwischenräume zwischen den Balken mit Lehm, Steingemengsel oder Ziegeln gefüllt und dass die sichtbaren Balken selbst in bezeichnender Weise verziert und ausgebildet werden, wodurch denn sogleich ersichtlich wird, die Grundlage des ganzen Baues, das Konstruktionelle, sei das Holzgerüst. Sehr sinnvoll ging das Mittelalter dabei zu Werke, wie die erhaltenen Fachwerksgebäude in Niedersachsen, der Altmark und anderen Gegenden beweisen, und in ähnlicher Art verfahren noch jetzt die Gebirgsbewohner der deutschen Alpen, um ihre zierlichen und geschmackvollen Häuser herzurichten. Hiergegen erscheint die Weise der Russen, aus horizontal auf einander gelegten, Baumstämmen ähnlichen Balken ihre Blockhäuser herzustellen, noch ziemlich roh. — Die Vorzüge des Holz- und des Fachwerkbaues in rein künstlerischem Betrachte liegen in der Leichtigkeit, mit der man in Balken und Bretter Zierrathen zu schneiden und zu schnitzen vermag, so dass ein solcher Bau ein heiteres, buntes Ansehen erhalten kann, das dabei doch auch der Konstruktion genau entspricht.

Eisen. Endlich das Eisen, dieser mächtige Bundesgenosse der Bestrebungen des neunzehnten Jahrhunderts. Das Eisen hat allerdings zu einer neuen monumentalen Deckenkonstruktion geführt, doch ist seine ausschliessliche Anwendung ohne die andern hauptsächlichen Baustoffe noch weniger möglich, als die des Holzes. Häuser, aus eisernen Gerüsten und Wellblech aufgebaut, bleiben kunstlos, wenn sie auch mit allerhand Zierrath versehen werden. Denn das Eisen hat nicht zu eigenthümlichen Kunstformen geführt; man hat vielmehr die wünschenswerthen Kunstformen lediglich dem vorhandenen Formenschatze, wenn auch den neuen Verhältnissen etwas angepasst, entlehnt. Es fehlt also durchaus an inneren organischen Beziehungen zwischen dem Eisen und den einzelnen Kunstformen. Durch die Möglichkeit aber, mittelst des Eisens grosse Spannweiten zu überwinden, ist ein neuer fruchtbarer Gedanke in die Raumgestaltung eingeführt worden, der neue Verhältnisse in dem Baue, neue Gliederungen der Baumassen erzeugt hat. Das sieht man an gewissen Bahnhofsgebäuden, wie z. B. sehr treffend an dem Anhalter Bahnhofe zu Berlin, an Ausstellungshallen, wie sie die letzten grossen Weltausstellungen zeigten, an Markt- und Kornhallen und dergleichen Bauwerken mehr. Auch muss an die grossen eisernen Brücken und Thürme erinnert werden, die seit einigen Jahrzehnten in so grosser Zahl erbaut worden sind. Alle diese Bauwerke können durch die Gliederung ihrer Massen oder durch die Reihung ihrer Theile künstlerische Eigenschaften besitzen, die auf der Natur des Eisens beruhen, die jedoch im Wesentlichen eurhythmischer Art sind. Von einer wirklich künstlerischen Reife in jeder Hinsicht ist bisher bei einem aus-

schliesslich aus Eisen aufgeführten Bauwerke noch nichts zu bemerken gewesen; meistens blieb es rohes Konstruktionswerk, das mit einigen entlehnten Kunstformen verbrämt war. Und darüber wird man wohl auch nicht so bald hinauskommen.

Anderweitige Stoffe.

Andere selbständige Baustoffe, aus denen, ausschliesslich oder doch fast ausschliesslich das Wesen bestimmend, Bauwerke aufgeführt werden könnten, giebt es nicht. Doch kommen noch Stoffe der verschiedensten Art, wie allerlei Metalle, Glas, Farben u. s. w., hinzu, um den Ausbau im Äussern und Innern zu vollenden; sie besitzen keine eigentlich bestimmende, sondern nur eine ergänzende und erfüllende Bedeutung für die Anordnung, den Aufbau und den allgemeinen künstlerischen Werth des Bauwerkes.

Verbindung verschiedener Stoffe.

Grosses in der Baukunst hat sich fast immer nur durch Vereinigung zweier oder mehrerer Stoffe erreichen lassen, und selbst die Ägypter, die ihre grossen Pyramiden nur aus Stein aufführten, zogen bei ihren Tempeln schon Metall, Holz, Farbe u. s. w. heran. Und so ging es durch den ganzen Lauf der Geschichte hindurch: man nahm, was man haben und brauchen konnte. Und hierdurch stieg man zu höheren und reicheren Entwickelungen auf. Namentlich wird etwas wirklich Bedeutendes für unsere Zeit nur durch Vereinigung der verschiedenen Baustoffe erreichbar sein, denn die Anwendung des Hausteines allein müsste zu den drückendsten Beschränkungen der Konstruktion führen und sicher den modernen Zweck fast jedes Gebäudes verfehlen, nur Ziegel würden die Anwendung von Säulen und gegliederten Architekturtheilen ausschliessen und der Gebrauch von Holz oder Eisen allein würde im Allgemeinen abenteuerlich erscheinen müssen; wobei an die Unmöglichkeit, ein Bauwerk in nur Einem Stoffe völlig fertig zu stellen, noch nicht einmal gedacht wäre. Die gemeinsame Benutzung von natürlichem und künstlichem Steine sammt Holz, Eisen und anderen zahlreichen Baustoffen ist für alle entwickelteren Verhältnisse das einfach Natürliche und Selbstverständliche.

Ausführung des Baues.

Ist Zweck und Material eines Bauwerkes gegeben, so hat der Künstler hiernach seinen Entwurf zu machen, dessen Ausführung dann, durch Handwerker und Kunsthandwerker besorgt, nur seiner Leitung insofern unterliegt, als er sich fortdauernd überzeugen muss, dass seine künstlerischen Pläne und Absichten auch ganz seinem Willen gemäss verwirklicht werden. Die praktische Herstellung eines Gebäudes, die Wahl und Zurichtung der Baustelle, die Beschaffung und Behandlung der Baustoffe, die Art des Mauerns und Steinhauens, die Arbeiten des Zimmermanns und der sonstigen zahlreichen Bauhandwerker müssen hier übergangen werden, da alles Dieses nicht zum Bereiche der Kunst gehört. (Vgl. 10. Abschnitt: Baustyle.)

Schmückende Ausstattung.

Vorwiegend künstlerischer Art ist dagegen die Vollendung des Gebäudes durch die schmückende Ausstattung, namentlich bei monumentalen Werken, wie, in geschichtlichem Betrachte, vorzugsweise bei Tempeln und Kirchen, insofern die bezüglichen Stücke festen Standort haben, wo sie, gleichsam mit dem Bauwerke verwachsen, unlöslich mit diesem verbunden erscheinen. Dieser schmückende Theil des Baues, zu dem z. B. Thüren in Erz oder Holz, Brüstungen in Marmor oder Erz, Fussböden in verschiedenem Stoffe, Altäre, Kanzeln, Lettner, Chorschranken, Chorstühle und dergleichen mehr, doch auch farbige Glasfenster gehören, folgt, wenn die Ausführung gleichzeitig mit dem Baue selbst geschieht, fast immer genau dem Style des Ganzen, dem er sich dadurch einheitlich einordnet.

Bewegliches Geräth.

Doch auch die beweglichen Gegenstände, die Möbel im weiteren Sinne oder Mobilien (mōbĭlis von movēre = bewegen), die mit dem Zwecke des Gebäudes noch irgendwie zusammenhängen, schliessen sich in ihrer Form naturgemäss dem Ganzen an, wie das auch in allen Zeitläuften der Geschichte, mit Ausnahme dieses Jahrhunderts, geschehen ist. In allen grossen Abschnitten strebte man nach dieser möglichst vollkommenen Einheitlichkeit, und auch heute geschieht dies ja im Allgemeinen wohl noch. Aber die Nachahmung der verschiedenen Stylarten, die Schwierigkeit dieser Nachahmungen und der Mangel eines eigenen Styles bereiten Hindernisse, die nicht immer überwunden werden und die häufig zu stylistischen Mengereien führen.

Kunstgewerbe.

Die schmückende Ausstattung eines Gebäudes und das mit dem Zwecke desselben zusammenhängende, künstlerisch gestaltete Geräth hat mit der Baukunst andere Kunstübungen eng verknüpft, die man als ihr anhängende Künste bezeichnen könnte. Auch gewerbliche Künste ist ein treffender Ausdruck, da sie halb der Kunst, halb dem Handwerk, ein Mittelglied zwischen beiden bildend, angehören. Dahin sind alle gewerblichen Arbeiten in Holz, Stein, Metall, Thon, Glas, Geweben, Elfenbein, Leder u. s. w. zu rechnen, sofern sie im künstlerischen Sinne gehandhabt werden. Man pflegt gegenwärtig alles Dies unter dem Begriffe Kunstgewerbe zusammenzufassen und lässt dessen Förderung in jeder Hinsicht ausgezeichnete Fürsorge angedeihen. Und mit Recht. Denn wegen des erwähnten Mangels eines unserer Zeit eigenthümlichen Styles war in den Handwerkern das lebendige, sichere Stylgefühl, das früher durch Überlieferung gewonnen und durch tägliche Anregung frisch erhalten war, sehr gesunken. Während in allen früheren Zeitläuften eine geschlossene Einheit herrschte, die nothwendig auf den richtigen Weg hinwies, gingen in diesem Jahrhundert, besonders seit der Zeit um 1840, die Richtungen aus einander. Dadurch wurde Unsicherheit verbreitet, und der Handwerker musste sich diesen verschiedenen stylistischen Richtungen

gegenüber an Kenntniss und Handfertigkeit bald nicht mehr gewachsen fühlen. Diesem Zustande hat die planmässige Pflege durch Schule und Selbstbildung, durch Vorbildersammlungen und Ausstellungen in wohlthätigster Weise bereits abgeholfen, und man darf noch auf weitere Erfolge hoffen. — Auch die Wissenschaft ist diesen gewerblichen Künsten nicht fern geblieben; sie hat sie unter Anderm auch in Gruppen getheilt, denen sie verschiedene, mehrfach aus dem Alterthume überkommene Benennungen beigelegt hat. So giebt man diesem ganzen Gebiet den Namen Tektonik, obgleich dies Wort (ἡ τεκτονική) eigentlich nur Holzarbeiten umfassen würde, denen gegenüber die Keramik oder besser Kerameutik (ἡ κεραμευτική) die Töpferkunst und die Toreutik (ἡ τορευτική) die Kunst des Metallarbeitens bezeichnet. Da jedoch uns sehr viele Denkmäler der beiden letzteren Gruppen, namentlich aus dem klassischen Alterthume, erhalten sind, hingegen von antiken Holzgegenständen nur wenig, und ausserdem das Wort Tektonik nahezu dieselbe Bedeutung wie Architektonik angenommen hat, so hat man darunter das gesammte Schmuckwesen verstehen wollen; ja man hat das ganze künstlerische Bauwesen neuerdings damit benannt, wie das namentlich *Karl Böttticher* in seiner bekannten »Tektonik der Hellenen« gethan hat. Gewebte, gewirkte und gestickte Sachen fasst man unter dem Namen Textilkunst (von texĕre = weben) zusammen, obwohl man dafür die guten deutschen Ausdrücke: Weberei und Stickkunst oder Kunststickerei ausschliesslich gebrauchen sollte. Besonders oft und glücklich sind Schmuckstücke wie Friese, erhobene Arbeiten, runde Werke u. s. w. in gebranntem Thon oder Terracotta, unglasirt und glasiert, in Porzellan u. s. w. dem Bauwerke selbst in der bezeichneten Art ein- und angefügt worden.

B. Die Bildhauerei.

Vorbemerkung.

Die Stoffe, deren sich der Bildhauer bedient, sind zum Theil dieselben, wie die des Baukünstlers; er benutzt sie aber in ganz anderer Weise, so dass die Stoffe selbst gewissermaassen als von den baulichen verschiedene gelten können. Doch wird es am Zweckmässigsten sein, die Arbeit des Bildhauers sogleich von ihren ersten Anfängen an zu begleiten bis zur Vollendung ihrer Werke in den verschiedenen Stoffen.

Entwurf.

Des Architekten Aufgabe als Künstler war die, seinen Entwurf auf dem Papiere in allen Theilen klar und verständlich zu liefern. Bei dem Bildhauer aber ist eine innigere Verwebung des Gedankens und der Ausführung selbst nothwendig, indem auch der Entwurf schon in körperlichem Stoffe angefertigt wird. Nicht macht der Bildhauer, wie eine irrige Meinung sich vorstellt und wie auch wohl einzelne Künstler zuweilen aus besonderen Gründen thun, eine Zeichnung auf Papier, nach der er selbst arbeitet, wie der Baumeister nach seinen Zeich-

Skizze. nungen arbeiten lässt, sondern er fertigt in Thon eine Skizze, als ursprünglichen Ausdruck Dessen, was er darstellen will, an, wobei er sich des Modellirsteckens als Werkzeug und des Modellirstuhles als Tisch, auf dem er sein Modell bearbeitet, bedient. Diese Skizze, welche meist in Gyps übertragen wird, giebt bereits die gesammte Anordnung, die Stellung jeder einzelnen Gestalt, die Lage und Haltung der Glieder und als Grundton des Ganzen die eigenthümliche Auffassung des Gegenstandes durch den Künstler an, aber sie entbehrt noch der Hülfsmodell. Deutlichkeit und Sauberkeit im Einzelnen. Diese wird erst im Modell erreicht oder, wenn das Werk in grossem Maasstabe gehalten sein soll, im Hülfsmodell. Auf Modell oder Hülfsmodell verwendet der Bildhauer Thonmodell. alle Sorgfalt und Mühe, da es das in allen Theilen vollendete Vorbild seines Werkes ist. Nach dem Hülfsmodell wird mit Unterstützung von Gehülfen das Thonmodell in der Grösse des beabsichtigten Werkes selbst aufgebaut, und der Meister legt hier meist nur die letzte Hand an, um auch jeder einzelnen Form das von ihm gewollte Leben wirklich zu geben. Aber auch das Thonmodell ist noch nicht die letzte Stufe vor der endlichen Ausführung, denn der Thon kann nur im weichen und deshalb feuchten Zustande verarbeitet werden, so dass das Thonmodell während der Arbeit immer frisch befeuchtet werden muss; würde es nun trocknen, so würde es sich nicht nur um ein Bedeutendes, der physikalischen Eigenschaften des Thones wegen, zusammenziehen, es würde schwinden, wie der technische Ausdruck lautet, sondern es würde auch, da es in der Regel über einem eisernen oder hölzernen Gerüste errichtet ist, in den meisten Fällen reissen. Auch der Ausweg, das Thonmodell zu brennen und ihm so eine grosse Festigkeit zu geben, hat manche Schattenseiten, unter denen die Gefahr, dass der Brand ungleich ausfällt, dass das Modell schief verzogen oder gar zersprengt wird, obenan steht. Jedenfalls hindert der Stoff die dauernde Benutzung des Thonmodelles als eines Vorbildes. Um ein solches für die Ausführung des Werkes zu erhalten, macht man über dem noch feuchten Thonmodelle, aus mehreren Stücken Verlorene Gypsform. zusammengesetzt, eine sogenannte verlorene Gypsform und giesst in diese Gyps; die Form wird dann von dem erstarrten Gusse heruntergeschlagen, so dass sie verloren geht: daher der Name im Gegensatz zur echten Form, die beim Gusse nicht verloren geht. So stellt man sich einen dem Thonmodelle ganz genau und unbedingt entsprechenden Gypsabguss her, der als Gypsmodell dazu dient, nach ihm die Arbeit in Gypsmodell. dauerhaftem Stoffe zu vollenden. In früheren Zeiten machte man wohl auch die Skizze und das Hülfsmodell in Wachs und das grosse Modell, nach dem man dann arbeitete, in Holz. Auch kleine Modelle in Thon, die gebrannt wurden, kommen vor, und es mögen beispielsweise die kleinen, dem *Michelangelo* zugeschriebenen Modelle in gebrannter römischer

Erde, die in Florenz, Dresden und Berlin sich befinden, erwähnt werden. In Italien fertigte man das grosse Modell auch oft unmittelbar in Stucco, welches Verfahren neuerdings wieder vereinzelt Aufnahme gefunden hat.

Unentbehrlichkeit d. Modells.

Ohne Modell zu arbeiten, ist nicht rathsam, und auch die Bildhauer früherer Zeiten haben dies nur selten gethan; selbst *Michelangelo*, dessen rascher Kühnheit die langwierige Technik widerstrebte, hat erfahren müssen, dass ohne Modell auch für den Genialsten kein sicheres Arbeiten sei. Mehrere unvollendete Werke seiner Hand sind augenfällig liegen geblieben, weil sie, wie man sich ausdrückt, verhauen sind, d. h. dass sie gezwungene oder unwahre Stellungen erkennen lassen, die der Absicht entgegen durch verfehltes Arbeiten entstanden sind. Dabei täuschte sich der Künstler wohl auch in der Grösse des Blockes, so dass der Stein da oder dort nicht reichen wollte. Ja, um beim Aufbau des Modelles, also des Hülfsmodelles oder des Thonmodelles, ganz sicher zu sein, dass nicht etwa eine Gestalt entstehe, deren Glieder und Organismus nicht volle Wahrheit hätten, werden selbst Gewandstatuen zunächst als nackte Figuren modellirt und dann erst, wenn so ihre künstlerische Lebensfähigkeit gesichert ist, mit den Gewandungen umgeben. Von dem fertig hergerichteten Gypsmodelle findet, wie man als feststehendes Verfahren gelten lassen muss, die Übertragung der künstlerischen Form in den gewählten Stoff statt, dessen Eigenschaften eine verschiedene Art der Ausführung bedingen. Doch unterscheidet man wesentlich zwei verschiedene Wege, die hier offen stehen: den, wo man aus einem festen Körper durch Abschlagen nach und nach die beabsichtigte Form herausbildet, oder den, wo man einen flüssigen Körper in eine Gussform giesst und dann nach dem Erstarren das Kunstwerk fertig gewinnt. Jenes Verfahren ist das der eigentlichen Bildhauerei, dieses das der Bildgiesserei, doch trennen sich beide erst bei der Ausführung nach dem Modelle.

Arten der Ausführung nach dem Modell.

Der Meister und die Gehülfen.

Der Bildhauer nimmt beim Aufbau des Modelles bereits die Hülfe von geeigneten Mitarbeitern in Anspruch, und auch bei der Ausführung des Werkes selbst kann er diese nicht umgehen. Die Handhabung der schweren Massen und Blöcke, die Umständlichkeit verschiedener Vorgänge und Arbeiten, wie vornehmlich das Handwerkliche, welches einem grossen Theile derselben eigen ist, würde unverhältnissmässig viel von seiner kostbaren Zeit beanspruchen und ihn gewiss auch geistig sehr ermüden. Er bedarf also bei der Herstellung grösserer Gegenstände verschiedener Gehülfen, deren Kraft er bei kleinen, zierlichen Arbeiten unter Umständen gern entbehrt. Die Gehülfen theilen sich in eigentliche Gehülfen und in Arbeiter. Diese sind Handwerker, wie Schmelzer, Schmiede, Steinhauer (Marmorarbeiter) u. s. w., jene dagegen sind in der Regel jüngere Künstler, die entweder bei dem Meister sich ausbilden oder die im Ge-

fühle, dass ihr Talent nicht bedeutend genug sei, ihre Kraft einem bevorzugteren Geiste leihen. Die Gehülfen, als künstlerisch gebildete oder sich bildende Männer, sind wohl im Stande, in die Idee und das Wesen eines Werkes, wie es in Modell oder Skizze vorliegt, einzudringen, und sie können so dem Meister den grössten Theil der Ausführung abnehmen. Allein ihre Arbeit kann als Kunstwerk die volle Weihe doch erst durch den Meister selbst empfangen, und die bedeutenderen Bildhauer haben es sich auch nie nehmen lassen, an ihre Marmorwerke wenigstens die letzte Hand selber zu legen. Mit den Erzarbeiten ist dies jedoch schwer zu bewerkstelligen, und es war daher von je ein wohl begründetes Bestreben der Bildhauer, für ihre Erzwerke künstlerisch besonders tüchtige und begabte Former und Ciseleure zu gewinnen.

Steinarten: Weisser Marmor.

Die Bildhauerei im engeren Sinne bedient sich am Liebsten des weissen Marmors, eines edlen Steines, dessen Name schon seinen Vorzug ausdrückt, denn die Griechen nannten ihn den glänzenden oder schimmernden Stein (μάρμαρος πέτρος). Er ist von feinem krystallinischen Gefüge, grosser Härte und einer weiss schimmernden Oberfläche, in die das Licht gleichsam eindringt und so in den Stein selbst hinein Leben zu tragen scheint. Dies verleiht schönen Marmorgebilden den unvergleichlichen, ihnen eigenen Reiz, denn sie geben einen grossen leuchtenden Schein wirklichen Lebens. Der Schmelz im Ansehen, das feine Schimmern des Kornes, das zarte Weben des Lichtes, der sanfte Glanz, das milde Durchscheinen, wie man dies alles beim Marmor wahrnimmt, erregt in uns die Empfindung von Leben und Bewegung. Ähnliche Eigenschaften sind jedem andern Stoffe fremd. Der Gyps ist dagegen kalt, stumpf, hart, ohne wahren Anklang solchen Lebens, so dass ein sehr grosser Unterschied zwischen Originalen und Gypsabgüssen, trotz des erheblichen Werthes der letzteren, besteht. Nur mit der Zeit erlangt der Gyps durch Staub und Schmutz eine glänzende Oberfläche, die, oft auch durch eine Tränkung mit gewissen Flüssigkeiten, wie z. B. Stearin, künstlich hervorgerufen, sich dem lebensvollen Ansehen des Marmors nähert.

Antike Steinarten.

Die Steinarten, die uns in Denkmälern des Alterthums erhalten sind, führen meist italienische Namen, da sie hauptsächlich in Rom gefunden wurden. Allerdings sind nicht alle diese Steinarten Bildhauerwerken angehörig, vielmehr stammen die meisten von dem baukünstlerischen Schmucke der Tempel oder Paläste her (s. S. 152). Da die wichtigsten Arten aber in Denkmälern der Bildhauerkunst vorkommen, so muss an dieser Stelle von den alten Steinarten überhaupt gesprochen werden. Sie wurden in allen Provinzen des römischen Reiches gewonnen und erreichten eine so hohe Ziffer, dass noch jetzt Sammlungen antiker Steinarten, die in kleinen geschliffenen Platten wohl geordnet zu Rom verkauft werden, mehrere hundert Nummern zählen. Von harten Steinarten sind zu nennen der

Porphyr, dessen Bearbeitung besonders mühsam ist, dann der Granit, vorzugsweise der ägyptische Syenit, d. h. der rothe Granit von Syene in Oberägypten und der schwarze Basalt. Die Marmorarten sind ganz besonders zahlreich, die weissen sowohl wie namentlich die bunten. Obenan steht der edelste weisse Statuenmarmor, den es giebt, der marmo greco duro, der harte griechische Marmor, der aus den Brüchen der Insel Paros stammt und sich durch sein grosses, prächtig schillerndes, salzartiges (salino) Korn auszeichnet. Der weniger schöne griechische Marmor wurde hauptsächlich in Pentele am Hymettos, doch auch an anderen Orten gebrochen. Von dem karrarischen Marmor werden mehrere Arten unterschieden, deren schönste dem parischen Marmor ähnelt, während die weniger edlen ein mehr zuckerartiges, feines Korn, oft auch dunkle Flecken und Adern haben. Unter den vielen farbigen Marmorarten müssen zuerst folgende vier genannt werden: Rosso antico, der rothe Marmor von gleichmässiger, tiefer rother Farbe und feinem Korn; Nero antico, in derselben Weise schwarz und von eigenthümlichem Reize; Verde antico, in verschiedenen Unterarten grün mit weissen Flecken und dunkeln Äderchen; Giallo antico, prächtig gelb mit dunkeln, rothbraunen und schwarzen Adern. Ferner sind zu erwähnen: Serpentino, dunkelgrün, gesprenkelt, einer Schlangenhaut ähnlich und daher auch nach der Schlange (serpente) genannt; Cipollino, schmutzig-weiss mit grünen Adern, die in der Zeichnung einer quer durchgeschnittenen Zwiebel (cipolla) ähneln; Pavonazetto, violett, in der Zeichnung an den Schweif des Pfauen (pavone) erinnernd; Africano, der bunt gefleckte Marmor aus Afrika und andere Arten mehr. Besonders hervorgehoben muss endlich der Alabaster werden.

Anderweitige Steinarten.

Zu diesen edleren Steinarten des Alterthums, von denen weisser Marmor und auch Alabaster immer noch benutzt werden, gesellt sich dann der Sandstein. Er ist viel weicher und weniger dauerhaft als der Marmor, hat ein gröberes Korn, eine leblose, gelbliche, grünliche, rothe oder graue Farbe und eine stumpfe glanzlose Oberfläche. Für edle Kunstwerke ist er deshalb nur in seltenen Fällen zu brauchen, doch verwendet man ihn in Deutschland und anderen Ländern schon seit dem Mittelalter gern für bildnerischen Schmuck von Bauwerken. Der Speckstein wird als Stoff für kleine Bildwerkchen von den Chinesen mit besonderer Vorliebe bearbeitet. Auch ist der Kehlheimer und Solenhofer Kalkstein, der jetzt zum Steindruck verwandt wird, zu kleineren Bildhauerarbeiten benutzt worden. Von den kostbaren Steinarten, die zu gewissen Werken der Kleinkunst, namentlich zu den geschnittenen Steinen, verwandt wurden, wird weiter unten die Rede sein.

Vereinigung verschiedener Steinarten.

Ferner muss erwähnt werden, dass man nicht selten eine Vereinigung verschiedener Steinarten an einem und demselben Werke

antrifft. Schon im Alterthume kam es ziemlich häufig vor, dass man z. B. bei Marmorstatuen die Augen aus Halbedelstein einsetzte, dass man die Gewandung aus dunkelem Marmor, die nackten Theile aus weissem machte, ja man verband selbst erzene Waffenstücke, Zaumzeug u. dgl. mehr mit Marmorwerken, wie die äginetischen Gruppen und die Parthenon-Friese darthun. Und in späteren Zeiten wurde ebenso verfahren. *Benvenuto Cellini* fertigte ein Kruzifix (jetzt im Eskurial), bei dem der Körper Christi aus weissem, das Kreuz aus schwarzem Marmor besteht. Und in neuester Zeit sind wohl in Folge des Bestrebens, die farbige Bemalung wiederum in die Bildnerkunst einzuführen, eine ganze Reihe ähnlicher Versuche angestellt worden.

Ausführung des Modelles in Stein.

Die Ausführung des Modelles in Stein wird für alle Steinarten auf dieselbe Weise gemacht, indem man durch ein sinnreiches Verfahren nach und nach bei fortschreitender Arbeit jeden Punkt des Modelles genau in den Stein überträgt. Selten und im Allgemeinen nur bei Werken, die weniger eine rein künstlerische als mehr eine dekorative Bestimmung haben, arbeitet man ohne Gypsmodell unmittelbar nach dem kleinen Hülfsmodell sogleich im Grossen. Als Regel aber gilt, dass das Modell in derselben Grösse und in unbedingter Treue in Stein gewissermaassen nur übersetzt werden soll, und hierfür bietet die sichere

Das Punktiren.

und feste Bürgschaft das sogenannte Punktiren. Am Modell bezeichnet man nämlich eine Anzahl hervortretender Punkte, und beginnt nun damit zuerst die wesentlichsten derselben, also etwa die Brustwarzen, Kniescheiben, Nabel, Nasenspitze u. s. w., je nach Stellung und Lage der Figur, im Steine festzustellen und darauf allmählich die Flächen zwischen den einzelnen Punkten anzulegen, so dass man nach und nach eine Wiederholung des Modelles im ersten, rohen Umrisse erhält. Dann fährt man fort, weitere Punkte, zuerst die hervortretenderen, dann die tiefer liegenden, anzumerken, und nähert sich so immer mehr der Form des Modelles, bis diese endlich völlig erreicht ist. Diese ganze Art und Weise beruht auf der Anwendung mathematischer Wahrheiten und ist deshalb durchaus zuverlässig; man handhabt sie auch nicht nach dem Augenschein, sondern mit Hülfe des Zirkels, des Bleilothes und des sogenannten Kreuzes, eines Werkzeuges, dessen verschiebbare Arme mit ihren stellbaren Stiften die Bestimmung mehrerer Punkte zugleich gestatten. Neuerdings ist auch in Berücksichtigung der trigonometrischen Natur dieses Verfahrens ein Zirkel für drei Punkte erfunden worden. Dass die Alten schon das Punktirverfahren kannten und anwendeten, beweisen verschiedene unvollendete Marmorwerke, wo ein Theil der angegebenen Punkte, die sogenannten puntelli, noch stehen geblieben ist. Als ein hervorragendes Beispiel mag die Barbarenstatue im Museum des Laterans zu Rom genannt werden. Anders war das Arbeitsverfahren der ägyptischen Bildhauer, die, wie

u. A. eine im Museum von Gizeh aufbewahrte, unvollendete Figur eines Priesters (sog. Pastophor) beweist, dem Steinblocke durch allmähliches Abarbeiten in Schnittflächen, die dann durch Abschleifen ihrer Ecken und Ränder untereinander vermittelt wurden, die beabsichtigte Gestalt zu geben pflegten.

Der Punktirrahmen.

Bei sehr grossen und schwierigen Werken wählt man noch eine andere Anwendung des Punktirverfahrens, indem man nahe bei einander Modell und Steinblock aufstellt, über beiden in ganz gleicher Weise rechteckige Rahmen ausspannt und die Seiten derselben übereinstimmend mit einer Gradeintheilung versieht, der entsprechend man in der Regel Fäden ausspannt, die dann durch ihre Kreuzungen in den Richtungen der Länge und Breite Reihen von Quadraten herstellen. Man kann nun durch einfaches Ablesen der Theilungszahlen einen Punkt bestimmen, der innerhalb des Rahmens liegt, indem man von ihm aus mit Hülfe der Kreuzfäden nach der Gradeintheilung rechtwinkelig die Rahmenseiten schneidende Linien zieht oder gezogen denkt. In dieser Weise kann man Punkt für Punkt innerhalb des Rahmens über dem Modell und innerhalb des anderen über dem Steinblocke entsprechend bestimmen, so dass nun Bleilothe, die man von diesen Punkten herablässt, den Punktirpunkt im Modell ergeben und dessen Übertragung in den Steinblock ermöglichen. So führt man die ganze Arbeit durch, nimmt aber auch bei den einzelnen Theilen das handlichere Verfahren mit Zirkel und Kreuz zu Hülfe. Man erkennt sehr leicht, dass dies ganze System der Übertragung des Modelles in den Stein vollkommene Sicherheit bei der Arbeit gewährt und in jeder Hinsicht davor schützt, dass der Bildhauer die Form im Steine anders ausführe, als das Modell vorschreibt.

Verfahren bei ungleichen Maassen.

Ebenso sieht man sofort, dass bei diesem Verfahren Modell und Ausführung nicht nothwendig gleich gross zu sein brauchen, dass vielmehr das Modell erheblich kleiner sein darf, wenn seine Maasse zu den Maassen der Ausführung nur in einem möglichst einfachen Verhältnisse stehen. Man macht diesem Verhältnisse entsprechend die Gradeintheilung über Modell und Steinblock, und erweitert bei der Übertragung die kleinen Maasse am Modelle in die grossen der Ausführung: ein Verfahren, das, wenn auch in roherer Ausführung, zuerst von *Benvenuto Cellini,* wie dieser selbst behauptet, angewandt worden ist, und zwar bei Herstellung der Kolossalfiguren eines Springbrunnens für das Schloss von Fontainebleau im Jahre 1540.

Verfahren des Michelangelo.

Ein anderes Verfahren der Übertragung des Modelles in Stein wurde nach *Vasari* von *Michelangelo* angewandt und bestand darin, dass zuerst der höchste Punkt bestimmt und von diesem herab so weiter gearbeitet wurde, als wenn das Werk nach und nach sich aus der Steinmasse wie aus einer Wassermasse erhöbe. Man muss annehmen, dass *Michelangelo* sein Modell, das aus harter Masse bestand, unter Wasser

gelegt und dass er ganz allmählich den Spiegel des Wassers mehr und mehr vertieft habe, bis das Modell endlich, sobald die Ausführung fertig war, ganz frei gelegen habe. Dasselbe geschah auch bei einem zweiten Verfahren des *Michelangelo*, das *Benvenuto Cellini* ungemein rühmt. Nachdem nämlich das Modell fertig gewesen, habe man dasselbe in seiner Hauptansicht auf dem Steinblocke gut mit Kohle gezeichnet, und nun von dieser Seite die Bearbeitung des Marmors so begonnen, als wenn man ein halb erhobenes Bildwerk machen wollte, bis man allmählich mehr und mehr und endlich die ganze Figur bloss gelegt habe.

Die Werkzeuge. Der Schliff.

Zur Bearbeitung des Steines selbst benutzt der Künstler eine Anzahl scharfer Eisen- und Stahlwerkzeuge, vor Allem Meissel und Schlägel, die sinnbildlichen Zeichen seiner Kunst, dann aber auch das Spitzeisen, Flacheisen, Zahneisen, verschiedene Sägen, Bohrer und Feilen. Dieselben Werkzeuge, und vermuthlich sogar ohne Abweichung in der Form von den heutigen, waren auch bei den Alten eingebürgert, doch müssen diese noch einige andere benutzt haben. Denn gewisse Sachen, wie ganz besonders die tief ausgearbeiteten Hohlfalten mit schmalem Eingangsstege, die wir z. B. an den Gewandfiguren des Pergamenischen Frieses besonders häufig beobachten, können die heutigen Werkleute ihnen nicht nachmachen, so dass *Gottfried Schadow* »auf die Vermuthung gerathen war, dass die Alten diese Tiefen mit Säuren heraus gebeizt haben«. Andere versuchten es durch Erfindung und Anwendung zusammengesetzter, mechanischer Bohrwerke den Alten gleich zu thun, aber diese Bohrwerke, wie z. B. das sehr sinnreiche, welches auf *Beuth's* Veranlassung der Bildhauer *F. Boy* in dem ehemaligen Berliner Gewerbeinstitute angefertigt und mit Glück benutzt hatte, erwiesen sich doch auf die Dauer als praktisch zu wenig brauchbar. Die Bearbeitung durch die eisernen Werkzeuge reicht jedoch noch nicht hin, dem Steine die nothwendige, feine und sanfte Oberfläche zu geben. Dies geschieht durch den Schliff, der in einem sorgfältigen und sehr sauberen Abreiben der ganzen Oberfläche mit einem weicheren, feinkörnigen Steine besteht, wozu die Alten, ebenso wie die Bildhauer der Neuzeit, Bimsstein nahmen. Der Schliff wird vollendet durch ein Arbeiten mit einem weichen, aber doch festeren Stein, als der Bimsstein ist, wozu die Griechen sich eines trefflichen Schleifsteines oder Schmirgels bedienten, der, auf Cypern gewonnen und zu Naxos auf Creta verarbeitet, der Naxische Schleifstein hiess. Die alten Ägypter hingegen sollen den überaus glänzenden Schliff ihrer harten Steinarten, wie Diorit, Basalt, Granit und Porphyr, durch Schlagen und Reiben mit Quarzstücken bewerkstelligt haben. So geschliffen, ist die Oberfläche des Marmors stumpf, und nur in einzelnen Fällen folgt noch ein weiterer Schliff, der eine glänzende Oberfläche herstellt, der Glanzschliff.

Ist das Werk so weit gediehen, so wird es heutzutage gewöhnlich als fertig aus den Händen des Bildhauers gegeben, während die Meister früherer Zeiten, ganz besonders die des klassischen Alterthums, ihre Marmorarbeiten mit Wachs einrieben, um dem Steine ein noch grösseres Leben, ein gesteigertes Spiel und Durchscheinen des Lichtes, zugleich mit einer vermehrten Widerstandsfähigkeit gegen Witterungseinflüsse zu verleihen. Über die Einzelnheiten des Verfahrens der Alten besitzt man nicht völlig erschöpfende Nachrichten; man weiss nur, dass sie flüssiges weisses Wachs mit etwas Öl versetzten, die Flüssigkeit mit einem Borstpinsel auftrugen, sie dann durch Annäherung glühender Kohlen einbrannten (vergl. weiter unten: Enkaustische Malerei) und endlich die Oberfläche mit feinen Leinentüchern abrieben. Nach *Winckelmann* wäre dieses oder ein ähnliches Verfahren noch im vorigen Jahrhundert üblich gewesen, allein in unserer Zeit bedient man sich desselben nicht mehr, obwohl hier und da einige Versuche zu seiner Wiederaufnahme gemacht wurden. Dagegen hat man mehrfach begonnen, im Freien stehende Marmorwerke mit Wasserglas zu überziehen, um sie besser gegen Regen und Wetter zu schützen; denn das farblose Wasserglas, eine Lösung von kieselsaurem Kali in Wasser, lässt sich leicht in dünnen Lagen über die verschiedenartigsten Gegenstände streichen, ohne dass das Auge an diesen eine Veränderung bemerkt, und es lässt sich so zur Erzeugung einer neuen Oberfläche verwenden, die dem Feuer, dem Wasser und andern Einflüssen kräftigen Widerstand entgegenstellt.

Der Überzug von Wachs und Wasserglas.

Mit der eigentlichen Bildhauerei ist die Bildschnitzerei ganz eng verwandt. Ihre Stoffe sind zwar harte, die mit metallenen Werkzeugen bearbeitet werden, aber sie sind bei Weitem weniger hart, als die verschiedenen Steinarten, welche jene verwendet. Ganz vorzugsweise kommen hier das Holz und das Elfenbein in Betracht.

Bildschnitzerei.

Die ältesten Götterbilder der Griechen waren unzweifelhaft aus Holz, oft mit wirklichen Stoffen bekleidet, oft auch mit bunten Farben bemalt. Ein Denkmal dieser Art ist jedoch nicht auf uns gekommen; nur schriftliche Nachrichten erzählen hiervon, und sie fügen zugleich zahlreiche Namen der zu Bildwerken verwendeten Holzarten hinzu. Ganz besonders aber blühte die Holzbildnerei im Mittelalter, und sie hat uns in so vielen geschnitzten Altarwerken, Chorgestühlen und dergleichen mehr bedeutende und werthvolle Denkmäler hinterlassen. Auch aus den späteren Jahrhunderten könnte manches hervorragende Werk genannt werden. Die Holzbildschnitzerei verwendet neben manchen andern Holzarten, wie namentlich Eichenholz, besonders gern Lindenholz, das weich, feinfaserig und von zarter Oberfläche ist, und für kleinere Bildwerke Buchsbaumholz; sie setzt ihre Gestalten, sobald diese nicht gar zu klein sind, aus mehreren Stücken künstlich zusammen, und überzieht sie in der Regel mit

Holzbildnerei.

Gold und bunten Farben. Das geschah besonders in Spanien, wo derartige farbig bemalte Holzfiguren estofados genannt werden, vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Der Bildschnitzer kann Fehler, die er während der Arbeit macht, leicht durch Einsetzung neuer Holzstücke verbessern, er findet nur geringe Schwierigkeiten bei der Bewältigung des Stoffes und kann sein Werk selbst in mehreren und vielen einzelnen Theilen bequem arbeiten, die er endlich alle mit Hülfe von Zapfen, Dübeln und Leim vereinigt. In seltenen Fällen bleibt das Holz ohne Anstrich in seiner natürlichen Farbe, ja oft wird es sogar noch, zur Herstellung eines besseren Grundes für die Bemalung, mit dünner Leinwand beklebt und darauf mit einem festen Kreideüberzug versehen. Jedoch wird es auch gebeizt, gefirnisst, mit Wachs eingerieben oder sonstwie behandelt, damit es ein besseres Ansehen und eine grössere Dauerbarkeit erhalte. Denn das Holz ist nur ein sehr unedler Stoff für Kunstwerke. Es ist noch bei Weitem weniger als leichte Steinarten zur Aufstellung im Freien geeignet, im bedeckten Raume aber ist es oft den heftigsten Angriffen von dem Wurme ausgesetzt, der es endlich mit der Zeit zerstört. Ein geeigneter Stoff für monumentale Gegenstände ist das Holz also nicht, wenn auch zahlreiche, aus demselben gearbeitete Werke einen beachtenswerthen Kunstwerth beanspruchen dürfen.

Goldelfenbein-Bilder.

Es schliesst sich hier, in dem Verfahren ihrer Arbeit mit dem Holzschnitzen mehrfach verwandt, jene berühmte Art der Bildnerei an, von der kein Beispiel erhalten ist, in der aber einst die schönsten Bildwerke, die je vorhanden waren, ausgeführt wurden. Es ist dies die bei den Griechen übliche Goldelfenbein-Bildnerei, die darin bestand, dass man die Fleischtheile aus Elfenbein, Haare, Gewandung, Waffen u. s. w. aber aus Gold fertigte. Diese Werke, welche die Alten chryselephantine, von χρυσός = Gold, und ἐλέφας = Elfenbein, nannten, müssen in ihrer Wirkung sehr bedeutend gewesen sein, denn das Alterthum hielt sie wegen ihrer Schönheit und Kostbarkeit sehr hoch. Ausser manchen andern hervorragenden Tempelbildern waren auch die Götterbilder in den beiden vornehmsten Heiligthümern der hellenischen Welt, der Zeus in seinem Tempel zu Olympia und die Athene im Parthenon zu Athen, von *Phidias* in diesen Stoffen gearbeitet worden. Über die Technik weiss man soviel, dass über einem Gerüste von Balken und Latten ein gleichmässiger Kern in Holz hergestellt wurde, auf den dann die vorher einzeln bearbeiteten Platten und Stücke von Elfenbein aufgeheftet, die in Gold getriebenen Theile aber gehängt oder genietet wurden. Für die Behandlung des Elfenbeins hatten die Alten ein Verfahren, durch das sie verhältnissmässig grosse Platten herstellen konnten. Besondere Schwierigkeiten verursachte die Nothwendigkeit, diese Werke vor dem Werfen und Reissen zu schützen,

weshalb durch eine sinnreiche, noch nicht hinreichend erklärte Vorrichtung Öl oder Wasser denselben zugeführt wurde.

Elfenbein. Im Mittelalter und in der Neuzeit hat man, weit entfernt, solche schwierige und kostbare Kolossalbilder anzufertigen, sogar die Vereinigung beider Stoffe fallen lassen und nur noch kleine Kunstwerke in Elfenbein gearbeitet. Aus dem Mittelalter besitzen wir vorzugsweise jene prächtigen Elfenbeindeckel von Evangeliarien und andern Büchern, jene zierlichen, zwei- und dreitheiligen Altärchen (Diptychen und Triptychen) und andere kleine Werke mehr, die in ihrer ganzen Art und Weise fast immer erhobene Arbeiten sind, theils mit geschlossenem, theils mit durchbrochenem Grunde. In den neueren Jahrhunderten wurden dann auch sehr viele Figuren ganz rund gearbeitet, namentlich häufig Darstellungen des Gekreuzigten, von denen einige einen besonderen Ruf erlangt haben. Die Modelle zu Elfenbeinarbeiten werden meist in Wachs gefertigt.

Gelegenheitsbilder. Ähnlich wie jene Kolosse baut man Bildwerke zu bestimmten vorübergehenden Gelegenheiten über einem hölzernen Gerüste in Gyps mit Tüchern oder in anderer ähnlicher Weise auf. Nach *Vasari* war *Jacopo della Quercia* zu Siena 1390 der Erste, der dies Verfahren zur Aufrichtung eines Reiterbildes des Giovanni d'Azzo Ubaldini für dessen Todtenfeier anwendete. —

Erz und Stein. Den Übergang zur Bildgiesserei stellt die Kunst des Metalltreibens dar, doch sollen zunächst die Eigenschaften des Metalles als Stoff zu Kunstwerken näher ins Auge gefasst werden. Es ist vor allen anderen hier in erster Stelle das Erz zu betrachten, eine Metallmischung, deren Zusammensetzung weiter unten (S. 169) zu erwähnen ist. Gegen den Stein gehalten, bietet es schon in seiner Bearbeitung grössere Freiheit dar, denn es ist nicht nur mit Meissel und Schlägel wie dieser zu behandeln, es unterliegt auch dem Hammer, der Feile und vor Allem dem Feuer, in dem es entweder nur bis zu einer gewissen Biegsamkeit erhitzt oder vollständig zu einem flüssigen Stoffe geschmolzen wird. An Dauerbarkeit steht es jedem anderen Stoffe voran. Was aber seine künstlerischen Eigenschaften andern Metallen gegenüber betrifft, so ist es zwar nicht dem Golde gleich, das an der Luft nicht oxydirt, aber es steht auch wieder hoch über den gemeinen Metallen, die wie Eisen rosten und abblättern.

Erzton. Seine ursprünglich goldartig glänzende Oberfläche setzt nach und nach einen grünen und schwärzlichen Ton durch Bildung von Oxyden (Grünspan u. s. w.) an, der einen so feinen und festen Überzug bildet, dass einestheils die künstlerische Form nicht im Kleinsten verändert wird, anderntheils die Verbindung zwischen der Oxydlage und dem Erzkörper eine sehr innige ist. Diese grünlich-schwärzliche Farbe der Erzbildnereien nennt man den Erzton, oder nach dem Vorgange der Italiener Pátina, welches Wort ursprünglich Firniss- oder Lacküberzug bedeutet. Er wirkt sehr wohlthätig und erhöht

die Schönheit der Erzwerke erheblich, denn das glänzende Gelb des neuen Metalles ist schon durch seinen hellen, starken Glanz, der das gleichmässige Verweilen des Blickes beeinträchtigt, unruhig und vergleichsweise hart. Der grünliche Erzton aber hat einen milden, sanften Glanz, der in dem dunklen Stoffe die Form klar und lebendig heraustreten lässt und ein Widerspiel der Lichter erzeugt, das durch das gediegene monumentale Wesen des Erzes noch zu höherer Bedeutung gehoben wird. Ernst und feierlich wird also der Eindruck sein, den grosse Erzwerke hervorbringen. Farbe und Ton der Patina sind jedoch verschieden, je nach der Zusammensetzung des Erzes und den atmosphärischen Einwirkungen, denen dasselbe ausgesetzt ist. So hat z. B. das Bismarckdenkmal in Kissingen eine ganz hellbraune, fast röthliche und etwas stumpfe Patina, die offenbar durch die unmittelbare Nähe der Salzwerke erzeugt worden ist. Von besonders üblem Einflusse sind auch die Folgen des gegenwärtigen starken Kohlenverbrauches in grösseren Städten auf die Farbe der Patina, die das angenehme Grün verliert und sich einem ziemlich stumpfen Schwarz nähert. Wie diesem Einflusse zu begegnen sein möchte, ist, trotz mehrfacher Nachforschungen und Versuche, bisher nicht genügend dargelegt worden; doch haben zahlreiche Beobachtungen gelehrt, dass eine häufigere, sorgfältige Reinigung und Abreibung solcher mit Staub und Russ bedeckter Erzwerke die Bildung eines schönen, grünen Erztones erheblich fördert. Diesen kann man übrigens auch durch künstliche Oxydirung erzeugen, wobei es möglich ist, ihm verschiedene Töne — grünlich, bräunlich, schwärzlich u. s. w. — zu geben. Neuerdings hat auch der Bildhauer *Fritze* in Berlin ein Verfahren gefunden, wodurch die Bildung des Erztones bei Denkmälern beschleunigt werden kann. Dies Verfahren, das nicht als künstlich gelten, sondern nur genau dem natürlichen Verlaufe entsprechen soll, ist z. B. an den figürlichen Darstellungen der neuen Friedrichsbrücke zu Berlin in Anwendung gebracht worden. Vielleicht entschliesst man sich für die Zukunft zu jenem, in früheren Zeiten üblichen Verfahren, eherne Standbilder zu vergolden, wodurch man ihnen für längere Zeit eine ungetrübte Erscheinung sichern könnte. Vergoldete Erzwerke von hervorragender Bedeutung aus älterer Zeit sind z. B. das antike Reiterbild des Marc Aurel auf dem Kapitol zu Rom und die berühmte Paradies-Thüre des *Lorenzo Ghiberti* an der Taufkirche zu Florenz.

Anderweitige Metalle.

Gegen das Erz treten, hinsichtlich ihrer Verwendung zu Kunstwerken, die anderen metallischen Stoffe sehr zurück. Ihm zunächst steht das Kupfer, das den Hauptbestandtheil aller Erzmischungen bildet. Es ist dehnbarer als das Erz und deshalb diesem für die getriebenen Arbeiten vorzuziehen, während es für den Guss, da es spröde fliesst, den Beisatz weicherer Metalle empfiehlt, doch wird es heute, da man ihm einen grossen Hitze-

grad und leichte Flüssigkeit verleihen kann, auch gegossen. Dann würde das Messing zu nennen sein. Die unedleren Metalle, wie Zink und Eisen, verändern ihr Ansehen allzusehr; Blei und Zinn sind zu weich. Doch sind in allen diesen Metallen auch zahlreiche Kunstwerke, kleine und grosse, hergestellt worden, worüber weiter unten (S. 175) noch einige Bemerkungen folgen müssen. Dagegen bieten die edlen Metalle, Silber und Gold, erhebliche Vorzüge; ihrer grossen Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit wegen werden sie vorzugsweise zu getriebenen Arbeiten verwendet, doch lassen sie sich auch leicht giessen. Es sind also, wenn man diese kostbaren edlen Metalle und jene unedlen in die zweite und dritte Linie stellt, hier vorzugsweise das reine Kupfer und das Erz, jenes für getriebene, dieses für gegossene Werke, zu beachten. Und da beide in ihrer Erscheinung an den fertigen Werken sich sehr bald ähnlich werden, so kann man sie in ihrem Gegensatz gegen die künstlerischen Eigenschaften des Marmors zusammenfassen.

Verschiedene Anwendung von Erz und Stein für verschiedene Gegenstände.

Die geschilderten verschiedenartigen Eigenschaften der beiden wichtigsten Stoffe der Bildhauerei, des Marmors und des Erzes, bedingen mit Nothwendigkeit, dass diese dementsprechend verschiedene Kreise der Anwendung haben. Die Erfahrung lehrt auch sogleich, dass die meisten öffentlichen Denkmäler in Erz und nicht in Marmor ausgeführt wurden. Denn nicht nur die leichtere Zerstörbarkeit des Marmors empfiehlt die Wahl des festeren Erzes zu einer Aufstellung im Freien, auch das ernstere Wesen des letzteren verdient da den Vorzug, wo es sich darum handelt, eine bedeutende und grosse Erscheinung dem Volke vor die Augen zu stellen. Zugleich aber gestattet auch die Dehnbarkeit des Erzes eine freier bewegte Haltung, ein unmittelbareres und treueres Anlehnen an die Wirklichkeit, als der Marmor, so dass man die Bildsäule, das Standbild im engern Sinne, auch um deswillen lieber in Erz ausführen wird. Dagegen bedingt der dunkle Erzton, damit die Form nicht flach erscheine, eine kräftigere Ausbildung in der Zeichnung, so dass man auch hieran erkennt, das Erz neige mehr zum Realistischen hin, während der Marmor in seiner schimmernden Klarheit mehr auf das Idealistische hinweist. Dieser letztere Zug wird durch die Beschaffenheit des Stoffes selbst noch wesentlich verstärkt, indem in Marmor eine bewegte Haltung, wie etwa die eines erhobenen Armes mit blossem Schwerte, oder dünne Gegenstände, wie feines Zaum- oder Rüstzeug und dergleichen mehr, garnicht oder nur mit den beschränkendsten Änderungen auszuführen sind. In einer Hand mit gesperrten Fingern sieht man häufig kleine Verbindungs- und Stützstäbchen, freistehende Gliedmaassen findet man oft durch dicke Stäbe unterstützt: und hierin liegt doch wohl, da man solche entstellende Hülfsmittel möglichst zu vermeiden suchen wird, deutlich ein Zug von der thatsächlichen Wirklichkeit zu einer gewissen Idealität angedeutet, denn die

ideale Gestalt lässt sich meist so anordnen, dass sie künstlicher Stützmittel nicht bedarf. Daneben, besonders für weniger grosse Arbeiten, verleiht der Marmor den ganzen Reiz heiterer Unschuld und voller Anmuth, wie das Erz ihn nie gewähren kann, so dass also hier der Gegensatz beider Stoffe sich vollendet. Da nun übrigens das dunkle Erzbild das vollste Licht, also am liebsten eine Aufstellung im Freien, erfordert, der weisse, leuchtende Marmor aber im vollen Sonnenlichte blendet, so darf man schliesslich im Allgemeinen sagen: das Erz eigne sich vorzugsweise für Gegenstände einer gewissen Feierlichkeit und Würde, die dabei doch zugleich einen gewissen Realismus der Ausführung fordern, — der Marmor aber mehr für idealistische Werke getragenen oder heiteren Wesens.

Bildhauerei in Metall.

Die Arbeit der eigentlichen Bildhauerei in Metallen ist selten zur Anwendung gekommen und beschränkte sich hauptsächlich auf die Fertigstellung von Verzierungen an gegossenen Erzstücken, wie etwa den grossen Prachtgeschützen des 16. und 17. Jahrhunderts. Doch beschäftigten sich einzelne Meister, wie z. B. *Thomas Rucker* (um 1600) und *Gottfried Leygebe* († 1683), mit Vorliebe damit, figürliche Bildwerke aus Metall, besonders aus Eisen zu hauen und zu schneiden. Eine derartige Arbeit des zuletzt genannten Künstlers ist z. B. das 10 Zoll hohe eiserne Reiterbild des grossen Kurfürsten im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Es leuchtet wohl ein, dass diese Technik in ihrer vielseitigen Bedingtheit niemals einen wirklichen Einfluss auf die eigentliche Kunstentwickelung hat gewinnen können.

Metalltreiberei.

Eine ungleich grössere Bedeutung aber hat das Verfahren der Metalltreiberei, mit dem sich jene Art der Arbeit zum Theil verbindet. Man verwendet zu getriebenen Arbeiten gern reines Kupfer, doch ist es wahrscheinlich, dass die Werkmeister des Alterthums einen geringen Zusatz anderer Metalle liebten, um die Dehnbarkeit noch mehr zu erhöhen und das Ansehen zu verschönern. Bei diesem Verfahren nun werden Tafeln oder Bleche von Kupfer erhitzt und dann mit dem Hammer so behandelt, dass die Form von hinten hervor getrieben wird. Man arbeitet also zunächst nicht an der Oberfläche, sondern an der inneren Seite der Tafeln, die man für die verschiedenen Theile des Werkes einzeln anfertigt; man vollendet sie dann durch Arbeit an der Aussenseite, verbindet sie durch Niete und Löthungen und macht die Oberfläche gleichmässig. Die Schwierigkeit bei dieser Technik liegt in der Art, wie die Vermittelung zwischen Modell und Ausführung hergestellt wird. Man liess ehedem nach dem kleinen Modell zuerst ein Holzmodell in der Grösse der Ausführung anfertigen und nach diesem, unter Zuhülfenahme von Abdrücken der einzelnen Theile desselben in Bleitafeln, arbeiten. So wurde die sogleich noch näher zu erwähnende Viktoria *Gottfried Schadow's* gemacht. Aber man sieht leicht ein, dass dieses Verfahren

ziemlich unentwickelt ist. Es ist das Verdienst *Georg Howaldt's* († 1883), dasselbe sinnreich durchgebildet und zu hoher Vollkommenheit gebracht zu haben. *Howaldt* verlangt ein mässig grosses Modell und wendet das S. 158/59 geschilderte Verfahren der Übertragung des kleineren Modelles in den kolossalen Maasstab in der Weise an, dass er auf einem eisernen

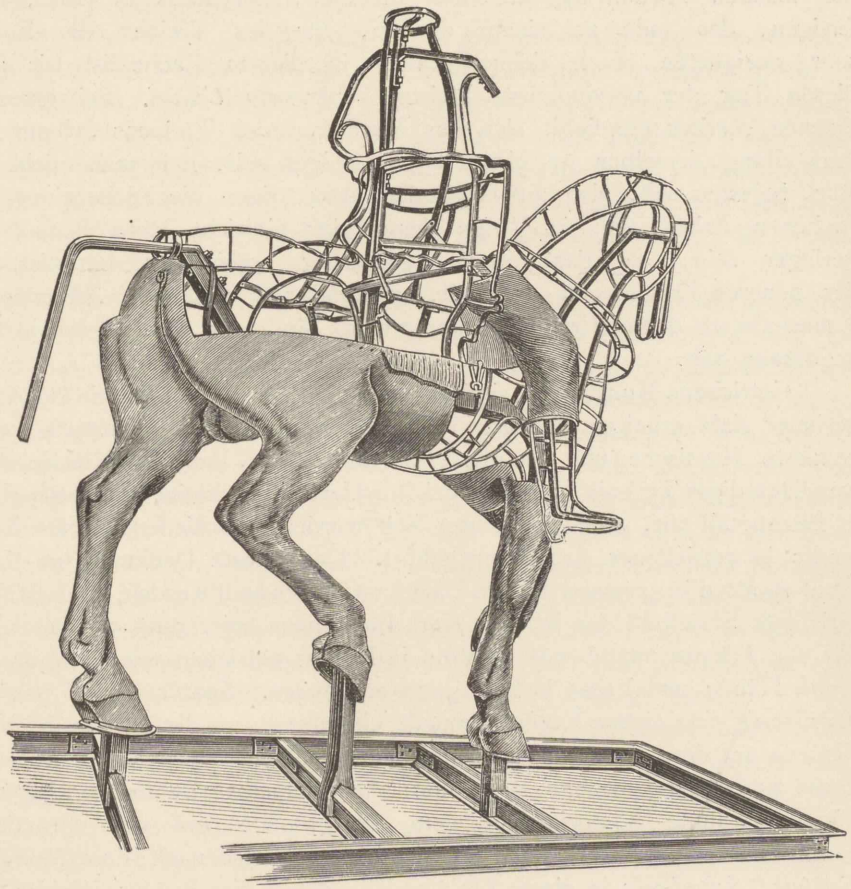


Fig. 36. Verfahren des Metalltreibens.

Schwellenroste zuerst ein starkes, eisernes Gerippe aufrichtet, dieses mit feinen Kupferschienen umspannt, und über diesen Schienen die Fugen der einzelnen getriebenen Stücke scharf an einander stösst, vernietet und zusammenschmeisst. Der Aufbau geschieht von unten nach oben, unter strenger Berücksichtigung, dass die zugehörigen Punkte in Modell und Ausführung völlig stimmen. Trotz der Genauigkeit und verhältnissmässigen

Sicherheit dieses Verfahrens bietet es doch an und für sich keine unbedingte Gewähr für die wahrhaft treue Wiedergabe des Modelles, aber andrerseits gestattet es dem Künstler, überall zu ändern und zu verbessern, wo ihm irgend etwas mangelhaft erscheint. Man hat deshalb diese Technik für vorwiegend künstlerisch erachtet und die getriebene Arbeit stets sehr hoch gestellt. Bei geringen Grössenverhältnissen kann man so Werke von der feinsten Ausführung in edlen Metallen, besonders in Gold, anfertigen, das man zu einem dünnen, für das Treiben der Form sehr geeigneten Blech dehnen kann; in diesem Fache ist bis auf diesen Tag der vorzüglichste Meister *Benvenuto Cellini*. Bei grossen erzenen Werken empfiehlt sich das Verfahren des Treibens, wenn die Aufstellung derselben an einem Orte erfolgen soll, den man nicht zu stark belasten will, also auf Gebäuden etwa, denn die Dicke einer getriebenen Arbeit und in Folge dessen ihr Gewicht kann bedeutend geringer sein, als das einer gegossenen; wenigstens ist dies in der neueren Erzgiesserei der Fall, während uns aus dem Alterthume staunenswerth dünne Erzbilder überkommen sind, die man allgemein für gegossene hält.

Getriebene Bildwerke.

Getriebene Kunstwerke sind uns aus dem Alterthume nur in äusserst geringer Zahl erhalten, bedeutend häufiger getriebene Waffenstücke, wie verzierte Harnische und Helme. Das Mittelalter und die Renaissance wendeten diese Technik hauptsächlich zur Herstellung kleinerer Kunstwerke in Edelmetall an, aber in neuerer Zeit wurden verschiedene grosse Erzwerke in getriebener Arbeit ausgeführt. Das älteste Denkmal, zu dem Kupferplatten in grösserer Menge künstlerisch verwandt wurden, ist das 1697 errichtete Standbild des heiligen Karl Borromeus bei Arona, an welchem das den Körper umgebende Gewand in Kupfer getrieben wurde, während Kopf, Hände und Füsse in Erz gegossen waren. Später liess Friedrich der Grosse eine eigene Kupferschmiede einrichten, um die drei weiblichen Figuren auf dem sogenannten neuen Palais und den Atlas auf dem Rathhause zu Potsdam treiben zu lassen. Aus derselben Schmiede ging die schon erwähnte Victoria mit dem Viergespann auf dem Brandenburger Thore zu Berlin hervor. Sie wurde zuerst nach dem Modelle *Gottfried Schadow's* in einem Holzmodelle durch die Brüder *Wohler* zu Potsdam ausgeführt; nach dem Holzmodelle arbeitete der Kupferschmied *Jury* in Potsdam die Pferde, der Klempner *Köhler* die 16 Fuss hohe Siegesgöttin in getriebenem Kupfer, natürlich unter *Schadow's* Leitung. Als eine besonders verwickelte Arbeit muss der Apoll auf dem Schauspielhause zu Berlin hervorgehoben werden. Wegen ihrer ausgezeichneten technischen und künstlerischen Durchführung aber ist die nach *Rietschel's* Modell zur Bekrönung des Schlosses in Braunschweig von *Howaldt* gefertigte Brunonia auf vierspännigem Wagen zu nennen; ebenso die gleichfalls

von *Howaldt* mit vielem Fleisse und grossem Verständnisse gearbeiteten kolossalen Reiterbilder der Herzöge Karl Wilhelm Ferdinand und Friedrich Wilhelm von Braunschweig auf dem Schlossplatze in Braunschweig. In letzterer Zeit sind auch mehrfach Figuren in getriebenem Kupfer zur Krönung von Gebäuden, wie z. B. dem Kadettenhause in Gross-Lichterfelde und der Kunstakademie in Dresden, aus der Howaldt'schen Werkstatt hervorgegangen.

Gepresste Arbeiten; Filigran.

Es sei hier der Vollständigkeit wegen erwähnt, dass, namentlich auch unter den Denkmälern des Alterthums, Arbeiten vorkommen, die in Metallblechen über harten Formen gepresst sind, und dann solche, die aus Metalldraht oder Metallfäden (Filigran von filum = Faden und granum = Korn) gefertigt worden sind. Diese Arten der Technik jedoch gehören nicht sowohl dem Bereiche der bildenden Künste, als vielmehr dem der Kunstgewerbe und des Handwerkes an, weshalb dieselben hier nicht näher besprochen werden.

Bildgiesserei.

Bei der eigentlichen Bildgiesserei, die man früher auch Rothgiesserei nannte, ist in erster Linie von Wichtigkeit die Zusammensetzung des Erzes. Allerdings lässt sich jetzt, wie bemerkt, auch reines Kupfer bis zur völligen Dünnflüssigkeit erhitzen und zum Gusse verwenden, doch erhält es in der Regel einen Zusatz, und zwar vorzugsweise einen von Zinn, der es zugleich veredelt und in der Farbe verschönert. Diese Veränderung der Farbe durch Beisätze verwertheten die Alten auch für den künstlerischen Ausdruck, indem sie z. B. für ein bleiches oder todtes Gesicht viel Zinn zum Kupfer setzten. Die gebräuchlichsten Mischungsverhältnisse schwanken zwischen 85 bis 97 Prozent Kupfer und 15 bis 3 Prozent Zinn, doch war namentlich im Alterthume der Zinnzusatz so bedeutend, dass er sich bis auf einige 30 Prozent erhöhen konnte. Heute liebt man Mischungen von etwa 87 Prozent Kupfer, 10 Prozent Zinn und 3 Prozent Zink.

Vorarbeiten des Gusses.

Um einen Erzguss auszuführen, bedarf es der umfangreichsten Vorarbeiten und Einrichtungen, in denen man als wesentliche Stücke die Form, deren Aufstellung und den Guss selbst unterscheidet. Ist nämlich das Gypsmodell fertig, so macht sich der Giesser zuerst klar, ob er seine Arbeit in einem oder in mehreren Stücken ausführen will, denn namentlich bei grossen bewegteren Gestalten ist es zweckmässig oder gar nothwendig, den Guss in mehreren Theilen vorzunehmen. Hiernach schneidet er das Gypsmodell in den Hauptkörper und die Nebentheile. Er beginnt hierauf für jeden derselben die Form besonders herzurichten. Zu dieser wird ein eigenthümlicher, sehr feiner und reiner Sand, der sogenannte Formsand, benutzt, der die vorzüglichen Eigenschaften besitzt, dass er die ihm eingeprägte Form sehr fest behält und selbst in der grössten Hitze sich weder ausdehnt, noch zusammenzieht. Es kommt nun darauf an, dass man eine hohle Form herstellt, deren innere Seite

genau auf das Gypsmodell passt — dies ist der Mantel, — und eine massive, die, in den Mantel gebracht, zwischen sich und den Wänden desselben eine freie Schicht lässt, in die das Erz gegossen werden kann — dies ist der Kern. Beides, Mantel und Kern, und somit die ganze Gussform herzustellen, ist eine mühsame und langwierige Arbeit, die neben Ausdauer die höchste Genauigkeit verlangt. Die erwähnte Herstellungsart aus Formsand ist jedoch noch neu, denn ehedem machte man mit Hülfe von Abgüssen einen Kern aus Gyps und Ziegelmehl, dem man eine Oberfläche von Wachs gab, die genau der Form des Gypsmodelles entsprach. Über dies Wachsmodell legte man wieder aus Gyps und Ziegelmehl den Mantel, und erhitzte nun die ganze Form derartig, dass das Wachs schmolz und abfloss. Es ist klar, dass auch auf diese Weise zwischen Kern und Mantel eine dünne Schicht zur Aufnahme des Erzes entstand. Dieses Verfahren ist auf das Genaueste durch *Benvenuto Cellini* beschrieben und in neuester Zeit wieder häufiger angewandt worden, weil der Guss meist reiner die Form verlässt und nicht in sehr erheblicher Weise überarbeitet zu werden braucht. Doch liegen hier noch nicht endgültige Erfahrungen vor.

Aufstellung der Form.

Ist die Form fertig, so handelt es sich darum, sie so aufzustellen, dass die Gewalt des einströmenden Metalles den Mantel nicht aus einander reissen, dass das flüssige Erz sich überall gut vertheilen und die Luft bequem entweichen kann. Für das Letztere muss die nächste Fürsorge getroffen werden, und zwar geschieht dies durch sinnreiche Anwendung eines Systemes mit einander verbundener Röhren, die den Eintritt des Erzes nicht von oben, wie man gewöhnlich meint, sondern von der tiefsten Stelle der Form herbeiführen. Hierdurch wird die schnellste Vertheilung der Erzmasse, so lange sie noch im flüssigglühenden Zustande ist, in alle Theile des Mantels möglich und das freie Entweichen der Luft gesichert. Diese so mit einem wohl angeordneten Röhrennetze durchzogene und umgebene Form wird nun in die Dammgrube hinabgelassen — wofern ihr Aufbau nicht schon darin erfolgte — und hier mit Sand und Lehm so fest eingedämmt, dass die Gefahr des wilden Metallstromes beseitigt wird. Die Dammgrube selbst liegt immer im unteren Stocke des Giesshauses und ist an einer Seite gegen eine starke Umfassungsmauer gelehnt, von den übrigen drei Seiten mit steinernen Gewölbebögen umgeben, zwischen denen durch Balken und Ankerungen der vollständige Verschluss hergestellt werden kann. Die Öffnungen der Röhren, welche in der Form angebracht sind, ragen aus der angefüllten Dammgrube hervor und werden mit einem steinernen Becken derart verbunden, dass diejenigen, welche das Erz aufnehmen sollen, in dasselbe münden, die aber, welche zur Entweichung der Luft dienen, unter dem Boden des Beckens hingehen.

Der Schmelzofen.

Neben der Dammgrube liegt erhöht der Ofen, wo das Erz zu einem solchen Grade erhitzt wird, dass es leicht flüssig wie Wasser ist. Soll

der Guss erfolgen, so wird eine steinerne Rinne zwischen dem Becken und der Stelle des Schmelzofens aufgerichtet, wo das Aufströmen stattfindet. Diese sowie die Röhröffnungen im Becken sind mit Thon-, beziehungsweise Eisenstöpseln verschlossen, so dass also ein zweimaliges Öffnen erfolgen muss, ehe die Masse in die Form stürzt. Hierdurch wird eine grössere Sicherheit erzielt.

Der Guss.

Der Guss selbst bietet ein gewaltiges Schauspiel dar, und die wilde Kraft des furchtbaren Elementes bringt selbst in rohen Naturen einen mächtigen Eindruck hervor. Endlich kommt der Augenblick, den *Schiller* schilderte, als er sang:

»Stosst den Zapfen aus!
Gott bewahr' das Haus!
Rauchend in des Henkels Bogen
Schiesst's mit feuerbraunen Wogen.«

Das Becken über der Form füllt sich, der Giesser öffnet die Stöpsel der Röhren, das glühende Erz stürzt hinab, und fast gleichzeitig ertönt aus den Luftröhren ein Pfeifen, dem unmittelbar lange, blaue Flammen folgen. Aus dem Ofen fluthet über die Rinne in das Becken der Feuerfluss und führt immer neue Massen hinab in die Form, bis diese gefüllt und der Guss vollendet ist.

Abbau der Dammgrube.

Sobald dieser erkaltet ist, wird die Dammgrube abgebaut, der Guss sammt Form gehoben, Mantel wie Kern abgeschlagen und entfernt. Nun stehen aber noch die Äste von der Figur ab, die sich durch Erstarrung des Erzes in den Zuflussröhren gebildet haben und das Aussehen ist noch sehr unrein; jene haut man ab und die Oberfläche säubert man durch Abreiben mit Säuren. Hiernach bedarf das Gusswerk zur völligen Fertigstellung nur noch einer sorgfältigen Überarbeitung, der Ciselirung.

Guss in mehreren Stücken.

Ist aber das Werk in mehreren Theilen gegossen, so werden diese so zusammengefügt, dass sie in Bezug auf Haltbarkeit und Ansehen wie aus Einem Gusse dastehen. Die neuere Giesskunst sucht selbst die grössesten Werke in einem Stücke zu giessen, allein im Alterthume herrschten hierüber andere Ansichten. Man goss die grossen, sehr zahlreichen Bildwerke in Erz der Regel nach in mehreren Stücken, wie die Nachrichten des *Philo von Byzanz*, übereinstimmend mit vielen auf uns gekommenen Denkmälern, darthun. So sind z. B. die vier ehernen Rosse der Markuskirche zu Venedig in je zwei, der Länge nach zusammengesetzten Hälften gegossen, und die schöne weibliche Gewandstatue der Münchener Glyptothek (Nr. 314) ist sogar in sieben einzelnen Stücken sehr sinnreich gearbeitet. Diese stark lebensgrosse (1,77 m) Statue ist von so geringer Dicke, dass sie noch nicht 100 Pfund wiegt, ein Gewicht, das eine heutige Erzgussstatue von der gleichen Höhe um das Zehn- bis Zwölffache und mehr überschreiten würde. In der That könnte man

solchen auffallenden Erscheinungen gegenüber auf die Vermuthung kommen, dass im Alterthume derartige überaus dünne Werke nicht gegossen, sondern, wenigstens zum Theil, getrieben seien; allein diese Statue ist wirklich gegossen, und sie ist deshalb »nicht bloss als ein Meisterstück des Erzgusses, sondern als eine Art von Räthsel« in technischer Hinsicht angesehen worden. Der Vortheil, der also durch den Guss in Stücken zu erreichen ist, würde hiernach zunächst in einer grösseren Leichtigkeit des Werkes bestehen, und diese ist wieder in künstlerischer Hinsicht von Bedeutung, weil die Schönheit des Werkes gewinnt, wenn der Guss möglichst dünn ist; denn die geringere Giessmasse lehnt sich schneller, also auch inniger an die Wandungen der Form an, so dass demnach auch die Übereinstimmung mit dem Modelle eine treuere sein kann. Ferner ist die Gefahr eines Misslingens des Gusses im Ganzen ausgeschlossen, die gesammten Gussvorrichtungen können einfacher, das Giesshaus kleiner sein, und dazu kommt, dass man Ersparnisse an Zeit und Kosten erzielt. Alle diese Vortheile erwägend, hat man denn auch in unserem Jahrhundert wieder einige Statuen, so z. B. diejenige Blücher's in Berlin, in mehreren Stücken gegossen. Solche Werke werden dann mit Dübeln, Ankern, Klammern u. s. w. zusammengesetzt, gelöthet, vergossen und endlich, wie die in einem Stücke gegossenen, ciselirt.

Die Ciselirung.

Die Ciselirung besteht im Wesentlichen darin, dass mit Meissel und Schlägel die Gussnähte, die Verbandnähte und andere Unebenheiten entfernt werden, und dass danach eine sorgfältige Überarbeitung der ganzen Erzoberfläche durch Feilen stattfindet. Der rohe Erzguss hat nämlich ein stumpfes, schwärzliches und fleckiges Aussehen, welches man wegbringen muss. Bei dieser Arbeit überzieht man die ganze Oberfläche mit feinen Kreuzlinien nach Art der Schraffirung, denn nur so, und nicht blank polirt, erscheint das Erz im Kunstwerke schön, indem der Glanz, milde und wohlthuend, durch keine zu grellen Lichter gestört ist. Das Wort Ciseliren ist durch eine Folge von Verstümmelungen aus dem lateinischen caesum (caedĕre = hauen) entstanden und zunächst dem französischen ciseler (ciseau = Meissel) entlehnt. Bei der Arbeit des Ciselirens kommt es vornehmlich auf die grösste Sorgfalt an, damit die künstlerische Form nicht etwa durch unvorsichtiges Bearbeiten und zu starkes Abfeilen leide. Denn die Ciselirung kann, da sie die vom Künstler modellirten Formen selbst nothwendig immer etwas angreift, nur als ein nothwendiges Übel angesehen werden, und aus diesem Grunde pflegt man dieselbe heutzutage auch nur auf das Nothwendigste, d. h. möglichst nur auf die Entfernung der Gussnähte, zu beschränken; gelänge es, einen vollkommenen Guss, an den nicht Meissel noch Feile gelegt zu werden brauchte, herzustellen, so würde man von selbst das Ciseliren lassen. Es scheint auch, dass einige deutsche Giesser, namentlich *Peter Vischer*,

ihre Gussarbeiten nur im eigentlichen Sinne des Wortes geputzt, aber nicht völlig mit Meissel und Feile überarbeitet haben. Dagegen sagt *Benvenuto Cellini* mit Bezug hierauf, dass »gewisse Deutsche und Franzosen behaupteten, in Erz zu giessen ohne Ciselirung«, dass dies aber »wahrlich eine Sache für Narren sei, denn das Erzwerk, wenn es gegossen ist, muss mit Hammer und Meissel überarbeitet werden, so wie es die höchst bewunderungswürdigen Alten gemacht haben und nachher auch die Neueren, nämlich diejenigen Neueren, die in Erz zu arbeiten verstanden haben«. Wie dem aber auch sei, ein gewisses Putzen und Übergehen der Oberfläche wird nicht zu vermeiden sein. Dasselbe mag auch künstlerisch durch die Erwägung gerechtfertigt werden, dass bei grossen Werken die hierdurch etwa herbeigeführte Beeinträchtigung der Form dem Auge kaum fühlbar wird. Bei kleineren aber beobachtet man nicht selten ein ungeschicktes und übermässiges Ciseliren, das allerdings der Sache nur schaden kann.

Eingelegte Erzarbeiten.

Eine weitere Ausdehnung der Ciselirung besteht darin, dass man in die gegossenen Werke Stücke anderer, besonders edler Metalle einlegt, um dadurch eine bestimmte Wirkung zu erreichen, z. B. also, dass man an einem Gewande eine Saumverzierung, an Waffenstücken Rand- und Flächenverzierungen, unter Zugrundelegung einer angemessenen Zeichnung, in Silber und Gold einsetzt. Diese Technik, die man Tauschiren (vom italienischen tausía) oder auch Damasciren (von Damascus, wo sie frühzeitig blühte) nennt, war besonders auch bei gegossenen oder geschmiedeten Gegenständen kunstgewerblicher Art, vor Allem bei Rüstungen, Waffen und Gefässen, beliebt und wird heute noch in höchster Vollendung und bedeutendem Umfange in Japan und Indien ausgeübt.

Geschichtliches.

Bei der grossen Bedeutung der Erzgiesserei mag nicht unerwähnt bleiben, dass dieselbe im Alterthume, nachdem sie sich aus rohen Anfängen entwickelt hatte, mehr noch in Übung gewesen zu sein scheint, als die Marmortechnik, wenigstens ist bekannt, dass die Werke des *Phidias*, dessen Name die Blüthe hellenischer Kunst bezeichnet, ihrer grösseren Zahl nach in Erz ausgeführt waren. Dass weniger Erz- als Marmorwerke aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, liegt daran, dass der Metallwerth der ersteren zur Einschmelzung reizte. Dennoch sind uns viele und ausgezeichnete antike Denkmäler in Erz erhalten; ganz besonders reich sind unsere Sammlungen aber an den kleinen Figuren und Gegenständen in Erz, die allerdings verschiedenen Ländern und Völkern angehören und in ihrem Kunstwerthe sehr ungleich sind. Die runden Bildwerke in Erz wurden im Mittelalter seltener, dagegen fand der Guss von Grabtafeln mit mehr oder weniger erhobenen Bildwerken eine sehr ausgedehnte Anwendung. Man darf hierin nicht etwa einen Rückschritt in technischer Hinsicht erkennen wollen, denn gerade der Guss von Platten,

und besonders von grossen Platten, erfordert, wegen der schwer zu erzielenden, ganz gleichmässigen Vertheilung des Metalles über alle Theile der Form, eine ungewöhnliche Gewandtheit und Übung. Von späteren Werken sei hier hervorgehoben der Perseus des *Benvenuto Cellini* in der Loggia dei Lanzi zu Florenz (1549), dessen Guss der Meister selbst genau geschildert hat; ferner das 21 Fuss hohe Reiterbild Ludwig's XIV., nach dem Modell von *F. Girardon,* sowie dasjenige Ludwig's XV., nach dem Modell von *E. Bouchardon;* beide Denkmäler waren den genannten Königen von der Stadt Paris errichtet, sind aber leider während der grossen Revolution zerstört worden. Das Reiterbild Ludwig's XIV. hatte *Johann Balthasar Keller* aus Zürich 1699 zu Paris mit grosser Geschicklichkeit gegossen, und dieser Guss erlangte als der grösseste, welcher bis dahin in Einem Stücke ausgeführt war, eine erhebliche Berühmtheit. Die Technik *Keller's* war aber, als etwa 50 Jahre später *Lemoine* das Reiterbild Ludwig's XV. giessen wollte, schon wieder verloren gegangen, und nur die *Boffrand*'sche Schilderung in *Füssli's* »Geschichte der besten Künstler in der Schweiz« (II S. 101 ff.) setzte *Lemoine* in den Stand, seinen Guss nach Wunsch auszuführen. Über den Guss dieses Standbildes und die damit verbunden gewesenen Vorarbeiten erschien im Jahre 1768 zu Paris ein umfangreiches, mit Tafeln reich ausgestattetes Werk. Auf die nämliche Art, wie diese beiden Denkmäler, war im Jahre 1700 das Reiterbild des grossen Kurfürsten von *Schlüter* durch *Johann Jacobi* aus Homburg zu Berlin gegossen worden. Man hat also die Thatsache vor sich, dass gleichzeitig zu Paris und zu Berlin zwei deutsche Meister solche bedeutenden Werke ausführten, und man ersieht daraus, dass die Technik der Giesskunst bei uns noch völlig beherrscht wurde, dass wir darin den Franzosen noch überlegen waren. Aber im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts verlernte man in Deutschland aus Mangel an Übung diese Kunst, so dass man nach fremder Hülfe sich umsehen musste, als man wieder in die Lage kam, grosse Bildwerke zu giessen. Nach mehreren Anläufen zur Wiedererweckung der Giesskunst gelang es erst im Jahre 1819, durch den Guss des Rostocker Blücher-Denkmals, einen neuen Aufschwung derselben zu eröffnen; und zwar bediente man sich dabei, sowohl für den Guss wie für die Ciselirung, der Hülfe zweier Franzosen, *Lequine* und *Coué.* Seitdem verbreitete sich von Berlin aus die Übung der Giesskunst schnell wieder, und die zahlreichen ausgezeichneten Werke, welche in den Erzgiessereien zu Berlin, München, Nürnberg, Lauchhammer, Braunschweig, Wien u. s. w. hergestellt werden, bezeugen die wiedergewonnene deutsche Tüchtigkeit auch auf diesem Felde. Doch auch im Auslande ist Ausgezeichnetes geleistet worden.

Guss in Messing.

Ebenso wie das Erz eine sogenannte Kupferlegirung ist, so ist dies auch das Messing, welches aus etwa 70 Theilen Kupfer und 30 Theilen

Zink zusammengesetzt wird. Weder im Alterthume, noch in neuerer Zeit stellte man eigentliche Kunstwerke in Messing her, jedoch liebte es das Mittelalter, Grabtafeln, Taufbecken, Leuchter u. s. w. in Messing zu giessen, unter denen sich zahlreiche Gegenstände von erheblichem Kunstwerthe befinden.

Guss in unedlen Metallen.

Man hat für künstlerische Zwecke neben diesen Metallen, wie bereits angedeutet, auch noch andere, unedle Metalle, besonders Blei, Zink und Eisen, verwendet, deren Guss im Wesentlichen dem des Erzes gleich ist. Doch fordern diese Metalle einen festen Überzug, der sie gegen die zerstörenden Angriffe des Wetters schützt und ihnen überhaupt ein angemessenes Aussehen sichert. Dieser besteht gewöhnlich in einem Anstrich von Ölfarbe, die man bei Zinksachen meist weiss, bei Eisengegenständen dunkelfarbig, dem Erzton ähnlich, zuweilen auch, besonders bei Gegenständen des Kunstgewerbes, buntfarbig wählt; letztere erhalten wohl auch zuweilen einen Überzug von Graphit, der ihnen einen wohlthuenden stumpfen und matten Glanz verleiht. Doch wird man in dem wenig widerstandsfähigen Zink nie ein wirklich monumentales Werk herstellen können. Das Eisen ist zwar fester und dauerhafter, doch wird es für künstlerische Einzelwerke sich auch nie empfehlen. Bei einem mehr architektonischen Aufbau eines Denkmales ist es aber seiner Festigkeit wegen dem Sandsteine vorzuziehen; und so wird eines der schönsten Eisenwerke, das Volksdenkmal auf dem Kreuzberge bei Berlin, auch seinen künstlerischen Werth dauernd behaupten, obwohl schmerzlich empfunden wird, dass die figürlichen Theile desselben nicht aus Erz hergestellt sind. — Die Kunst, Bildwerke in Eisen zu giessen, soll nach *Pausanias* eine Erfindung des *Theodoros von Samos* gewesen sein, auch werden uns aus dem Alterthume mehrere gusseiserne Statuen genannt. Wie die Alten jedoch das Gusseisen gewannen und überhaupt diese schwierige Technik betrieben, ist uns unbekannt. Auch Blei fand mehrfache Verwendung, namentlich zu künstlerisch durchgebildeten Brunnen, wie z. B. dem auf dem Altstadtmarkte zu Braunschweig, zu Taufbecken (Lübeck) u. a. m. Eines der bedeutendsten Werke in Blei war der Brunnen von *Raphael Donner* auf dem Neuen Markte zu Wien vom Jahre 1739, doch mussten 1873 erzene Nachgüsse an Stelle der ursprünglichen Ausführung gesetzt werden. Der Zinkguss ist erst neueren Ursprungs.

Guss in edlen Metallen.

Für den Guss in edlen Metallen ist von selbst schon durch die Kostbarkeit des Stoffes eine Grenze gezogen: man wird nicht kolossale Werke in Gold giessen. Das weniger kostbare Silber gestattet schon eher die Wahl eines nicht sehr kleinen Maasstabes; und so hat man denn auch vielfach, namentlich in den prunkvollen Jesuitenkirchen Rom's, zur Ausschmückung von Altären grosse Figuren aus Silber angefertigt, aber

im Allgemeinen giebt man doch den Bildwerken in Gold und Silber nur eine geringere Ausdehnung. Da diese Metalle sich aber auch, wie bemerkt, ganz vorzüglich zum Treiben eignen, und da bei dieser Technik Metall gespart wird, so findet man wohl häufiger getriebene als gegossene Werke in Gold und Silber. Dies Verhältniss scheint schon im Alterthume so gewesen zu sein, und es hat sich bis auf unsere Tage so erhalten. Den Silberguss wählt man jetzt in der Regel, wenn das Kunstwerk einen gewissen Maasstab überschreitet, also eine grössere Stärke im Metall zu seiner eigenen Haltbarkeit erfordert. Dadurch gewinnt es an körperlicher Schwere und somit an stofflicher Gediegenheit, und hieraus erklärt es sich, dass man besonders gern Weihegaben und Festgeschenke in Gusssilber herstellt. Als Beispiel sei der *Cornelius*'sche »Glaubensschild«, das Pathengeschenk Friedrich Wilhelm's IV. an den Prinzen von Wales, erwähnt, von dem sich eine Wiederholung in der Nationalgallerie zu Berlin befindet.

Galvanoplastik.

Will man den Zink- und Eisenarbeiten ein besonders schönes Aussehen geben, so überzieht man sie mit einer dünnen Kupferschicht, die sich vermöge des galvanoplastischen Verfahrens leicht und sicher anfertigen lässt. Eine solche galvanisch bronzirte Zinkstatue macht fast den Eindruck, als wäre sie aus Erz gegossen, und sie ist dabei so billig, dass sie bei Weitem weniger als die Erzausführung in derselben Grösse kostet. Die Technik der Galvanoplastik wird auch zur Herstellung hohler Kupferfiguren, der sogenannten Galvanobronzen, angewandt, und nicht minder zur Verkupferung von Thon- oder Gypsmodellen. Während jenes Verfahren, hohle Kupferfiguren galvanisch zu erzeugen, noch mancherlei Anfechtungen ausgesetzt ist, scheint dieses, Thon- oder Gypsmodelle galvanisch zu verkupfern, einfach, zweckmässig und merkwürdig billig zu sein. Es ist eine neuere Erfindung, die aber bereits in zahlreichen Fällen verwerthet worden ist, so z. B. bei dem Grabdenkmale Hans Herrig's in Braunschweig, das über dem Modelle von *Robert Toberentz* in Berlin durch galvanischen Kupferniederschlag ausgeführt ist.

Bildnerei in Thon.

Es war bisher in der Schilderung der technischen Vorgänge bei Herstellung bildnerischer Kunstwerke in Stein und Metall, des Thones und Gypses nur als Stoffe zu Hülfsmitteln gedacht worden, insofern ja Skizze, Modell, Gypsform, Gypsmodell u. s. w. nur die Bedeutung vorübergehender Vorgänge bei der Herstellung haben. Doch auch selbständig zu dauernder Ausführung werden die verschiedenen Thonarten und ähnliche Stoffe benutzt. Das Verfahren kann zwiefach sein, indem nämlich das Werk mit der Hand frei modellirt oder durch Abdruck des Thones in einer Form gewonnen wird. Jenes erste Verfahren ist im Grunde nichts anderes, als dass das Thonmodell zu der Bedeutung eines fertigen Werkes erhoben wird, und in der That ist dies seit den Tagen des Alterthums in sehr ausgedehntem Maasse geschehen. Denn da die

Bildhauerkunst offenbar ihren technischen Ausgang nicht von der Bearbeitung des Marmors, sondern von der Modellirung in weichen Stoffen, wie Wachs und Thon, genommen hat, so lag es sehr nahe, dem einmal in Thon ausgeführten Werke eine dauernde Erhaltung zu gewähren. Von dieser Bildnerei in weicheren Stoffen, namentlich in Thon, schreibt sich der Name der Plastik für diese ganze Kunst und die Auffassung derselben als »Mutter der Bildnerkunst in Stein und Erz« her. Der zweite Weg, der des Abdrückens der Form in Thon, ist einestheils, mit jenem künstlerischen Verfahren verglichen, ein wesentlich handwerklicher Vorgang, anderntheils aber setzt er das Vorhandensein eben der Form voraus, welche nicht ohne das Originalwerk, Thonmodell oder Ausführung in hartem Stoffe, herzustellen ist. Er bezeichnet also eine weitere Stufe in der Entwickelungsreihe der bildnerischen Technik. Von den besonderen Eigenschaften der einzelnen Stoffe hängt es nun ab, ob sie in die Form gepresst oder als ein flüssiger Brei in sie hineingegossen werden. Die Form, die dabei Anwendung findet, besteht aus einzelnen Stücken und wird danach Stückform genannt; sie geht nicht verloren, sondern dient zur Herstellung zahlreicherer Abformungen und heisst deshalb auch echte Form (s. S. 170). Sei es nun, dass das Werk mit der Hand modellirt oder aus einer Form gewonnen wurde, so fragt es sich gleicherweise, ob es roh bleiben, d. h. einfach an der Luft trocknen, oder ob es im Ofen gebrannt werden soll. In jenem Falle wird es nur eine geringere Dauerbarkeit erhalten, in diesem aber fragt es sich weiter, ob es noch einen Überzug von Farbe oder Glasur erhalten soll oder nicht. —

Geschichtliches.

Das Alterthum kannte Werke in ungebrannten und gebrannten Erden, die es roh liess oder auch mannigfaltig durch Farbe zu beleben wusste; es verstand die Technik der Glasirung, wie unter Anderem die zahlreichen, mit farbiger Glasur bedeckten Thonfigürchen Ägypten's, die glasirten Ziegelsteine und Thonplatten der Assyrer und Babylonier, sowie endlich jene eigenartigen Reste glasirter Gefässscherben beweisen, die auf dem Esquilin gefunden und mit alterthümlichen Thierfiguren verziert sind. Von den antiken Terracotten, griechischen wie etruskischen und römischen Ursprunges, sind grosse Mengen auf uns gekommen, und darunter Werke von hervorragendem Kunstwerthe. Eine hohe Steigerung ihres künstlerischen Werthes erhielten später die Terracotten in Italien, während des 15. und zum Theil auch des 16. Jahrhunderts, namentlich durch *Luca della Robbia* und dessen Schüler, die mit geringen Farbemitteln in der Art der späteren Maiolikamaler (s. unten), weiss, blau, manganviolett, gelb, grün und maassvoll angewandter Vergoldung ihre vortrefflichen Bildwerke belebten, sie dann glasirten und so deren Ansehen veredelten. Seitdem ist diese Kunsttechnik sehr vernachlässigt worden; in neuerer Zeit, wo man sich derselben wieder zu

nähern suchte, war man jedoch bemüht, Thonarten zu verwenden, die im Brande besonders hart und fest werden, um so einen billigeren Ersatz für steinerne Bildwerke zu gewinnen. Solche Arbeiten zeichnen sich durch wohlgefälliges Ansehen und grosse Festigkeit aus, so dass man derartige, im Brande sehr harten Thonarten oft dem Sandsteine, namentlich zur Herstellung von bildnerischem Schmuck für Bauwerke, vorzog. Die grossen Hochbilder der älteren Weichselbrücken bei Dirschau und Marienburg sind so z. B. in gebranntem Thon, bei March in Charlottenburg, mit grosser Sauberkeit ausgeführt; sie besitzen eine solche Härte, dass der Meissel an dem wie Metall klingenden Stoffe abspringt. Dieser hat also erhebliche Vorzüge, doch lässt er mit der Zeit das Entstehen von Rissen befürchten, so dass man sich seiner nur mit Vorsicht bedienen wird.

Porzellan. Da zu den Thonarten auch die Porzellanerde gehört, so müssen hier gleich die Bildwerke in diesem Stoffe erwähnt werden; sie können ebenfalls unglasirt (sogenanntes mattes oder Biscuit-Porzellan), einfach glasirt oder bemalt und glasirt angefertigt werden. Im Allgemeinen sind diese Arbeiten in Porzellan kleinen Maasstabes.

Glas. Das Glas, das schon bei den Terracotten und Porzellanen zur Herstellung der Glasur dient, kann auch selbständige Verwendung zum Gusse künstlerischer und kunstgewerblicher Gegenstände finden, wie dies schon seit den Tagen des Alterthums her Gebrauch war.

Gyps und Stuck. Der hauptsächlichste aller hierher gehörigen Stoffe ist der Gyps, der wichtigste aller nichtmetallischen Kunstgüsse der Guss in Gyps. Es ist bekannt, dass Gyps, mit Wasser zu einem Breie gerührt und in oder über eine Form gegossen, schnell und leicht erstarrt, und dass er sich in Folge dieser Eigenschaft nicht nur zur Herstellung des Arbeitsmodelles, sondern auch zur Anfertigung von Kunstsachen eignet, die selbständig als Gypsarbeiten gelten. Man konnte deshalb auch die wichtigsten Bildwerke aller Zeiten in Gyps abformen und diese Gypsabgüsse in den Hallen der Akademien oder in eigens dazu erbauten Museen aufstellen. Ein ganzer Gewerbezweig, von den wirklichen Kunstanstalten herab bis zum roh betriebenen Geschäft, hat sich so allmählich als Gypsgiesserei entwickelt. Doch ist die Gypsgiesserei keineswegs ein Kind der neueren Zeit, vielmehr bediente sich schon das Alterthum derselben in der nämlichen Weise und zu den nämlichen Zwecken. — Die Mischung von Gyps mit Marmorstaub oder anderen ähnlichen Stoffen, die man Stuck (vom italienischen stucco = Kitt) nennt, wird mehr zu baukünstlerischen Zwecken als zu selbständigen Bildwerken verwendet.

Papier. Auch in Papierstoff, der mit Leim und Mehl versetzt wurde (Papier maché, von macher = kauen), hat man Bildwerke hergestellt. Diese werden in Formen gepresst und gern zu Verzierungszwecken verwendet, besonders wenn deren Standort nur ein geringeres Gewicht zu

tragen vermag. Als Beispiel können die 13 Fuss hohen Karyatiden gelten, die *Klenze* für den Tanzsaal im Schlosse zu München durch *W. Fleischmann* in Nürnberg anfertigen liess.

Wachs.

Endlich seien hier die selbständigen Bildwerke in Wachs, das sich modelliren, pressen und giessen lässt, angeführt. Sie können zwar durch geschickte Färbung einen hohen Grad von täuschender Ähnlichkeit mit dem Wirklichen, aber doch nur selten einen wahrhaft reinen und echten Kunstwerth erreichen, wie dies z. B. die bekannte Büste eines jungen Mädchens im Museum Wicar zu Lille thut, die sogar eine Zeit lang für ein Werk *Raphael's* gegolten hat. Jene Eigenschaft aber führte schon im Alterthume dahin, dass man Wachsbildnisse unmittelbar nach dem Leben formte und dann, um die Täuschung möglichst vollkommen zu machen, sogar für den übrigen Theil der Figur die Kleider der betreffenden Person hinzufügte, ein Verfahren, das ja auch noch heute für die sogenannten Wachsfiguren-Kabinette Anwendung findet.

Bildnerei in edlen und halbedlen Steinen.

Eine gesonderte Stellung im ganzen Bereiche der Bildnerei nimmt die Kunst, Edelsteine und diesen verwandte Steinarten zu bearbeiten, ein, und zwar wegen der Kostbarkeit des Materials, der Schwierigkeit der Arbeit und des mehr oder weniger kleinen Maasstabes dieser Kunstwerke. Diese Kunst heisst die Steinschneidekunst oder Glyptik (von γλύφειν = aushöhlen, eingraben), ihre Werke im Allgemeinen geschnittene Steine. Doch pflegt man unter den letzteren diejenigen Stücke, welche ganz rund gearbeitet sind, von den übrigen zu trennen, obwohl die Herstellungsart dieselbe ist. Zu solchen runden, aus hartem Steine geschnittenen Bildwerken gehören z. B. Figürchen und Büsten in Achat, Bergkrystall, Bernstein und anderen Steinarten mehr. Auch seien hier gleich jene Tafeln aus durchsichtigen Stoffen, wie z. B. Bergkrystall, erwähnt, welche an der Rückseite vertieft bearbeitet sind, aber von vorn gesehen werden, so dass die Darstellungen wie erhobene Arbeiten, die unter einem prächtigen Glase liegen, erscheinen.

Geschnittene Steine.

Die geschnittenen Steine im engeren Sinne nun theilen sich in zweierlei Arten, nämlich in die, welche vertieft gearbeitet sind, so dass erst im Abdruck das Bild erhoben erscheint, die Gemmen, und in die, welche erhoben gearbeitet sind, die Cameen, ein Wort, über dessen Entstehung man noch nicht im Klaren ist. Man unterscheidet seit langer Zeit die geschnittenen Steine mit diesen beiden Namen, doch nennt man die Gemme in Italien auch Intaglio, da sie eingeschnitten ist. Die Gemmen haben den Zweck, Abdrücke zu geben, also hauptsächlich als Siegel zu dienen. Deshalb wurden sie schon im Alterthume, als Siegelringe gefasst, in ausgedehntem Maasse getragen und benutzt. Die Cameen aber haben keinen unmittelbaren Zweck, wenn nicht zum Theil den, als Schmuckstücke zu dienen.

Steinarten. Die Alten wählten zu ihren Intaglien meist halbedle Steine, wie den Carneol, den Sarder, die Jaspisarten, die Achatarten, den Chalcedon, den Sardonyx u. a. m. Bei Weitem weniger häufig wurden ganz edle Steine, deren natürliches Feuer und glänzendes Farbenspiel durch den Schnitt nur leiden konnte, genommen. Diamanten und Rubinen scheinen niemals geschnitten zu sein, dagegen kommen Smaragd, Sapphir, Topas, Opal, Amethyst u. a. m. öfter vor. Unter den geschnittenen Steinen der Ägypter und der alten asiatischen Völker trifft man oft Magneteisenstein, Hornstein und schwarzen Obsidian. Die erhaben geschnittenen Steine, die Cameen, wurden, wie bemerkt, als Schmuckstücke zum Besatze von Schnallen, Griffen, Schmuckringen und manchem anderen Geräth benutzt, die grösseren Stücke aber sollten offenbar nur als reine Kunstwerke gewürdigt werden. Ganz vorwiegend bediente man sich für die Cameen der Onyxe, einer Steinart, welche das Alterthum aus Afrika und Asien in den vorzüglichsten Stücken bezog; in neuester Zeit werden jedoch vorzüglich Muscheln in ähnlicher Weise zu sogenannten Muschelcameen verarbeitet. Die Onyxe sind Arten gestreiften Chalcedons und zeigen weisse und dunkle, in der Regel schwarze oder rauchbraune Schichten in gerader oder kreisartiger Lagerung. Die weisse Schicht liegt oben, die dunkle unten, doch kommen auch Onyxe mit drei und mehr Schichten vor. Die Onyxe mit gerade gelagerten Schichten wurden zu Tafeln verarbeitet, so dass die erhoben liegenden Figuren aus der weissen Schicht, der Grund aus der dunkeln gebildet wird; liegt eine dritte dunkle Schicht noch über der weissen, so lässt man einige Stücke derselben an geeigneten Stellen, wie z. B. zur Bezeichnung von Gewändern, Beigaben, Zierrathen, Geräthen u. dergl. mehr stehen. Die Onyxe von kreisartiger Lagerung ihrer Schichten (Drusen) wurden zu Gefässchen ausgehöhlt und an ihrer Aussenseite zu erhobenen Darstellungen wie die flachen Onyxe ausgearbeitet.

Technik. Die Bearbeitung selbst geschieht mit zahlreichen Werkzeugen, die in der Hauptsache bei den Alten die nämlichen gewesen sind, wie die heutigen. Neben Eisen- und Stahlwerkzeugen verschiedener Art, den sogenannten Steinzeigern, die mittelst Schmirgel oder Diamantstaub, in feinstem Öl angerieben, arbeiten, bedient man sich der Diamantspitze als eines Hauptwerkzeuges. Alle diese Werkzeuge werden auf dem Arbeitstische in einem daselbst befindlichen Rädchen, das der Fuss des Arbeiters in Bewegung setzt, fest gestellt, so dass sie kreisen. Der zuvor vom Schleifer eben oder konvex hergerichtete Stein wird nun, nachdem auf seiner entweder matt geschliffenen oder mit Lampenruss überzogenen Oberfläche die Zeichnung mit der Diamantspitze eingerissen war, mittelst einer Handhabe gegen die Spitze des sich drehenden Werkzeuges gebracht und so in treuer Wiederholung nach dem in Wachs oder Thon

ausgeführten Modell ausgearbeitet. Zur Vollendung des Werkes bedient man sich der feinsten Werkzeuge, des Stichels und der Diamantspitze, mit denen man aus freier Hand arbeitet, und giebt demselben endlich noch den saubersten Schliff, der namentlich bei den antiken Gemmen bis in die feinsten eingeschnittenen Stellen hinein auf das Sorgfältigste durchgeführt ist.

Geschichtliches. Inhalt der Darstellungen.

Die Steinschneidekunst reicht in das graue Alterthum hinauf. Unsere Sammlungen bergen ägyptische und asiatische Arbeiten dieser Art von sehr hohem Alter, unter den letzteren die durch ihre Cylinderform merkwürdigen Gemmen der Assyrier und Babylonier, doch stehen diese der Zahl und dem Kunstwerthe nach allerdings weit hinter den griechischen Gemmen zurück, die in reichster Menge und in seltener Schönheit, zuweilen auch mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, auf uns gekommen sind. Sie sind meist oval, $^1/_2$ bis 4 Centimeter lang oder breit, und werden jetzt, um dem Studium zugänglich zu sein, meist unmittelbar mit einem Gypsabdrucke zusammen, reihenweise geordnet, in Glaskästen aufgestellt. Die Gegenstände, die auf ihnen zur Darstellung gelangten, waren, wie die Werke der grossen Kunst, dem Gesammtinhalte des hellenischen Lebens entnommen; es waren Gottheiten, Heroen, einzelne Köpfe und dergleichen mehr, doch auch bisweilen figurenreiche Vorgänge.

Gemmen.

Scarabäen.

Eine besondere Art der Gemmen bilden diejenigen, welche auf der einen Seite vertieft geschnitten, an der Rückseite aber zur Gestalt eines Käfers (scarabaeus) ausgearbeitet sind und danach Scarabäen oder, falls die Steine nur im Allgemeinen die Form des Käfers andeuten, Scarabäoiden genannt werden. Diese Käfer-Steine sind nicht selten der Länge nach durchbohrt; sie wurden dann wahrscheinlich einst an einem Faden als Amulette oder, in grösserer Zahl an einander gereiht, als Hals- oder Armbänder oder seltener auch als Ringsteine getragen. Sie gehören den Ägyptern und Etruskern an, und sind fast in jeder Sammlung geschnittener Steine (Daktyliothek eigentlich Ringkästchen von *δάκτυλος* = Finger) zu finden.

Pasten.

Die Abdrücke der Gemmen nennt man Pasten (ital. pasta = Teig); unter ihnen zeichnen sich die aus Glas, die Glaspasten, durch ihre nahe an Täuschung streifende Ähnlichkeit mit den Steinen und durch den bedeutsamen Umstand aus, dass, da sie schon im Alterthume sehr gebräuchlich waren, zahlreiche Darstellungen der alten Kunst nur durch die antiken Glaspasten auf uns gekommen sind. Oft mögen diese Glaspasten betrügerischen Zwecken gedient haben, wie dies besonders wohl dann der Fall war, wenn sie auf geschliffene Steine gelegt und mit diesen zusammengefasst waren; man pflegt diese Herstellungsart Doubliren (vom französischen doubler = verdoppeln, mit Futter versehen, füttern) und solche Stücke gefütterte Pasten zu nennen. Die Hauptbestimmung der Glaspasten aber war jedenfalls die, auch dem Unbemittelteren die Anschaffung

eines Siegelringes zu ermöglichen. In neuerer Zeit, obwohl auch viele Glaspasten besonders als Fälschungen gemacht wurden, fertigt man doch ganz vorzugsweise die Pasten in feinem Alabastergyps oder auch wohl in roth gefärbtem Schwefel an. Gypspasten sind billig herzustellen und machen es deshalb möglich, eine grosse Zahl von Abdrücken geschnittener Steine zu wissenschaftlichem und künstlerischem Gebrauche zu vereinigen, wie dies schon seit 1755 *Philipp Daniel Lippert* in seiner »Dactyliotheca« gethan hat.

Cameen.

Die Cameen zeigen verschiedene, bisweilen figurenreiche mythologische Darstellungen, dann Verherrlichungen von Fürsten, Bildnisse und Anderes mehr. Ihre Grösse ist meist bedeutender, als die der Gemmen, in der Regel mehrere Zoll in Höhe und Breite messend, sogar bis gegen 1 Fuss Durchmesser sich erhebend, doch giebt es, wie gesagt, auch ganz kleine Cameen. Der Zahl nach sind sie bei Weitem nicht so häufig wie die Gemmen, obwohl auch das Alterthum, besonders die alexandrinische Zeit und die römische Kaiserzeit, reich an ihnen war. Unter den auf uns gekommenen Cameen haben einige Stücke wegen ihrer Grösse und vorzüglichen Arbeit einen grossen Ruf erlangt, so unter den Tafeln z. B. die Apotheose des Augustus zu Wien und die des Tiberius zu Paris, und unter den Rundgefässen z. B. die Tazza Farnese in Neapel und das Mantuanische Gefäss in Braunschweig. — Auch Glascameen wurden im Alterthume angefertigt, deren einige, von sehr grossem Werthe, auf uns gekommen sind. Die grössten aller antiken Glaspasten sind der Cameo des Dionysos und der Ariadne im Vatikan und die sogenannte Portland-Vase im Britischen Museum.

Abraxas-Steine.

In den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung spielten die Zaubergemmen, welche als Amulette und Talismane getragen wurden, eine grosse Rolle. Sie kamen aus dem Morgenlande und tragen von einem Geheimworte der gnostischen Sekte der Basilidianer den Namen Abraxas-Steine. Eine künstlerische Bedeutung wohnt ihnen nicht bei.

Mittelalter und Neuzeit.

Später wurde die Steinschneidekunst wohl in Byzanz noch begünstigt, das eigentliche Mittelalter jedoch begnügte sich damit, seine Heiligenschreine und Reliquienkästen mit antiken geschnittenen Steinen, Gemmen, wie Cameen, denen fortdauernd auch eine gewisse geheime Kraft zugeschrieben wurde, zu besetzen. Die Neuzeit hat die Steinschneidekunst mehr zur Herstellung von Cameen angewendet, da man schwerlich den Stein eines jeden Siegelringes, der ein Wappen oder einen Buchstaben trägt, eine Gemme nennen kann, doch hat man auch, namentlich in Italien, unter der Gunst kunstliebender Fürsten im 16. Jahrhundert zahlreiche Gemmen von grossem Werthe, ganz in der Weise und dem Style antiker Arbeiten, angefertigt. Als Beispiel sei an den sogenannten Ring des *Michelangelo* von der Hand des *Pier Maria da Pescia* erinnert, der lange für ein Werk

griechischer Kunst gehalten wurde. Eine neue Blüthe erlebte die Steinschneidekunst im 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Familie *Pichler, Joh. Natter* u. A.

Stempelschneidekunst.

Noch ein sehr wichtiger Zweig der bildnerischen Kleinkunst ist hier zu berühren, die Stempelschneidekunst. Die Aufgabe derselben ist es, Stempel in Stahl oder, wie es im Alterthume vorkam, in gehärtetem Erze vertieft zu schneiden, um dann mittelst eines mechanischen Verfahrens die Zeichnung dieses vertieft geschnittenen Stempels in erhobener Form auf ein bestimmtes Stück Metall übertragen zu können. Das Stempelschneiden selbst ist technisch im Wesentlichen eine Arbeit des Grabstichels, aber es hat darauf Rücksicht zu nehmen, wie der Stempel mechanisch den Abdruck liefern soll, es muss also sog. Unterschneidungen vermeiden. Man arbeitet nach Modellen in Wachs, Holz, Metall oder Eisen von der gleichen Grösse wie die Ausführung oder grösser, entweder aus freier Hand oder mit Hülfe mechanischer Vorrichtungen. Zu den letzteren gehört namentlich ein in neuester Zeit sehr vervollkommnetes, storchschnabelartiges Werkzeug, das die Arbeit erheblich vereinfacht und abkürzt.

Münzen.

Die Abdrücke heissen Münzen, die Wissenschaft, welche die Kenntniss derselben zur Aufgabe hat, Numismatik (numus, *νόμισμα* = Münze). Diese Aufgabe ist allerdings weniger eine kunstgeschichtliche, als eine mehr allgemein geschichtliche; sie bezieht sich namentlich auf die Verhältnisse des Handels und Verkehrs wie auf die Geschichte des Geldes. Da aber unter den Münzen Stücke von hohem Kunstwerthe und grosser kunstgeschichtlicher Bedeutung vorkommen, und da ferner viele Münzen durch ihre Darstellungen für die Archäologie und Kunstgeschichte wichtig sind, so sei hier in aller Kürze das Verfahren ihrer technischen Herstellung angedeutet. Die Metalle, aus denen vorzugsweise seit den ältesten Zeiten Münzen hergestellt wurden, sind Gold, Silber und Kupfer, entweder rein oder gemischt. Die Herstellung selbst, nachdem Stempel und Metall gegeben war, kann auf verschiedene Art geschehen, nämlich durch Giessen oder Schlagen; das vervollkommnete Verfahren des Münzschlagens wird Prägen genannt. Die ältesten griechischen Münzen wurden geschlagen, und zwar aus Gold und Silber, die ältesten italischen gegossen, und zwar aus Erz. Die grösste und lehrreichste Sammlung gegossener Erzmünzen altitalischer Herkunft befindet sich im Museum Kircherianum zu Rom, während griechische Münzen in fast allen Münzsammlungen Europa's anzutreffen sind. Die geschlagenen Münzen wurden im Mittelalter dünner und dünner, so dass sie vom Ende des 11. bis zum Beginne des 14. Jahrhunderts als Blechmünzen auftraten, d. h. als Münzen, die aus dünnem Silberblech hohl geschlagen wurden und so nur auf einer Seite das erhobene Gepräge hatten. Sie heissen vom lateinischen bractĕa (dünnes Blechstück) Brakteaten. Die Stücken Metall, welche zum

Schlagen oder Prägen bestimmt sind, müssen eine dem Prägestempel entsprechende rohe Form haben. Sie werden Schrötlinge genannt und wurden im Alterthume gegossen, während sie in unserer Zeit aus den Metallplatten ausgeschlagen oder, wie man auch sagt, ausgestanzt werden. Die Schrötlinge der alten Münzen sind linsenförmig, die der neueren von gleichmässiger Stärke mit geradem Rande. Die antiken Münzen haben ein mehr oder weniger starkes Relief, die neueren ein flaches, dessen Erhebung nicht über die Höhe des äusseren Randes hinausreicht.

Schaumünzen.

Einen höheren Kunstwerth als die Münzen, welche als Geld geprägt sind, haben im Durchschnitt die seit dem 15. Jahrhundert aufgekommenen Schau- oder Denkmünzen (Medaillen, mittellat. medalla von metallum), da sie meist in grösserem Maasstabe und mit gesteigertem Kunstfleisse gearbeitet sind, als jene. Sie werden gegossen, geprägt und selbst auch getrieben, in welchem letzteren Falle natürlich nur ein Stück, aber freilich als ein selbständiges Kunstwerk erzielt werden kann. In den letzten Jahrhunderten, ehe die Orden so allgemein wurden, sind solche Schaumünzen von Fürsten vielfach als Gnadenpfennige in Gold und vergoldetem Silber, an einer Kette oder einem Bande um den Hals zu tragen, verliehen worden. Vereinzelt kommt dies noch heute mit den Denkmünzen für Verdienste um Kunst und Wissenschaft vor.

Theile der Münzen.

Man unterscheidet bei Geld- und Schaumünzen die Vorder- oder Hauptseite (avers) und die Rück- oder Kehrseite (revers), und nennt die Schrift derselben Legende, d. h. das zu Lesende, gleichviel, ob dieselbe auf der Vorder- und Rückseite oder auf dem Rande steht.

Siegel.

Geschnittene Steine und Stempel verwendet man auch zur Herstellung von Abdrücken in Wachs, Teig, Siegellack u. s. w. Man nennt diese Abdrücke insgesammt Siegel, die Stempel selbst, je nach ihrer Fassung, Petschafte oder Siegelringe, und die wissenschaftliche Siegelkunde Sphragistik (von *σφραγίς* = Siegel).

C. Malerei.

Malgrund und Malstoffe.

Bei der Malerei tritt man aus dem Kreise der Stoffe, die als Körper körperlich wirken, heraus zu denen, die nur in ihrer Oberfläche den Schein des Körperlichen für unsere Wahrnehmung erregen; an Stelle von Stein und Erz treten die feineren Mittel des Tones und der Farbe. Es ist leicht einzusehen, dass für die Darstellungsweisen der Malerei zwei zusammenwirkende Umstände von grundlegender Bedeutung sind und dass bei einer Veränderung des einen oder gar beider die ganze Darstellungsweise sich als solche ändern muss. Denn einmal handelt es sich darum, von welcher Art und Beschaffenheit die zu bemalende Fläche ist, und zweitens darum, welche Stoffe dazu dienen sollen, diese Fläche zu bemalen. Man unterscheidet also von vornherein als die wesentlichen

Stücke den Malgrund und die Malstoffe; beide zusammen bilden erst die Mittel, ein Werk der Malerei auszuführen.

Nothwendige Bedingungen hierfür.

Ehe jedoch in diesem Sinne die einzelnen Darstellungsweisen der Malerei betrachtet werden können, muss zunächst untersucht werden, ob die verschiedenen Arten des Malgrundes und die verschiedenen Arten der Malstoffe doch nicht gewissen allgemeinen und stets wiederkehrenden Bedingungen unterliegen, die für alle gelten, insofern sie aus dem Wesen der Malerei nothwendig folgen. Da nämlich die Malerei körperliche Dinge auf einer Fläche darstellt, so muss ihr erstes und ursprünglichstes Mittel dasjenige sein, wodurch man auf einer Fläche überhaupt wirken kann: die Auf- oder Eintragung von Linien oder Flächen. Nur hierdurch erreicht die Malerei ihren Zweck, und ihre Wirkung übt sie dadurch, dass sie im Wechsel und in der Stellung der Linien und Flächen auf der Grundfläche den Schein erregt oder andeutet, als sähen wir wirkliche Körper.

Zeichnung und Gemälde.

Wendet die Malerkunst in ihren Werken vorzugsweise Linien an, die mittelst Stiften von verschiedenem Stoffe gezogen sein können, so nennt man eine solche Arbeit eine Zeichnung; wendet sie dagegen vorzugsweise Flächen an, die sie mittelst des Pinsels als Farbestoffe aufträgt, so handelt es sich um ein Gemälde im engeren Sinne. Da nun aber die Zeichnung, insofern durch sie allein volle Sicherheit in eine Darstellung und deren Theile kommen kann, auch für die Malereien gleichsam das Gerippe, die innere Grundlage, abgeben muss, so muss zunächst etwas näher auf die Zeichnung und ihr Wesen eingegangen werden.

Die Perspektive.

Bei jeder malerischen Arbeit handelt es sich darum, vorhandene oder als vorhanden gedachte Dinge so darzustellen, wie sie der Künstler von einem bestimmten Punkte aus sieht oder sehen würde. Sieht der Maler nun aber die Dinge wie sie sind? Auf diese Frage wurde bereits oben (S. 76) geantwortet, und es wurde hervorgehoben, dass die Grundlage für die Naturwahrheit eines jeden malerischen Werkes eine richtige Perspektive sei. Diese ist nur durch das Hülfsmittel der Zeichnung völlig zuverlässig herzustellen, obwohl auch Schatten, Ton und Farbe mitwirken. Eine richtige Perspektive zu zeichnen, ist aber für den Künstler um so leichter, als sie nicht auf Gefühl und Stimmung, sondern auf optischen Erscheinungen beruht, die wiederum ihren festen Grund in der mathematischen Wissenschaft finden. Mathematische Gesetze bedingen die Perspektive und deren Anwendung in der Kunst, so dass auch zum richtigen, bewussten Verständniss einer perspektivischen Zeichnung mathematische Vorkenntnisse erforderlich sind, deren Besprechung jedoch nicht innerhalb der hier gestellten Aufgabe liegen kann; es sei also nur einiges Wesentliche hervorgehoben.

Geschichtliches.

Es ist unzweifelhaft, dass man lange die Perspektive nach dem Augenscheine beachtete und anlegte, ehe man dahin gekommen war, sie in wissenschaftlicher Weise zu begründen. Ob das Alterthum schon zu einer bestimmten und fertigen Theorie der Perspektive gelangt war, möchte eher zu verneinen, als zu bejahen sein, obwohl der Streit, der im vorigen Jahrhundert hierüber geführt wurde, und in dem sich *Lessing*, *Lippert* u. A. auf die Seite des Nein, *Caylus*, *Algarotti* u. A. auf die des Ja stellten, durch die Aufdeckung der Tausende von antiken Wandgemälden eine bestimmtere Richtung bekommen musste. Denn hier sieht man thatsächlich Gemälde, die perspektivisch sind; es kann sich also nur um die Frage handeln, ob die alten Maler eine wissenschaftliche Kenntniss der Perspektive hatten, oder ob sie sich, was wahrscheinlicher ist, nach dem Augenscheine auf dem Wege der Erfahrung der Naturwahrheit genähert hatten; und ferner darum, wann diese bewusste Betonung der perspektivischen Verhältnisse in die antike Malerei eingeführt wurde oder, mit anderen Worten, ob die Gemälde der grossen griechischen Maler, eines *Polygnot* und Anderer, schon perspektivisch gewesen seien. Ein Eingehen auf diese, nicht einfach zu beantwortenden Fragen würde über den hier vorliegenden Zweck weit hinausgehen. Es sei deshalb nur erwähnt, dass die uns bekannte Theorie der Perspektive erst im fünfzehnten Jahrhundert begründet wurde. In Italien waren es nach *Vasari* hauptsächlich zwei Künstler, die sich hier besonders verdient gemacht haben, nämlich *Paolo Uccelli* und *Piero della Francesca*. Unter Zugrundelegung der Studien oder, wie gesagt wird, unter Aneignung der Handschriften des Letzteren gab dessen Bruder, der Frate *Luca Pacioli da Borgo San Sepolcro*, in den Jahren 1494 und 1508 zu Venedig zwei Werke über Messkunst, Proportionen, Perspektive u. s. w. heraus. In Deutschland ging etwas später *Albrecht Dürer* mit sehr eingehenden Untersuchungen vor, die er in den Jahren 1525 bis 1528 zu Nürnberg herausgab. Wie sehr nöthig diese Bücher gewesen seien, sagt *Dürer* selbst in der Zueignung der »Proportionslehre« an Pirkheimer mit folgenden Worten: »Denn es ist offenbar, dass die deutschen Maler mit ihrer Hand und im Gebrauch der Farben nicht wenig geschickt sind, wiewohl es ihnen bisher an der Kunst der Messung, Perspektive und anderem dergleichen gemangelt hat.« Seit diesen grundlegenden Werken des *Luca da Borgo* und *Albrecht Dürer* ist die Theorie der Perspektive in einer sehr umfangreichen Litteratur der europäischen Kulturvölker weiter entwickelt und verbreitet worden. Es sei hier nur auf die Werke von *Schreiber*, Malerische Perspektive (Karlsruhe 1854) und *F. Brücke*, Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste (Leipzig 1877) hingewiesen.

Die Bestimmungstheile der Perspektive.

Die wichtigsten Bestimmungstheile der Perspektive sind folgende. Der Standpunkt des Malers, von wo aus er die zu zeichnenden Gegen-

stände sieht oder sehen würde, heisst der Augenpunkt, und es ist hierbei zu wiederholen (s. S. 76), dass die perspektivische Zeichnung das Sehen mit einem Auge voraussetzt. Zwei Augen würden zwei Augenpunkte bedingen, durch die die Sicherheit der Anlage und Zeichnung der Perspektive verloren gingen. Will man einen Gegenstand in Bezug auf Perspektive prüfen, so schliesst man ein Auge und visirt mittelst eines Fadens, eines Bleistiftes oder dergleichen mehr. Der Augenpunkt liegt in der Regel in gleicher Höhe mit den Gegenständen, doch kommen auch Fälle vor, wo er sehr hoch über ihnen angenommen, oder auch ganz tief an den Erdboden versetzt wird. Hierdurch entstehen die normale, die Vogel- und die Froschperspektive, Bezeichnungen, welche durch sich selbst ihre Erklärung finden. Dem Augenpunkte gegenüber bildet der Horizont die bestimmende Grundlage der Perspektive für alle Dinge, welche zwischen ihm und dem Auge, also in dem Sehfelde, liegen. Dies Sehfeld wird durch die Schenkel eines rechten Winkels begrenzt, dessen Scheitel im Auge liegt; wo die Schenkel den Horizont schneiden, entstehen die sogenannten Distanzpunkte. Der Punkt, in welchem sich bei der Fortsetzung ins Unendliche die sich verjüngenden Linien eines im Sehfelde befindlichen Gegenstandes schneiden, nennt man den Verschwindungspunkt.

Schwierigkeit einer richtigen Perspektive.

Wie eine richtige Perspektive auf dem Papier oder sonst einer Darstellungsfläche gezeichnet werde, kann, wie gesagt, nicht untersucht werden. Jeder Gebildete empfindet meist ohne Weiteres Fehler gegen die Perspektive, ohne sie gerade durch geometrische Konstruktion nachweisen zu können. Sehr weit verschieden hiervon ist es, einen Gegenstand richtig perspektivisch zeichnen zu können und zu wissen, warum dies und das so und nicht anders gemacht werden müsse. Dies wird man aus dem Umstande schon entnehmen können, dass eine wissenschaftliche Begründung der Perspektive, wie bemerkt, erst vor etwa vier Jahrhunderten begonnen wurde, und dass so viele Werke der Malerei vorhanden sind und waren, welche die perspektivischen Bedingungen vernachlässigen. Ohne nach dem bereits Gesagten nochmals auf die Malereien der Griechen zurückzukommen, sei nur noch an die Werke der so vielerfahrenen Ägypter erinnert, die ohne jede Perspektive ihre Figuren im farbig angestrichenen Umrisse zeichneten und solche Einzelfiguren reihenweise oder bunt durch einander oder sonstwie auf einer Fläche willkürlich vereinigten. Hier mag auch ferner bemerkt werden, dass die kunstreichen Chinesen sich in der Perspektive stark vergriffen haben, indem sie, wie *Wiener* in seinem Lehrbuch der darstellenden Geometrie S. 4 ff. weiter ausgeführt hat, menschliche Figuren, Gebäude, Gegenstände aller möglichen Art, Geräthe des Hauses u. s. w. meist in sogenannter schiefer Parallelprojektion, nur selten mit Benutzung eines

Augenpunktes zeichneten. Auch legten sie Landschaften mit einer Verjüngung auf dem Hintergrunde hin an, ohne doch diese Verjüngung auf die menschlichen Figuren u. s. w. zu übertragen. Man ersieht also auch hieraus, wie schwierig es ist, eine richtige Perspektive zu zeichnen.

Licht- und Schattengebung.

Die richtige Perspektive durch Zeichnung der Linien, die man deshalb auch Linearperspektive nennt, ist also der Anfang jedes malerischen Kunstwerkes, aber durch diese Linien allein wird noch keineswegs Das erreicht, was man an Gegenständen der Natur in ästhetischer Hinsicht erkennt. Das erste, wodurch diese überhaupt unseren Sinnen wahrnehmbar werden, ist das Licht, das von ihnen zurückgestrahlt in unser Auge gelangt. Es ist nun aber bekannt, dass das Licht nur diejenigen Seiten eines Körpers beleuchten kann, welche ihm zugekehrt sind, wogegen die übrigen entweder im Dunkeln oder im zerstreuten Lichte sich befinden. Es entsteht also an dem Körper ein Gegensatz der beleuchteten Stellen gegen die nicht beleuchteten, oder des Lichtes gegen den Schatten. Kein Körper kann ganz beleuchtet sein, vielmehr entsteht in uns gerade der volle Eindruck des Körperlichen dadurch, dass man Licht und Schatten an demselben wahrnimmt. Sieht man aber deutlicher hin, so erkennt man bald, dass Licht und Schatten nicht immer scharf gegen einander abgeschnitten sind, sondern dass meist ein allmählicher Übergang von dem hellsten Lichte zum tiefsten Schatten stattfindet. Die Wiedergabe dieser Verhältnisse in einem malerischen Kunstwerke nennt man die Schattengebung. Durch sie erhalten die dargestellten Gegenstände den Schein der Körperlichkeit, der Fülle und Rundung, durch sie gewinnt die Zeichnung schon in erheblicher Weise künstlerisches Wesen; ja in einer solchen Zeichnung liegt um so grösserer malerischer Reiz, je zarter und ausgeführter die Übergänge von Licht und Schatten gehalten sind. Denn aus der heimlichen Ruhe des Schattens und dem hellen Glanze des Lichtes entsteht ein mannigfaltiges Weben und Spielen beider, das für jeden Ton der Stimmung einen anschaulichen Ausdruck findet und also seinem Wesen nach echt künstlerisch ist.

Ausführung der Schattengebung.

Die Schattengebung einer Umrisszeichnung kann mittelst Linien, die im Lichte mehr dünn und schwach, im tieferen Schatten breiter und dunkler sind, ausgeführt werden, oder auch durch Anlage von Flächen mit Anwendung des Pinsels. Wirklich künstlerische Arbeiten mit Linearschattengebung, nicht blosse Übungen und Versuche, kommen fast nur als Zeichnungen in Bleistift, Kohle, Kreide u. dgl. vor.

Unterscheidung in der Schattenbildung. Modellirung.

Es bedarf wohl keiner Ausführung, dass die Schattenbildung ebenso wie die Perspektive gewissen mathematischen Gesetzen unterliegt, doch auch die Darlegung dieser würde hier zu weit führen. Es ergeben sich mit Nothwendigkeit Abstufungen, und man unterscheidet demgemäss Kern- und Halbschatten je nach ihrer Stärke und

Dichtigkeit. Den Schatten, den ein Körper auf einen andern wirft, nennt man Schlagschatten. Endlich entstehen Widerscheine oder Reflexe. Durch Verbindung von Licht, das man wieder in volles Licht, zerstreutes Licht und Streiflicht scheiden muss, von Schatten, der in seinen verschiedenen Stärkegraden angewendet wird, von Schlagschatten und Widerschein erwächst der Schattengebung die Möglichkeit, eine Zeichnung von Gegenständen schon so zu vollenden, dass diese den Schein der Wirklichkeit nahe erreicht. Ist der Gegenstand einer solchen »schattirten Zeichnung« ein organischer, besonders ein solcher, der auch in der Bildhauerei dargestellt werden kann, so sagt man, er habe durch die Schattengebung Modellirung erhalten, er sei fein, flach oder übermässig modellirt.

Die Farbe.

Ohne Perspektive und Schattengebung ist ein entwickeltes malerisches Kunstwerk nicht möglich; beide sind die Grundlagen, auf denen dasselbe sich, durch Hinzutritt der Farbe, zum vollen Schein der Wirklichkeit erhebt. Doch kann auch schon durch jene beiden allein, also durch die Linien und den Gegensatz von Licht und Schatten, eine wahrhafte und reine künstlerische Wirkung hervorgebracht werden. Dies hat zur Ausbildung eines eigenen Zweiges der Malerei, der Zeichnenkunst, geführt. Andrerseits aber sieht man auch in unentwickelten Kunstwerken, wie z. B. den ägyptischen Malereien oder den Wand- und Miniaturgemälden des eigentlichen Mittelalters, nur die Farbe als Darstellungsmittel, ohne Berücksichtigung perspektivischer Zeichnung und ohne Anlage von Schatten, angewendet.

Die farbige Bemalung a. in der Baukunst.

Es sei an dieser Stelle ausdrücklich hervorgehoben, dass die Farbe ganz wesentlich der Malerei angehört, und dass die anderen beiden Künste nur einen beschränkten Gebrauch von ihr machen können. Die Baukunst zwar streicht Wände und Mauern farbig an, doch ist dies handwerklich, und erst, wo sie die Farbe in die Formensprache einführt, wird diese künstlerischer Bestandtheil. Gemaltes Ornament in seiner grösseren Lebhaftigkeit scheint aber mit unserem dunkleren Himmel nicht wohl zu stimmen, und man beschränkt seine Anwendung deshalb auf innere Räume. In der äusseren Architektur herrscht die bildnerische Schmuckform, wobei jedoch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen wird, hier und da Einzelnes durch Farben hervorzuheben. Die Griechen unter ihrem schönen Himmel fühlten hierin anders; sie wandten, ähnlich wie das schon die älteren asiatischen Völker und besonders die Ägypter vor ihnen gethan hatten, am Äusseren ihrer Gebäude vielfarbigen Schmuck an, ja sie malten sogar plastische Kunstformen farbig nach. Zu erforschen, wie weit sie hierin gingen, ist stets ein Lieblingsgegenstand der Alterthumsfreunde gewesen, und man ist neuerdings hierüber zu ziemlich erschöpfenden Ergebnissen gelangt. — Die Kunstgeschichte fasst unter dem

Namen der Polychromie, d. h. der Vielfarbigkeit, die Bemalung von Gebäuden und Bildwerken zusammen.

b. in der Bildhauerei.

Dass die Griechen ihre Bildwerke in alten Zeiten zum Theil farbig zu bemalen pflegten, muss jetzt, wo uns eine grosse Reihe hierauf bezüglicher Funde vorliegt, als ausgemacht gelten; nie aber haben sie kostbare Marmorwerke des edeln Styles und der hohen Kunst in naturalistischer Weise gefärbt, sondern sich der Farbe stets nur bedient, um gewisse Einzelheiten, so vor Allem Haare und Bart, Augen und Lippen sowie die Säume der Gewänder nebst Waffen, Schmuck, Binden, Kränzen u. s. w. kräftiger hervorzuheben und dadurch die charakteristische Wirkung zu erhöhen. Die Versuche, die neuerdings, geleitet von dem Bestreben, die Farbe wieder in die Bildhauerei einzuführen, angestellt und von denen z. B. Proben im Albertinum zu Dresden wie in der Nationalgallerie zu Berlin zu sehen sind, scheinen zu brauchbaren Ergebnissen noch nicht geführt zu haben. Am ehesten dürfte sich eine Bemalung, aber auch nur eine theilweise, für solche Bildwerke eignen, die in nahem Zusammenhange mit Bauwerken stehen oder zum Schmucke von Gärten dienen. — Ganz so wie im Alterthume die farbige Bemalung von Haus aus den Holzbildwerken zugehörte und erst von diesen zu den Marmorwerken überging, so trat sie auch im Mittelalter zu jenen in das nämliche enge Verhältniss, weil dies eben in der Natur der Holzbildnerei begründet ist. Bei allen diesen und ähnlichen Anwendungen hat die Farbe den Zweck, ein unedles Material zu bedecken, sowie durch die Lebendigkeit und den Reiz der einzelnen Töne dem Werke einen erhöhten künstlerischen Werth zu verleihen. Solche Anwendung hat die Eigenschaft einer Bemalung, eines Anstriches, und ist von jener selbständigen künstlerischen Bedeutung sehr entfernt, zu der in der Malerei die Farbe gelangt.

Die Grund- und Mischfarbe.

Das Sonnenlicht ist, wie bekannt, eine Vereinigung verschiedener farbiger Lichtstrahlen, deren gleichzeitige Zusammenwirkung das farblose oder, wie man sagt, das weisse Licht erzeugt. Zerlegt man dies farblose Licht, was vermöge der Strahlenbrechung mittelst eines Glasprismas im Farbenspektrum geschieht, so erkennt man drei verschiedene, selbständig gefärbte Lichter, die sich nicht weiter zerlegen lassen: roth, gelb und blau. Zwischen diesen drei Grundfarben — zu denen die Alten noch den Mangel alles Lichtes, schwarz, und die Fülle alles Lichtes, weiss, rechneten — liegen die Mischfarben und alle Übergänge, die den Bezeichnungen der Windrose ähnlich mannigfach benannt werden müssten, je nachdem sie sich der einen oder anderen Grundfarbe nähern. Aus der Mischung des Rothen mit dem Gelben entsteht das Rothgelb (Orange), aus der des Gelben mit dem Blauen das Grün, die wichtigste dieser Mischfarben, und aus Roth und Blau mischt sich das Rothblau, was man gewöhnlich Violett nennt. Aus den Grundfarben entstehen

auch alle Nebenfarben, die sich nicht im Farbenspektrum selbst zeigen, weil dies nur das volle Licht zerlegt, jene aber aus einer Mischung einzelner farbiger Lichter mit der Licht- und Farblosigkeit sich bilden. Was selbst nicht Licht ist, kann auch nicht aus dem Lichte kommen, es kann also Schwarz nicht im Spectrum sein; und doch ist das Schwarz im Leben wie in der Kunst gleich wichtig. Die wissenschaftliche Farbenlehre kann das Schwarz nicht als Farbe gelten lassen, ebenso wenig wie das Weiss, aber trotzdem wird man sich dazu verstehen müssen, in der Malerei auch den Mangel und die Fülle des Lichtes Farben zu nennen, da unser ästhetisches Gefühl von ihnen wie von Farben berührt wird. Die Mischungen der Farben des Spektrums mit Schwarz ergeben alle die dunkeln Abstufungen, unter denen das Braun (Roth, Gelb und Schwarz) die oberste Stelle einnimmt, während die Mischungen jener Farben mit Weiss die hellen Töne erzeugen. Schwarz und Weiss ergiebt grau.

Farbenharmonie.

Die Farben an und für sich können niemals im eigentlichen Sinne schön sein, sie erscheinen nur schön in Beziehung zu dem Gegenstande, dem sie anhaften. Die Farben des Spektrums sind glänzend und prächtig, aber sie sind doch nur rein sinnlich; sie werden erst schön, wenn sie irgend eine geistige Beziehung, irgend eine inhaltliche Bedeutung empfangen, wenn sie z. B. am Abendhimmel Luft und Wolken beleben. Gleichwohl hat jede der Farben, ähnlich wie die hörbaren Töne für das Ohr, für das Auge einen gewissen ästhetischen Werth, der seine Erklärung nur in unserem Gefühle findet, der aber sonst nicht nachzuweisen ist, wenn man ihn nicht aus der Gewohnheit zahlloser Farbeneindrücke, besonders in der Natur, erklären will. Er ist eben vorhanden. Und man ist darüber einig, dass die Farben gewissen Stimmungen in uns entsprechen, wie man z. B. allgemein im Schwarz das Düstere, Traurige, im Weiss das Unschuldsvolle, Feierliche, im Grün das Fröhliche, Heitere, im Roth das leidenschaftlich Glühende oder das vornehm Prächtige u. s. w. empfindet. Empfängt unser Auge aber nur den Eindruck einer einzigen Farbe ausschliesslich, so wird es übersättigt und fühlt zugleich Mangel, der nur durch diejenige Farbe gestillt werden kann, welche mit jener zusammen sich zum reinen Licht vereinigt, wie dies durch einfache Versuche schlagend darzuthun ist; die Optik nennt diese Farbe deshalb die Ergänzungsfarbe zu jener. Wenn uns also die einzelnen Farben als ermüdend und eintönig erscheinen müssen, so wird durch einen Gegensatz von verschiedenen Farben, die zusammenfliessend das reine Licht erzeugen würden, in uns der Eindruck der Harmonie erregt werden. Farbenharmonie hat demnach bestimmte, wissenschaftlich begründete Gesetze, und sie ist keineswegs Sache blossen Gefühls, wie es die Wirkung der einzelnen Farbe auf uns ist. Blau neben Grün gefällt uns nicht, dagegen sagt uns Grün und Roth sehr zu, eben weil diese beiden Farben und

nicht jene sich zum farblosen Licht ergänzen. In je vollerem Maasse nun die verschiedenen Farben von Gegenständen, die wir wirklich in der Natur sehen oder die uns die Malerei vorführt, sich gegenseitig ergänzen, in desto höherem Grade erregen diese Gegenstände in uns den Eindruck der Farbenharmonie. Der Gegensatz hiervon ist naturgemäss die Disharmonie. Sie entsteht, wenn zwei Farben einander gegenüber treten, die im Spektrum Nachbarn sind, so dass also Roth neben Gelb, Gelb neben Blau disharmonisch erscheint, weil die Farben den schärfsten Gegensatz zu der nothwendigen harmonischen Vereinigung zum reinen Licht bilden. Tritt aber die Ergänzungsfarbe hinzu, nämlich zu Roth und Gelb das Blau, und zum Gelben und Blauen das Rothe, so sind wieder die Grundfarben des Spektrums vereinigt und können eines harmonischen Eindrucks sicher sein.

Zusammenwirken von Farbe, Perspektive und Schattengebung.

Die Stellung und Vereinigung der Farben ist sehr mannigfaltig, so dass es genügen muss, hier auf einige wesentliche Grundzüge hingewiesen zu haben, welche die Beantwortung der Frage über die künstlerische Bedeutung der Farben in der Malerei erleichtern werden. Es ist schon hervorgehoben worden, dass durch die Farbe der Schein der Wirklichkeit und Natürlichkeit im malerischen Kunstwerk vollendet werden sollte, und es ist hinzuzufügen, dass die Natur uns nirgends ohne Farbe erscheint, wo sie in uns den Eindruck des Lebens hervorbringt, ja dass gerade erst durch die Farbe der Eindruck des Lebens in uns geweckt wird. Denn wo gar keine Farbe mehr zu sehen ist, ist es dunkel und todt, aber auch wo uns nur reines Weiss, also die lichte Farblosigkeit entgegentritt, wie etwa in der endlosen Schneedecke, ist für uns kein Leben mehr. Volles Leben wird also in das malerische Kunstwerk auch erst durch die Farbe kommen, aber dass sie wiederum allein nicht hinreicht, demselben den vollen Schein lebendiger Wirklichkeit zu geben, erkennt man sofort, wenn man eines der beiden anderen nothwendigen Stücke als fehlend annimmt und Malereien unentwickelter Art, welche ohne Perspektive und Schattengebung ausgeführt sind, daraufhin prüfend beurtheilt. Einem malerischen Werke, das durch Perspektive und Schattengebung den Kern wirklicher körperlicher Erscheinung bereits erhielt, verleiht die Farbe dazu den Schein wirklichen Lebens. Hieraus folgt, dass in erster Linie die Farbe wahr sein muss, dass in einem Bilde die Menschen nicht blau und die Bäume nicht roth sein dürfen, wie das z. B. auf ägyptischen Wandgemälden vorkommt und wie es ähnlich, als koloristisches Kunststück, zuweilen wohl auch auf allermodernsten Bildern versucht wurde. Es folgt aber daraus gleichfalls, dass die Farbe mannigfaltig sein muss, wie die wirklichen Dinge uns in unendlichen Abstufungen gefärbt erscheinen. Wahrheit und Mannigfaltigkeit, und zwar unter der Bedingung der Harmonie, sind die wesentlichsten Voraussetzungen für die Anwendung der Farbe in

der Malerei. Es entstehen so, künstlerisch geläutert, die Gegensätze der Farbe, wie in der Natur; es entsteht Bewegung und Leben, und endlich die Schönheit vereinigender Harmonie; es können, da der verschiedenartige Charakter der Farben schon erwähnt wurde, Stimmungen der Seele in mannigfachen Abstufungen zum Ausdrucke gelangen. Die Malerei sieht sich auf diese Weise im Besitze grosser Mittel, mit denen sie leichter und bestimmter sich auszusprechen vermag, als ihre Schwesterkünste es mit den ihrigen vermögen. Sie kann die Natur bis in ihre tiefsten Tiefen verfolgen, die geheimsten Falten der Seele anschaulich vor das Auge bringen und Welt und Seele gemeinsam umfassen.

Bemalen und Malen.

Die Malerei kann in zweierlei Weise die Farben auf die Darstellungsfläche ihrer Werke tragen: einmal, indem sie in der schattirten Zeichnung die verschiedenen Stücke und Theile verschiedenfarbig bedeckt, oder zum andern, indem sie von vornherein Farben in die Linien und die Schattengebung bringt. Jenes Verfahren ist das ältere, einfachere, unvollkommnere, das man sogar mit einem gewissen Rechte aus der eigentlichen Malerei ausschliessen könnte, da es, scharf genommen, nicht Gemälde, sondern farbige Zeichnungen liefert; denn es ist klar, dass die Farben nur so dünn aufgetragen werden dürfen, dass durch sie die Bedeutung der Linien und Schattengebung nicht beeinträchtigt wird. Deshalb nennt man dies Verfahren auch nicht malen, sondern bemalen, übermalen, auch wohl koloriren, illuminiren oder lasiren. Die roheste Anwendung desselben vernachlässigt dann noch die Schattengebung und Perspektive und beschränkt sich darauf, die einzelnen Theile der nur im Umriss angelegten Zeichnung mit entsprechenden, verschiedenen Farben zu bemalen. Als Beispiele hierzu wurden bereits die ägyptischen und gewisse mittelalterliche Malereien angeführt. Die zweite Weise ist die eigentliche Malkunst. Sie trennt nicht die einzelnen Stücke ihrer Darstellung von einander und bringt dieselben erst nach einander zur Anwendung, sondern sie arbeitet von vornherein mit allen dreien gemeinsam auf eine Wirkung hin, in der dieselben zur innigsten Gemeinsamkeit verschmolzen erscheinen. Freilich ein allgemeiner Umriss (Contour) und eine ungefähre Anlage der Schatten wird immerhin in vielen Fällen als gesondert vorausgehen müssen; aber namentlich die volle Schattengebung wird die Malkunst mit der Farbe auf das Engste zu verbinden suchen, sie wird ein vollständiges Durcharbeiten beider anstreben und dabei zugleich stets berücksichtigen, dass die Perspektive richtig beobachtet werde.

Färbung. Karnation.

Die künstlerische Farbenbehandlung eines malerischen Werkes nennt man seine Färbung oder sein Kolorit und versteht darunter den Gesammteindruck, den es in Bezug auf seine Farbe in uns hervorbringt. Sind z. B. auffallende Gegensätze vorhanden, so spricht man

von einer grellen Färbung; sieht man ein buntes Durcheinander, so nennt man die Färbung unruhig u. s. w. Der Möglichkeiten, wie eine Färbung sein kann, giebt es begreiflicher Weise sehr viele; doch sind einige Klassen derselben für die kunstgeschichtliche Betrachtung besonders wichtig, wie man denn z. B. die Färbung vornehmlich etwa als eine saftige, tiefe und glanzvolle ansieht (Venezianer), oder als eine trockene, nüchterne und kalte (einige ältere Italiener), oder als eine maassvolle, milde und doch bestimmte *(Rafael)*, oder als eine überaus wahre, kräftige und kühne *(Rubens)*. Die farbige Behandlung des Fleisches wird mit dem besonderen Worte Karnation (lat. v. caro = Fleisch) bezeichnet. Von jeher hat man, wegen der Schwierigkeit, das Nackte lebensvoll in dem feinen Spiel der verschiedensten Töne darzustellen, eine künstlerisch vollendete Karnation für einen grossen Vorzug eines Gemäldes gehalten. Denn es setzt eine besondere Begabung und Übung voraus, die mannigfaltig geartete Erscheinung der Haut, wie sie durch die Zusammensetzung derselben und das darunter liegende Fleisch und Blut bedingt und gestimmt ist, ganz zu verstehen, sowie auch die künstlerischen Mittel zu ihrer Wiedergabe, mit der vollen Empfindung wahren Lebens, zu beherrschen. »Tausend Maler sind gestorben, ohne das Fleisch empfunden zu haben; tausend andere werden sterben, ohne es zu empfinden.« *(Diderot.)*

Das Helldunkel.

Durch die Verwebung der Farbe mit der Schattengebung erwächst der Malerei eines ihrer grössten und feinsten Mittel, es erwächst ihr ein Spiel der Lichter und Schatten mit Farbe und Ton, ein Weben des Einen in das Andere, das den zartesten Duft über ein Gemälde breitet, das den hellen vollen Lichtern ihre Härten, den Schatten ihre Schwere nimmt und überall vermittelt. Es entstehen in wunderbaren, sanften Übergängen leuchtende Schatten, es entsteht das Helldunkel (Chiaroscuro, Clair-obscur). Was das Helldunkel sei, als dessen Meister bekanntlich *Correggio* und *Rembrandt* gelten, lässt sich schwer beschreiben. »Das Helle und das Dunkle — so liest man bei *Leonardo da Vinci* —, nämlich das Licht und die Schatten haben eine Mitte, die man weder hell noch dunkel nennen kann, die aber ganz gleich an diesem Hellen und Dunkeln Theil hat; und zwar steht sie einmal gleich ab vom Hellen und Dunkeln, das andere Mal ist sie dem einen näher als dem andern. Das Helldunkel, in Verbindung mit den Verkürzungen, ist das Hervorragendste in der Wissenschaft der Malerei«, d. h. es ist der Theil der malerischen Darstellungsmittel, den man am schwersten erwerben und beherrschen lernt.

Freilichtmalerei.

Hier kann auch der Licht-in-Lichtmalerei gedacht werden, die in den siebziger Jahren bei den Franzosen als pleinair aufgekommen und möglichst frei von Schatten gehalten ist. In der Natur giebt es keine beleuchteten Körper ohne Schatten, doch kann ja die Kunst nur die beleuchteten Seiten darstellen. Diese Lichtwirkung wird um so grösser sein,

je freier und voller das Sonnenlicht auf den Gegenstand scheint, was natürlich am Vollkommensten unter freiem Himmel der Fall ist. Deshalb nennt man diese Art auch Freilichtmalerei, die freilich den Stärkegrad des Sonnenlichtes nicht entfernt erreichen kann (s. S. 60).

Die Luftperspektive.

Endlich wird durch die Färbung die Perspektive vollendet. Die einfache Linienzeichnung giebt nur die Verjüngung der Gegenstände; aber weder diese allein, noch in Verbindung mit der Schattengebung, noch diese beiden gemeinsam mit der Farbe erreichen den Schein des Wirklichen vollkommen, wenn es sich nicht um Dinge der nächsten Nähe, sondern um eine Perspektive von grösserer Tiefe handelt. Denn stehen wir in der Natur, so erscheinen die nächsten Gegenstände klar, die fernsten aber nicht nur klein, sondern auch bläulich oder grau verschwimmend: dazwischen liegt die ganze Reihe der Übergänge. Man kann in diesen deutlich eine Stelle erkennen, die zwischen jenen beiden die Mitte bildet: man nennt sie den Mittelgrund, das Fernste dann den Hintergrund, das Nächste den Vordergrund. Die Ursache dieser allmählichen Abtönung ist die Luft, die nicht farblos, sondern lichtblau gefärbt ist; der Maler muss deshalb, wenn er entferntere Gegenstände darstellen will, diesen auch eine luftbläuliche Abtönung geben, damit der Schein entsteht, als ob zwischen ihnen und unserem Auge wirklich eine Luftschicht sich befände. Diese sanfte Abtönung der Gegenstände bis zur fernsten Ferne, wo sie im Blau der Luft verschwinden würden, nennt man Luftperspektive. Ihre Anwendung ist natürlich nur möglich, wenn auch entferntere Gegenstände dargestellt werden sollen; dagegen kann sie auf Bildern, die nur Vordergrund sind, nicht ausführbar sein. Die Landschaft im weitesten Sinne wird also vornehmlich das Gebiet für Entwickelung der Luftperspektive sein, doch geben feinere Andeutungen derselben auch Bildern enger begrenzten Raumes einen Duft, der sich dem Helldunkel nähert, der aber im Ganzen die Übergänge abschleift, sanfte Töne hervorbringt und wesentlich zur Vollendung der Farbenharmonie beiträgt.

Arten der maler. Behandlung.

Die einzelnen Stücke der malerischen Darstellung lassen sich also zusammenfassen als Perspektive, Schattengebung, Färbung, Helldunkel und Luftperspektive. Ihre Anwendung ist bedingt durch die Natur des darzustellenden Gegenstandes und die Auffassung desselben durch den ausführenden Künstler. Hiervon hängt die ganze malerische Behandlung eines Werkes ab. Will man die Art und Weise dieser malerischen Behandlung bezeichnen, so muss man, einer späteren Auseinandersetzung zum Theil vorgreifend, eine Scheidelinie ziehen, die zwei grosse Gruppen erkennen lässt: die ältere, bestimmte, mehr stylistische Behandlungsart, welche feste Umrisslinien ihrer ganzen Weiterarbeit zu Grunde legt, — und die spätere, breite, mehr koloristische Behandlungsart, welche die

festen Umrisslinien von vornherein breit aus einander treibt und von diesen »vertriebenen Konturen« aus im breiten Durcheinander-Arbeiten ihre Farbenstoffe zu den beabsichtigten künstlerischen Zwecken verwerthet.

Stylistische Behandlungsart.

Die stylistische Behandlungsart lehnt sich also an die Zeichnung, aus der sie sich im geschichtlichen Verlaufe entwickelt hat, immer noch bestimmt an. Sie wird auch heute noch, nachdem die zweite, spätere Behandlungsart zu hoher Ausbildung gelangt ist, dann ihr Recht behaupten, wenn es sich um Darstellungen handelt, die sich in klaren stylistischen Formen aufbauen, wenn Kunstwerke beabsichtigt werden, deren Wesen sich in der sinnlichen Gestaltung eines bedeutenden geistigen Inhaltes zu erkennen giebt. Alle Malerei also, die man im eigentlichen Sinne monumental und klassisch nennt, wird stets ihrer eigenen Natur gemäss dieser Behandlungsart zuneigen; und derjenige Künstler, dessen wesentliche Kraft auf geistig bedeutende Hervorbringung gerichtet ist, wird von selbst zu einfachen Darstellungsmitteln nach Art der Alten getrieben werden, deren bekannter Grundsatz es war, mit Wenigem Viel auszusprechen. Ein derartiger Maler sucht seinen Werken den dichterisch-künstlerischen Werth durch die Erfindung, die Anordnung, den Ausdruck der Gestalten und den hohen Styl der Zeichnung zu geben, und er wendet die Farbe mehr als erfüllendes, nicht aber als grundlegendes Mittel seiner Darstellung an. Hierbei wird sein Hauptaugenmerk darauf gerichtet sein, dass die Farbe jedes einzelnen besonderen Theiles seines Gemäldes, der sogenannte Lokalton, wahr und nach den Licht- und Schattenverhältnissen wohl gestimmt sei, dass ferner aber auch alle Lokaltöne in möglichst vollkommener Harmonie zusammenstimmen.

Koloristische Behandlungsart.

Die zweite Behandlungsart, die eigentlich koloristische, legt ein bei Weitem höheres Gewicht auf die rein malerische Darstellung; sie will diese mit allen Reizen, deren die Kunst fähig ist, ausstatten, und sie sucht dem Werke einen höheren Werth schon unmittelbar in der sinnlichen Erscheinung zu geben. Dies kann sie jedoch auf zweierlei Art thun, je nachdem sie den Mitteln von Licht, Schatten und Helldunkel oder denen der Farbe den Vorrang einräumt. Diejenigen Meister koloristischer Malerei, welche, wie z. B. die grossen Künstler Venedig's, nach Reichthum der Färbung streben, werden nicht nur die allgemeine Harmonie der Lokaltöne, wie solche schon die stylistische Behandlungsart fordert, sondern vielmehr einen noch innigeren und volleren Zusammenklang zu erreichen suchen, indem sie einen Grundton annehmen und auf diesen alle ihre Lokaltöne harmonisch stimmen. Jene anderen Meister aber, welche die Zauber des Tones, also des Helldunkels und des Spieles der Lichter und Schatten, wie z. B. *Rembrandt*, ihren Werken verleihen wollen, werden mit einem geringen Umfange von Lokaltönen und mässigem Farbenreichthum auskommen. Je mehr die Meister jeder dieser beiden

Unterarten mit feiner poëtischer Empfindung begabt sind, um so mehr werden sie in ihren Werken den Abglanz eines höheren und reineren Daseins aussprechen können. Während also die stylistische Behandlungsart, nach der Richtung des Ideals, sich vorzugsweise der Mittel der Erfindung und des Styles bedient, suchen die koloristischen Behandlungsarten in derselben Richtung sich durch eine Verklärung der sinnlichen Erscheinung zu bewegen. Es mag widersinnig klingen, wenn von einer Idealisirung der Farbe und des Lichtes die Rede ist, da die Kunst in Hinsicht von Fülle und Pracht der Farbe, wie von Stärke und Glanz des Lichtes sehr weit hinter der Natur zurückbleiben muss. Aber der scheinbare Widerspruch löst sich, wenn man bedenkt, dass es sich in dieser Hinsicht garnicht um einen Wettstreit mit der Natur handeln kann, dass vielmehr nur die Vereinigung der am Feinsten gestimmten und am Zartesten vermittelten Töne in Bezug auf den dargestellten Gegenstand gemeint sei. In diesem Sinne idealisirt sind z. B. nackte Gestalten von *Tizian* und *Correggio,* oder die Beleuchtung eines geschlossenes Raumes auf einem Gemälde von *Rembrandt.*

Die koloristische Malerei nahm ihren Anfang bei den Venezianern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und sie wurde hinsichtlich des Helldunkels ziemlich gleichzeitig durch *Leonardo da Vinci* begründet. *Tizian* und die späteren Venezianer entwickelten zunächt jene Richtung; *Correggio* wurde der Hauptmeister dieser in Italien. In der niederländischen Malerei treten dann mannigfache Erscheinungen der Behandlungsart zu Tage, die zum Theil von zusammengesetzter Natur sind, doch lässt sich im Allgemeinen sagen, dass *Rubens* in der breiten, koloristischen Malerei auf bedeutende Farbenpracht hinarbeitete, dass *Rembrandt* aber ganz vorzugsweise die Reize des Tones, insbesondere des Helldunkels liebte, die er selbst mit dem spitzesten Stifte, der Radirnadel, auszusprechen und darzustellen wusste. Nicht leicht ist es, diese feinen Reize, wie überhaupt die tiefere Poësie koloristischer Gemälde erschöpfend zu empfinden: dazu gehört doch schon ein geübteres Auge und eine reifere Bildung des Gefühls. Aber da Werke dieser Art die sinnlichen Elemente der Kunst stärker betonen, sprechen sie auch unmittelbarer zu den Sinnen, und sie werden bei der Menge weniger schwer Eingang finden, als geistig tief angelegte Werke, die vom Beschauer im höheren Maasse eine eigene selbstthätige Hingabe fordern. Diese Gedanken, deren Berücksichtigung manchen merkwürdigen Erfolg gewisser moderner Gemälde leicht aufklärt, sprach schon *Diderot* (Essai sur la peinture. 20) wie folgt aus: »Nichts in einem Gemälde spricht so wie die wahre Farbe. Sie redet zum Dummen wie zum Weisen. Ein Halbkenner wird an Meisterwerken der Zeichnung, des Ausdruckes, der Erfindung vorübergehen, ohne still zu stehen; den Koloristen aber hat das Auge niemals vernachlässigt.«

Eintheilung aller Werke der Malerei nach ihren Darstellungsmitteln.

Die verschiedenen Stücke der malerischen Darstellung, Perspektive, Schattengebung, Ton, Farbe, Helldunkel u. s. w. wendet der Maler in den besprochenen Arten und Weisen an, um sein Kunstwerk herzustellen. Doch braucht er sich nicht immer aller zugleich zu bedienen, sondern kann schon mit einzelnen künstlerische Wirkungen erzielen, so dass sich hierin ein Anhalt finden lässt, die malerischen Kunstwerke zu unterscheiden. Doch auch die Beschaffenheit des Malgrundes und der Malstoffe war, wie oben gesagt wurde, von wesentlichstem Einflusse auf die Darstellung, so dass hierin neue Anlässe zu einer Eintheilung liegen. Am Leichtesten wird sich die Übersicht über die verschiedenen Gruppen von Werken der Malerei ergeben, wenn man jene Anhaltspunkte mit diesen Bedingungen vergleicht und danach Ergebnisse aufstellt. Zunächst sei folgende Theilung gemacht:

1. Malgrund: Papier oder, diesem verwandt, Pergament und ähnliche Stoffe. Dazu eignen sich als Malstoffe: Bleistift, Kohle, Kreide und gewisse Farben. Die entstehenden Werke sind Zeichnungen, farbige Zeichnungen und gewisse Malereien, wie Aquarellen, Miniaturen u. s. w.

2. Malgrund: Holz, Leinwand, Metall und Ähnliches in Tafelform. Dann sind die Malstoffe meist Tempera- oder Ölfarben. Diese Arten der Gemälde nennt man Tafelbilder.

3. Malgrund: die Mauerfläche. Die Malstoffe können trockene Farben, Wasser-, Tempera-, Wachs-Farben u. s. w. sein. Diese Werke bilden die Gattung der Wandmalereien.

Es lassen sich also hiernach drei grosse, von einander wesentlich verschiedene Gruppen innerhalb des ganzen Bereiches der malerischen Kunstwerke unterscheiden: Zeichnungen, Tafelbilder und Wandmalereien; doch schliessen sich diesen noch einige Nebenarten an, wie Porzellan-, Glas-, Schmelz-, Mosaik-Malerei u. s. w., die weiter unten betrachtet werden sollen.

Zeichnungen.

1. Zeichnungen. Die bei Weitem meisten Zeichnungen sind, wie bemerkt, auf Papier angefertigt, und nur verhältnissmässig wenige kommen auf Pergament oder anderen Stoffen vor. Die letzteren stammen in der Regel aus der Zeit vor Erfindung unseres Papieres; unter ihnen nehmen besonders die Zeichnungen, die sich in geistlichen Büchern des Mittelalters finden, als Miniaturen in der Kunstgeschichte eine besondere und wichtige Stelle für sich in Anspruch. Seit dem eigentlichen Aufleben der Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts beherrscht aber das Papier, dessen Herstellung zu dieser Zeit schon recht vervollkommnet war, beinahe ausschliesslich das ganze Zeichengebiet.

a. in Bleistift.

Die einfachste Art der Zeichnung ist die mit dem Bleistift. Der warme, silber- oder schwarzgraue Ton des Graphits, die ungemeine Leichtigkeit, einen Strich zu machen oder eine Linie zu ziehen,

die Möglichkeit, die Schatten dünn und leicht bis zu den tiefsten Schwärzen hin übergehend anzulegen, endlich die Bequemlichkeit, den Stift zu führen, sowie das Gezeichnete mittelst Reibestoffen, wie Brot, Gummi u. s. w., wieder zu entfernen und so mögliche Verbesserungen zu machen, sichern der Bleistiftzeichnung nicht allein entschieden künstlerische Vorzüge, sondern sie lassen die Wahl derselben vornehmlich dann geeignet erscheinen, wenn es darauf ankommt, Erfindungen rasch auf das Papier zu bringen und in aller Ursprünglichkeit festzuhalten. In der Bleistiftzeichnung hat man deshalb von jeher eine Arbeit des eigensten Geistes eines Malers erkannt, hat willig das Geistvolle solcher Blätter eingeräumt und auch in einzelnen Fällen zugegeben, dass der Maler in der Zeichnung grösser erscheine, als in seinen ausgeführten Gemälden. Dies ist besonders dann der Fall, wenn die Fähigkeit der Erfindung die andauernde Kraft zur zeitraubenden Ausführung übertrifft, d. h. wenn ein Künstler in jener stärker ist als in dieser. Ja, einige Künstler giebt es, die vorzugsweise gezeichnet haben, wie z. B. *Ludwig Richter* und der in neuester Zeit sehr bekannt gewordene *Allers*. Sehr viele andere aber haben zahlreiche Gedanken zu Papiere gebracht, haben ihre grossen Werke zuerst in flüchtigen Umrissen hingeworfen, diese Skizzen oder Entwürfe umgearbeitet und durchgeführt, sowie Studien aller Art zu den Einzeltheilen gemacht. Solche Blätter sind als Handzeichnungen sehr geschätzt und füllen die kostbarsten Mappen unserer Sammlungen.

b. in Feder.

Statt des Bleistiftes kann man sich auch der Feder bedienen und hierbei einzelne wesentliche und bedeutende Linien, namentlich Lichter, mit farbigen, besonders weissen Stiften aufsetzen.

c. in Kohle.

Die Kohle ist wegen ihrer breiten, losen Struktur nicht wohl für Zeichnungen kleineren Maasstabes anwendbar, doch eignet sie sich, vermöge der hieraus entspringenden Leichtigkeit, einen breiten, sicheren Strich zu machen, besonders dazu, die Umrisse im Grossen zu bestimmen. Sie wird deshalb vielfach zur Anlage der Umrisse für Tafelbilder und Wandmalereien benutzt. Bei angemessener Sorgfalt in der Zuspitzung kann man sie auch zur Anlage der Schattirung verwenden und bedeutende Wirkungen erreichen. Beim Arbeiten haftet die Kohle lose am Papiere, so dass sie leicht hinweggenommen werden kann, ohne da, wo sie entfernt wurde, einen Fleck oder eine unreine Stelle zurückzulassen. So giebt sie die Mittel an die Hand, die grössesten Zeichnungen in der saubersten Durchführung der Linien und der vollen Schattengebung herzustellen, allein sie würde nur für Übungen und Studien angewendet werden können, wäre es nicht gelungen, sie durch ein einfaches Verfahren auf dem Papiere vollständig zu befestigen. Hat man nämlich das starke Kartonpapier, welches man in grosser Breite und beliebiger Länge jetzt im Handel vorfindet, auf dem Rahmen glatt und gut aufgespannt, so wäscht man es,

indem man sich eines Schwammes bedient, mit Leimwasser. Nach dem Trocknen kann die Zeichnung ausgeführt werden, und ist diese beendet, so bringt man mittelst eines einfachen kleinen Kessels Wasserdämpfe nach und nach gegen die ganze Fläche. Diese machen die feine Leimschicht flüssig, welche nun in die Kohle dringt und diese mit dem Papiere so fest verbindet, dass man selbst durch Reiben und Bürsten die Zeichnung nicht mehr entfernen kann.

d. in Kreide. Neben der Kohle tritt die schwarze Kreide als besonders wichtig und werthvoll zur Anfertigung von Zeichnungen auf. Sie gestattet einen viel kleineren Maasstab und unterscheidet sich von jener durch einen geschmeidigeren, feineren Strich, wie durch die grössere, saftvolle Tiefe, die selbst im Stande ist, Farbentöne anklingen und empfinden zu lassen. Dagegen ist sie weniger angenehm beim Arbeiten und schwer in voller Sauberkeit zu behandeln.

Die Kartons. Deshalb sind fast alle grossen Kartons der neueren Zeit Kohlenzeichnungen, doch hat man bisweilen auch zugleich die Kreide angewendet, um mit dieser in die Kohle hineinzuarbeiten und den Kartons von vornherein eine bestimmtere Tönung zu geben. Denn die Kreidezeichnung neigt etwas mehr zum Wesen des eigentlichen Gemäldes hin, und sie wird deshalb gern da Anwendung finden, wo im Karton, oder auch in der Nachbildung eines Gemäldes, die Färbung durchgefühlt werden soll. Wo es dagegen hauptsächlich auf die Erfindung ankommt und der Maasstab ein grösserer ist, da wird die Kohlenzeichnung in ihrem mehr geistigen Wesen ihre Stelle glücklich behaupten, doch gelingt es selbst in ihr einer Meisterhand, wie der des *Cornelius*, Wirkungen hervorzubringen, die man sonst nur durch Farbe erreichen zu können glaubte. Derartige Kartons spielen in der neueren Kunstgeschichte eine hervorragende Rolle, namentlich seitdem *Leonardo da Vinci* und *Michelangelo* im Jahre 1504 die denkwürdigen Kartons für die Wandmalereien im grossen Rathhaussaale zu Florenz der erstaunten Stadt vorgeführt hatten. Man hat den hohen und eigenthümlichen Werth solcher Kunstwerke auch dann zu schätzen gewusst, wenn sie eigentlich nur Hülfsarbeiten zur Ausführung von Wandgemälden waren, und Ehrenplätze in berühmten Museen nicht zu gut für ihre Aufstellung erachtet. So besitzt z. B. die Berliner Nationalgallerie die Kartons von *Cornelius* zur Königsgruft sowie zu den Fresken der Münchener Ludwigskirche und Glyptothek, während im Städtischen Museum zu Leipzig die Kartons zu *Fr. Preller's* Odysseelandschaften aufbewahrt werden, deren Ausführungen sich doch in dem benachbarten Weimar befinden. Sind Farben angelegt, so hat man es natürlich mit farbigen Kartons zu thun, wie diese im Gegensatze zu jenen schwarzen genannt werden. Derartige Kartons wurden häufig auch in Farben angelegt, um als Vorlagen bei Anfertigung von Mosaiken und Wandteppichen

zu dienen. Als Beispiel seien u. A. die zehn in Wasserfarben ausgeführten Bilder genannt, die, von *Jan Vermayen* 1546 gemalt, die Kämpfe Kaiser Karl's V. in Afrika darstellen und sich heute in der kaiserlichen Gemäldegallerie zu Wien befinden.

Übertragung von Hülfszeichnungen auf die Malfläche.

Kartons und Bleistiftzeichnungen, welche als Hülfsarbeiten zur Ausführung von Gemälden oder anderen Zeichnungen dienen, müssen in irgend einer Weise auf die Malfläche, welche die eigentliche Ausführung aufnehmen soll, übertragen werden. Dies geschah früher meist dadurch, dass man die sämmtlichen Umrisslinien mit der Nadel durchstach, so dass die Stiche auf der Malfläche die Zeichnung andeutend wiedergaben. Von solchen durchstochenen älteren Kartons sind unter anderen derjenige einer Madonna von *Lorenzo di Credi* und der der *Rafael*'schen Madonna del velo, beide in der Sammlung der Akademie zu Florenz, erhalten. Später bedeckte man die Rückseite solcher Zeichnungen oder Kartons gern mit Röthel oder Kreide und überging die Linien der Zeichnung mit einem Stifte, so dass diese sich auf der Malfläche abdrückte. Endlich kann man sich, um Karton oder Zeichnung zu schonen, einer besonderen Durchzeichnung — Hülfsbause — bedienen. Ist Zeichnung und Ausführung nicht von gleicher Grösse, so überzieht man beide mit dem sogenannten Quadratennetze und bewirkt auf diese Weise die Übertragung.

Farbige Kreidezeichnungen.

Nimmt man statt des weissen Papieres, das ja hauptsächlich verwendet wird, ein bräunliches oder überhaupt ein farbiges, so wird man bei der schwarzen Kreidezeichnung, um eine lebendige Wirkung zu erreichen, die Lichter noch mit weisser Kreide aufsetzen müssen, auch kann man mit Kreide in anderen Farben hineingehen, ja sogar Zeichnungen nur in bunten Kreiden ausführen, die man dann farbige Kreidezeichnungen nennt. Unter den farbigen Zeichenkreiden nimmt der Rothstein oder Röthel die oberste Stelle ein.

Pastellmalerei.

Da aber die Zahl der natürlichen bunten Kreiden beschränkt ist, suchte man auf künstlichem Wege farbige Stifte in vielen Abstufungen herzustellen. Dies gelang, indem man einen geeigneten farbigen Teig (Pasta) aus Farbenerde, Gyps oder Bleiweiss und Honigwasser machte und daraus die Pastellstifte fertigte. Hierdurch gewann man jedoch noch den Vortheil, dass man, da die Striche auf dem Papiere nicht sehr fest hafteten, von dem sogenannten Wischer (Estompe) einen weit ausgedehnteren Gebrauch machen konnte, als dies beim Bleistift, der Kohle oder Kreide der Fall war. Mit diesem Wischer kann man die Linien in einander verreiben und Flächen von mannigfachen Abtönungen anlegen Diese Art des Zeichnens mit trockenen Stiften ist die besonders im vorigen Jahrhundert sehr beliebt gewesene Pastellmalerei; ihre Arbeiten sind jedoch wegen der Eigenschaft des Farbstoffes, sich verreiben zu lassen, im Ganzen nicht sehr dauerhaft, und ein Überzug von Gummi oder dergleichen würde

ihnen den eigenthümlichen Reiz des Wolligen, Warmen und Trockenen nehmen. Man verwahrt die Pastellbilder am besten unter Glas an einem besonders vor Feuchtigkeit geschützten Orte. Das Verfahren ist sehr bequem, weshalb es denn von Dilettanten begünstigt, aber auch mit Vorliebe im Bildnissfache angewendet wurde, wie u. A. die zahlreichen Arbeiten von *Rosalba*, *Carriera* und *Liotard* in der Gemäldegallerie zu Dresden beweisen.

Malerei in Wasserfarben.

Statt der bei der Pastellmalerei künstlich durch Vernichtung der charakteristischen Linie erzielten gleichmässigen Farbenfläche könnte man ja auch, wenn man die trockene Behandlung aufgiebt, von vornherein mit dem Pinsel eine farbige Fläche hinstellen. Doch die Vorbedingung hierzu wird die sein, die trockenen Farbstoffe mit einem flüssigen Körper zu verbinden, diesen hierdurch zu färben und so die Farbe in den Pinsel und auf die Malfläche zu bringen. Das einfachste Lösungsmittel eines Farbestoffes ist Wasser, dem man ein Bindemittel beigiebt. Die Kunst, in solchen Wasserfarben zu arbeiten, nennt man vorzugsweise die Wasserfarb- oder Aquarellmalerei (vom italienischen acqua = Wasser); sie benutzt gern jene kleinen, mit Hülfe von Honig oder arabischem Gummi zubereiteten Farbenpasten oder auch die bereits flüssigen Farben, die man heute in Kapseln von verschiedener Grösse vorräthig findet. Die Aquarellen können, wie alle Malereien überhaupt (siehe S. 193) auf zweierlei Art hergestellt werden, indem man nämlich die schattirte Zeichnung lasirt, oder indem man nur die Umrisse anlegt und nun, mit den Farben gleich arbeitend, mit diesen zusammen die Schattenwirkung herstellt. Jenes Verfahren ist mehr ein Tuschen, dieses mehr ein Malen, doch nähert sich jenes diesem, indem man die Schattirung nicht mit dem Bleistift, sondern auch mit dem Pinsel ausführt; man bedient sich dazu der schwarzen chinesischen Tusche oder der braunen Sepia, die beide einer Zeichnung schon solche künstlerische Bedeutung zu geben vermögen, dass man zuweilen Blätter lediglich in ihnen vollendet. Der Übergänge und Abstufungen in der technischen Behandlung lassen sich zwar viele beobachten, die hauptsächlich unterschiedenen Arten sind aber hiernach die der einfarbigen, »grau in grau« oder »braun in braun« ausgeführten Tuschzeichnung, des lasirten Aquarellbildes und des durchgebildeten Aquarellgemäldes. Alle drei Arten sind von den hervorragendsten Meistern der Kunst angewendet worden, namentlich jene beiden ersteren im Zusammenhange mit den Vorarbeiten, welche die Ausführung von Wandmalereien nöthig macht. Doch auch die dritte Art, welche ja eine höhere, im eigentlichen Sinne malerische Selbständigkeit besitzt, ist zur Herstellung ausgeführter Entwürfe von Wandmalereien benutzt worden, nicht minder jedoch auch zur Anfertigung von Blättern, die im engeren, modernen Sinne des Wortes vorzugsweise Aquarellen genannt werden

müssen. Auf diesem Gebiete haben sich die Engländer besonders hervorgethan, unter denen *Turner* († 1851) als einer der berühmtesten Aquarellmaler überhaupt zu nennen ist; doch auch Deutschland hat ausgezeichnete Vertreter dieser Technik, so den durch seine farbenprächtigen Landschaften bekannten *Ed. Hildebrandt* († 1868) und den trefflichen Gattungsmaler *L. Passini*.

Waschbilder.

Hieran schliesst sich die ganz breite, dekorative Behandlung der Deckfarben mittelst Gummiwassers. Diese Farben werden meist pastoser als beim Aquarelliren und oft ohne genaue Zeichnung, höchstens nach Anlage eines Umrisses, auf das Papier gebracht, das mit ihnen völlig bedeckt wird, und breit verwaschen; die Lichter werden aufgesetzt. Solche Arbeiten erscheinen in der Regel ziemlich schwer und massig, doch gewähren sie eine grössere Möglichkeit, blosse Farbenwirkungen zu entfalten. Dies Verfahren heisst die Gouachemalerei oder Waschmalerei (von dem italienischen, aus dem Deutschen stammenden Worte guazzare = waschen, von dem wieder das französische gouache abgeleitet ist). Schon das Wort deutet an, dass ein Verwaschen und Ineinander-Arbeiten stattfindet. Glänzende Farbenerscheinungen in der Natur, wie Sonnenuntergänge, Ausbrüche feuerspeiender Berge und dergleichen, daneben aber auch Stilleben, Blumen und Früchte lassen sich so äusserst wahr und wirkungsvoll wiedergeben. In Neapel ernährt der Betrieb dieser Malart, in der Ansichten der Stadt und Gegend ausgeführt werden, zahlreiche Familien.

Miniaturen.

Das Mittelalter hinterliess uns eine grosse Zahl von Wasserfarb-Zeichnungen in den Handschriften. Diese sind fast ganz ausschliesslich Arbeiten von Mönchen und führen den Namen Miniaturen, weil sie hauptsächlich mit minium, d. i. Zinnober, gemalt sind. Sie haben immer nur ein kleineres, den Handschriften entsprechendes Format, aus welchem Umstande dann der neuere Begriff der Miniaturmalerei hervorgegangen ist. Während also im eigentlichen Sinne unter Miniaturen Aquarellen, bei denen vorzugsweise Zinnober angewendet wurde, zu verstehen sind, bezeichnet man jetzt mit diesem Worte besonders kleine, äusserst fein ausgeführte Bildchen. Dieser kleine Maassstab verbietet die eigenthümliche, also die breitere Anwendung des Pinsels und fordert mehr eine zeichnerische Behandlung mit der feinsten Pinselspitze. Als Malgrundes bedient man sich gern dünner Elfenbeinblättchen.

Andere Bindemittel.

Die Wasserfarben sind nicht sehr beständig, und das beigemischte Bindemittel, wie etwa Gummi oder Honig, kann ihnen nicht solche Dauerhaftigkeit verleihen, dass sie sich ohne Schutz lange in gutem Zustande hielten. Will man dauernde und den Einflüssen der Luft widerstehende Bilder haben, so wird man also andere Bindemittel wählen müssen. Da ist es denn in erster Linie das Öl, welches einen neuen Farbenstoff, der mit hervorragenden Eigenschaften ausgestattet ist, ermöglicht. Doch

auch Leim, Harze und andere Stoffe werden in der Kunstgeschichte als Bindemittel genannt, aber alle mit diesen Bindemitteln angeriebenen Farbenstoffe finden nicht im Papiere, das zu schwach ist, ihren geeigneten Malgrund, sondern verlangen einen festeren Körper, auf dessen Oberfläche sie aufgetragen werden können. Holz und Leinwand sind diese, und da das Holz in Tafelform auftreten muss, die Leinwand auf ihrem Blendrahmen aber dieselbe Form zeigt, so nennt man die betreffenden Malereien Tafelbilder.

Die Tafelbilder.

2. Die Tafelbilder. Holz und Leinwand, mit einem feinen, kreideartigen Malgrund überzogen, bilden, künstlerisch betrachtet, eine gleich gute Malfläche. Jenes war im Mittelalter allgemein gebräuchlich; da es jedoch dem Reissen, Werfen und Wurmfrass ausgesetzt ist, zieht man die Leinwand seit Anfang des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen vor und wendet sie jetzt fast ausschliesslich an. Der Gebrauch von Metallplatten, Pappen und sonstigen anderen Stoffen gehört zu den Ausnahmen.

Leim- und Harzfarben.

Bevor die Ölmalerei allgemein wurde, wandte man natürlich Farbenstoffe anderer Art an, unter denen die einfachste die Leimfarbe ist. Dieser schliessen sich diejenigen an, deren Bindemittel flüssige Harze oder Gummi sind. Doch leiden sie alle an dem Übelstande, dass die gemalte Farbenschicht sich verhältnissmässig leicht von ihrem Malgrunde löst. Zudem ermangeln sie nach dem Trocknen einer lebendigen Frische, sind im Ganzen saftlos und nüchtern, so dass sie auch in rein ästhetischer Hinsicht keineswegs genügen; doch gestatten sie eine sehr breite Behandlungsweise und eignen sich deshalb für Malereien, die von einem entfernteren Standpunkte gesehen werden sollen und deren Anfertigung in verhältnissmässig kürzerer Zeit beendet sein muss. Man wendet die Leimfarbe aus diesen Gründen gegenwärtig hauptsächlich für Theater-Dekorationen, Panoramen und dergleichen mehr an. Die ersteren, deren Herstellung bei dem noch immer wachsenden Bestreben nach möglichst täuschender Natürlichkeit verwickelter als früher geworden ist, werden nach einem Entwurfe ausgeführt, der namentlich unter sorgfältiger Beobachtung der in Betracht kommenden perspektivischen Gesetze angefertigt wurde. Der Malgrund sind grosse Leinwandflächen, die aus Stücken von etwa $2^1/_2$ m Breite zusammengenäht und auf dem Fussboden ausgebreitet wurden. Auf diesen Flächen, die natürlich zuvor mit einem kreidigen Grunde versehen werden, wird die Zeichnung mit Kohle aufgetragen und mit stark geleimten Farben in blauschwarzem, sogenanntem Neutralton ausgezogen. Alsdann beginnt das Malen, wobei die Farben, die in Töpfen auf einer beweglichen »Palette« von der Grösse einer Tischplatte stehen, möglichst dünn aufgelegt werden müssen. Ganz grosse Flächen, wie z. B. Wolken, werden nicht mit den sonstigen Riesenpinseln, sondern mit Bürsten behandelt. Ganz ähnlich geschieht die Herstellung der in neuerer Zeit so beliebt

gewordenen Panoramen, indem die zu bemalende Leinwand über einem cylinderförmigen Gerüst ausgespannt wird.

In den letzten Zeiten des Mittelalters wurden dann noch Farben- Temperafarben.
stoffe verwendet, deren Bindemittel aus Eiweiss, Feigenmilch und anderen Stoffen, wie etwa Auflösungen von Harzen oder Wachs in ätherischen Ölen gemischt war. Diese Farben werden Temperafarben genannt; unter témpera (von temperáre = mässigen, festigen u. s. w.) verstehen die Italiener jedes Bindemittel trockener Farben ausser Öl. Die Temperafarben sind von ungleich grössererer Kraft und Tiefe als die Leimfarbe, ja sie gewähren sogar einen leuchtenden Glanz und haben in ihrer künstlerischen Wirkung viel Ähnliches mit den Ölfarben; jedoch haben sie diesen gegenüber den Nachtheil, dass sie sich mit deren rein technischen Vorzügen nicht messen können. Denn wie die Leimfarben trocknen sie schnell und schliessen hierdurch ein eigentliches Verarbeiten und Vertreiben der Farbe fast ganz aus; auch erfordert ihre Herstellung grössere Weitläufigkeiten, und ihre Dauerbarkeit in malbarem Zustande mag auch nur eine beschränkte sein. Man überzieht die Temperabilder mit Öl oder Firniss, um ihnen eine grössere Frische und Lebendigkeit zu geben. Seit Erfindung der Ölmalerei kam diese Technik sehr bald ausser Gebrauch. Die Versuche, die in den neueren Jahrhunderten zu ihrer Wiederaufnahme gemacht wurden, konnten natürlich nicht beabsichtigen, die Ölmalerei wieder zu verdrängen, sondern lediglich von den Vorzügen dieser Malart zu besonderen Anwendungen Gebrauch zu machen. So z. B. malte *G. Poussin* die elf berühmten, im Palazzo Colonna zu Rom aufbewahrten Landschaften a tempera, jedoch erscheinen sie in ihrer Färbung gegenwärtig sehr bescheiden, ja saftlos und staubig. In neuerer Zeit führte unter Anderem *Preller* die Darstellungen im Wielandzimmer des Schlosses zu Weimar und *Schwind* diejenigen im Vorsaale des Opernhauses zu Wien a tempera aus, ja einzelne Künstler, wie z. B. neuerdings noch *Max Koner*, wandten nach Umständen für ein und dasselbe Werk tempera und Öl an. Endlich muss hier auch der Versuche kurz gedacht werden, die unlängst in dem Bestreben, die moderne Maltechnik zu verbessern und die Temperafarben wieder einzuführen, gemacht worden sind. Einer der eifrigsten Vorkämpfer in dieser Richtung ist der Freiherr von *Pereira-Arnstein*, der für sein Verfahren, eine auf Grund älterer Vorschriften hergestellte, gefirnisste Tempera, von angeblich grosser Frische und Kraft der Farbe, in Wort und Schrift lebhaft eintritt und schon zahlreiche Anhänger gewonnen hat. Doch scheint auch diese Pereira'sche Temperamalerei durch noch neuere Verfahren schon wieder überholt zu sein, von denen hier nur *Friedlein's* sogenannte Emulsionstempera, *Beckmann's* Syntonosfarben und *Gussow's* schwefelsauere Thonerdfarben genannt werden mögen. Jedenfalls aber wird

erst eine längere Erfahrung nöthig sein, um die etwaigen Vorzüge derselben feststellen zu können.

Goldgrund. Mit dem Ende der Temperamalerei erreichte auch der Goldgrund sein Ende, der Jahrhunderte lang, getragen von dem Einflusse der byzantinischen Kunst, geherrscht hatte, und der darin bestand, dass man den Hintergrund der Figuren, nicht, wie später geschah, als Luft, Landschaft, oder Architektur ausbildete, sondern gleichmässig vergoldete. Die eigentliche Bedeutung desselben ist wohl aus dem Streben zu erklären, die heiligen Gestalten aus jeder irdischen Umgebung loszulösen und gleichsam in einen himmlischen Glanz zu versetzen, daneben auch dem Bilde durch das kostbare Gold einen grösseren Werth zu geben, wie das einer ungebildeten Anschauung entspricht; denn man legte den Goldgrund mit unnöthiger Verschwendung in grosser Dicke auf und kam etwa im elften Jahrhundert sogar dazu, die Gewandungen gewisser Personen aus Gold aufzuheften. Ja man ging so weit, auch die Farben auf vergoldetem Grunde aufzutragen, wie man dies z. B. an der »Darbringung im Tempel« von *Stefan Lochner* im Museum zu Darmstadt deutlich erkennen kann. Man nimmt hier wahr, dass zuerst die Holztafel kreuz und quer eingeschnitten und dann mit Leinwand bezogen wurde, auf welche ein Kreidegrund und weiter auf diesen der Goldgrund gelegt wurde. Dann folgte die Untermalung, die Übermalung u. s. w. mit Ausnahme derjenigen Stellen, die im Goldgrunde stehen bleiben sollten. Obwohl der Goldgrund, eben dieser übermässigen Verwendung des kostbaren Stoffes wegen, vielfach als barbarisch angesehen wird, so lässt sich doch nicht leugnen, dass er unter Umständen von sehr wohlthuender Wirkung sein kann; denn er besitzt noch Leuchtkraft selbst unter schwachen Beleuchtungsverhältnissen, wie sie oft in Kirchen sich finden, und der warme Glanz des edeln Metalles übt einen Reiz aus, den ihm Nichts streitig machen kann. Ein anderer Vorzug des Goldgrundes liegt, wie schon eben angedeutet, darin, dass er die Gestalten, die er umgiebt, von weiteren Beziehungen absondert, und es folgt hieraus, dass er besonders da am Orte ist, wo Figuren in baukünstlerischer Umrahmung ausgeführt werden. Sie erhalten dadurch einen bedeutenden, mit der umgebenden Architektur sehr wohl stimmenden Stoss in das Bildnerische, und gerade dies plastische Hervortreten und Loslösen der Gestalt vom Goldgrunde ist es, was diesen immerhin unersetzlich macht. Wie ausserordentlich unter Umständen die richtige Anwendung des Goldgrundes wirkt, bezeugen beispielsweise einige der neuen Malereien im Dome zu Speyer.

Ölfarben. Frühe schon war man darauf gekommen, trockene Farbenstoffe mit Leinöl oder auch wohl Baum- und Nussöl zu verreiben und so einen für den Pinsel geeigneten Farbestoff zu gewinnen, wie sich dies namentlich aus den Nachrichten des Mönches *Theophilus*, die *Lessing* nach der Wolfen-

bütteler Handschrift veröffentlichte, und den technischen Vorschriften des von *Didron* mitgetheilten »Handbuches der Malerei vom Berge Athos« (deutsch von G. Schäfer. Trier 1855 § 53) nachweisen lässt. Beide Quellen werden ins 11. oder 12. Jahrhundert gehören und lehnen sich an noch ältere Erfahrungen und Übungen an. Beide setzen die frühe Anwendung des Öles als Bindemittel für Farbenstoffe der Malerei ausser allen Zweifel, aber beide bezeugen auch, dass diese alten Ölfarben schwer trockneten, und dass demnach das Malen mit ihnen langwierig und lästig war. Hierin hat man den Grund zu erkennen, weshalb das abendländische Mittelalter der Anwendung dieser Ölmalerei das Arbeiten in Temperafarben vorzog. Im Anfange des 15. Jahrhunderts jedoch gelang es den Brüdern *Hubert* und *Jan van Eyck*, den grossen Begründern der flandrischen Schule, sehr vollkommene Ölfarben herzustellen und diese mit höchster Geschicklichkeit anzuwenden. Deshalb gelten sie gemeinhin als die »Erfinder der Ölmalerei«, obwohl sie nicht die ersten sind, die mit Ölfarben gemalt haben; doch haben sie die ganze moderne Maltechnik wesentlich begründet und zu einer Vollkommenheit geführt, deren sich kaum immer die Zeit nach ihnen bis zur Gegenwart rühmen könnte. Denn die *Eyck*'schen Ölfarben sind in mancher Hinsicht niemals wieder erreicht worden. Gegen das Jahr 1440 malte man in den Niederlanden fast ganz allgemein schon in Öl, kurze Zeit darauf kam *Antonello da Messina* nach Gent und brachte etwa um 1470 die neue Malweise nach Italien, wo man sie gegen Schluss des Jahrhunderts fast ausschliesslich im Gebrauche findet.

Vorzüge der Ölfarben.

Die Ölfarben gestatten eine grosse künstlerische Vollendung, indem sie zu allen guten Eigenschaften anderer Farbenstoffe nicht nur den geschmeidigen saftigen Glanz, der im Öle liegt, und den hieraus hervorgehenden Vorzug eines gewissen Durchscheinens besitzen, sondern auch einen ausserordentlichen Umfang von Farbentönen. Hierdurch sind sie unersetzlich geworden. Die Ölmalerei leistet in Bezug auf die ihr eigenthümliche Farbenbehandlung dann das Höchste, wenn sie leuchtend oder im Widerspiel der Farben auftritt. Kein anderer Farbenstoff hätte eine Färbung wie die der Venezianer, ein Helldunkel wie das *Correggio's* oder *Rembrandt's* ermöglicht. Und dabei kann das Ölgemälde unendliche Abstufungen der Färbung zeigen, je nach der Mischung der Farbenstoffe oder je nach dem Farbensinn und der Absicht des Künstlers. In technischer Beziehung ist das Ölmalen bequemer als jedes ältere Verfahren, und in Hinsicht der Dauerhaftigkeit liefert es Bilder, die, wenn sie so gewissenhaft ausgeführt wurden wie die Werke der *Eyck's*, sich Jahrhunderte lang unversehrt halten. Die Dauerhaftigkeit, welche die alten Ölgemälde auszeichnet, nimmt aber fast von Jahrhundert zu Jahrhundert ab. Das Nachdunkeln der Schatten greift mehr und mehr um sich, Risse treten auf, die entweder feine Sprünge und

Brüche der gesammten Malschicht sind oder die nur in einzelnen Lagen dieser Malschicht sich zeigen. Dazu kommen die ungünstigen Veränderungen, welche der Firnissüberzug des Gemäldes mit der Zeit durchmacht, so dass der Wunsch entstehen musste, diese Veränderungen, jene Risse, Sprünge u. s. w. möglichst rückgängig zu machen, die Gemälde zu möglichster Ursprünglichkeit wieder herzustellen. Bei der grossen Menge von Unfällen und Leiden, welchen die nun schon fast durch ein halbes Jahrtausend reichenden Denkmäler dieser Kunst so leicht ausgesetzt sind, hat die Wiederherstellung (Restauration) der Ölgemälde leider einen solchen Umfang nehmen müssen, dass völlig unberührte Ölbilder älteren Ursprunges doch schon zu den Seltenheiten gehören. Die beschädigten Bilder wurden bis in die neueste Zeit hauptsächlich durch Übermalungen wieder in Stand gesetzt, doch ist man hiervon zurückgekommen, indem man vorzieht, mechanisch oder physikalisch wirkende Mittel anzuwenden, durch die der ursprüngliche Zustand möglichst wieder hergestellt werden kann. Zu dieser grundsätzlichen Veränderung hat an erster Stelle *Max Pettenkofer* beigetragen, der im Jahre 1870 das von ihm gefundene sogenannte »Regenerations-Verfahren« bekannt machte. Dies besteht darin, dass der trübe, taub und rissig gewordene Firniss durch Alkoholdünste wieder glatt und durchsichtig gemacht wird. Dazu kamen dann andere Neuerungen, durch die das gesammte Restaurationswesen eine unvergleichlich grössere und zugleich eine methodische Sicherheit gewonnen hat. Was aber die moderne Ölfarben-Technik betrifft, so beweist der üble Zustand, in dem sich viele neue Bilder jetzt schon befinden, dass sie zum Theil weniger rühmenswerth ist als die der früheren Jahrhunderte. Die unausgesetzten Klagen hierüber haben daher zu einer Reihe von Versuchen geführt, die moderne Maltechnik zu verbessern.

Das Malen in Öl: alla prima, mit Untermalung.

Zum Malen mit Ölfarben muss die Malfläche — also die Holztafel oder die auf dem Blendrahmen straff aufgespannte Leinwand — mit einem Gyps- oder Kreidegrunde sorgfältig überzogen werden. Auf diesem Malgrunde, der zugleich als leuchtender Grundton mit benutzt wurde, wie dies bei den niederländischen und deutschen Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts beliebt war, wird dann nach einer Skizze, einem Karton oder einem ausgeführten Umrissentwurfe, unter Anwendung der schon bezeichneten Hülfsmittel, der Umriss des Ölgemäldes, dem jetzt allgemein gebräuchlichen Verfahren gemäss, mit weisser Kreide aufgezeichnet und darauf meist mit bräunlich-rother Ölfarbe nachgezogen. Diese Vorzeichnung lässt sich noch heute bei manchem älteren Gemälde durch die hellen Lasuren hindurch erkennen. Nun aber unterscheidet man, abgesehen von den schon besprochenen Unterschieden der sogenannten stylistischen und koloristischen Malweise, zweierlei Arten der weiteren Ausführung, nämlich das Malen alla prima und das mit

Untermalung. Jenes setzt die grössere Kühnheit und Sicherheit der Behandlung voraus, da es jedem Theile des Bildes von vornherein die Farbe giebt, die er im vollendeten Gemälde haben soll; dieses verfährt vorsichtiger, legt zuerst mit stumpfen Tönen die Untermalung in den Schatten an und geht erst allmählich zu den Farben über, die jeder einzelne Theil zeigen soll. Letztere Art ist die allgemeinere, durch den Gebrauch der Jahrhunderte anerkannte. Sie stellt das ganze Bild zuerst wie einen einfarbig getuschten Karton her und geht nun lasirend mit den Lokalfarben darüber. Von *Tizian* wird behauptet, dass er diese Untertuschung grau in grau gemalt habe; an einem unvollendeten Meisterwerke des *Fra Bartolommeo* in den Uffizien zu Florenz, einer thronenden Maria, sieht man sie im Sepiatone mit der ausserordentlichsten Vollkommenheit durchgeführt. Braun ist auch die Untermalung der ebendort befindlichen unvollendeten Anbetung der Könige und des heiligen Hieronymus im Vatikan von *Leonardo da Vinci*, sowie der *Rembrandt*'schen Bergpredigt im Berliner Museum. Jedenfalls haben die verschiedenen Zeiten und Schulen, wie in so vielen Stücken, so auch in Bezug auf die Untermalung zum Theil verschiedene Ansichten gehabt. Das Übermalen dann, das auch zu den verschiedenen Zeiten und von den verschiedenen Meistern sehr verschieden ausgeführt und das nicht selten bis zu sechs und acht Malen, ja noch häufiger wiederholt wurde, vollendet die feine Durchbildung des gesammten malerischen Vortrags. Besonders dadurch ist dies Übermalen wichtig, dass man nur mit seiner Hülfe im Stande ist, den leuchtenden Glanz im Fleische, in Stoffen und anderen Gegenständen zu erzielen; man übergeht die unterliegenden Farben mit dünneren und erreicht dabei, durch das Durchscheinen jener, ein reiches Spiel der Töne. Der Unterschied übrigens zwischen den fetten, deckenden Farben und den dünnen, durchscheinenden ist von maassgebender Bedeutung und ebenso der hiermit in Verbindung stehende pastose (vom ital. pasta, also eigentlich teigig, d. h. dicker aufgetragen) oder lasirende (lasiren, wahrscheinlich aus glasiren entstanden) Auftrag derselben. Änderungen kann der Künstler jeder Zeit und selbst am fertigen Werke durch Übermalungen vornehmen; wo man jedoch durch diese Übermalung hindurch den früheren Zustand, der mit der Zeit häufig immer sichtbarer wird, erkennen kann, spricht man von einem Pentimento (italienisch, eigentlich = Reue). Dass der Maler bei Anfertigung seiner Tafelbilder der Staffelei, der Palette, des Malstockes und einer reichen Auswahl von Pinseln bedarf, versteht sich von selbst. Die Ölfarben, die ehedem in der Künstlerwerkstatt gerieben wurden, findet man schon seit längerer Zeit, gerade nicht zum Vortheile der Kunst, fertig im Handel vor; von der Herstellung derselben aus Pflanzen, Mineralien u. s. w. kann natürlich hier nicht die Rede sein. Ein Überzug von Firniss dient endlich dazu,

dem Ölgemälde eine glattere und festere Oberfläche sowie eine gesteigerte Frische der Färbung zu geben.

Wesentliche Eigenschaften des Tafel- bes. des Ölbildes.

Die Tafelbilder, oder, wie man auch sagt, die Staffelei- oder Galeriebilder, bieten den weitesten Raum für die Darstellung der verschiedensten Gegenstände und Gedanken, sowie für Entfaltung der eigensten Gefühlsweise und Stimmung des Künstlers; sie bilden für uns den Kern aller malerischen Werke, die aus der Vergangenheit auf uns gekommen sind. Das Tafelbild hält auch zwischen den leichter zerstörbaren Malereien auf Papier und den monumentalen Wandmalereien eine gewisse Mitte. Es kann sich in seiner ästhetischen Wirkung bis zu hoher Grossartigkeit erheben und sich dennoch leicht bewegen lassen. In dieser Bewegbarkeit aber, welche verhindert, dass ihm ein bestimmter Ort für immer fest gegeben werden kann, liegt zugleich ein Umstand angedeutet, der darauf hinweist, dass sich das Tafelbild in einen festen, räumlich geordneten und gegliederten Gedanken, der künstlerisch entwickelt und dargestellt werden soll, naturgemäss nicht einfügt. Es bleibt immer etwas mehr oder weniger Einzelnes und weist durch diese Eigenschaft auf einen weiteren Kreis der Malerei hin, wo das Einzelne sich einer grösseren künstlerischen Gesammtheit als lebendiger Theil einordnet.

Transparentbilder.

Man bedient sich auch der Ölfarben zur Anfertigung der sogenannten Transparentbilder, jener Gemälde, die durchscheinend sind und die Beleuchtung von rückwärts her, in der Regel durch künstliches Licht, empfangen. Das Papier, auf dem man malen will, wird zuvor mit Öl getränkt, und dann arbeitet man wie gewöhnlich, jedoch unter den Beleuchtungsverhältnissen, unter denen das fertige Bild gesehen werden soll. Noch besser als Papier eignet sich ein nicht allzu durchsichtiges, gleichmässig gewebtes Zeug, etwa aus Baumwolle, das zunächst auf beiden Seiten mit einer Alaunlösung und, nachdem diese vollständig getrocknet ist, mit warmem Leimwasser vermittelst eines breiten Pinsels gleichmässig bestrichen wird. Transparentgemälde sind ihrer ganzen Natur nach Gelegenheitsarbeiten; sie finden ihre Stelle meist nur bei festlichen Veranstaltungen.

Die Wandmalereien.

3. Die Wandmalereien. In ihnen tritt uns die eigentlich monumentale Malerei entgegen, die sich in lebendige Wechselwirkung mit den Schwesterkünsten, namentlich der Baukunst, setzt. Sowohl die grössere Fläche und der grössere Maasstab der meisten dieser Bilder, wie nicht minder der mehr geistige, jede unmittelbare Täuschung ausschliessende Charakter der Farbe als auch der durch die Beziehung auf den Zweck des Gebäudes bestimmte Inhalt verleihen im Allgemeinen solchem Werke von vornherein eine gewisse höhere Bedeutsamkeit. Die Entfaltung aber der Malerei in einem gegebenen Raume an Decken und Wänden macht eine bestimmte Entwickelung des gegebenen Inhaltes

nöthig, so dass Haupt- und Nebendarstellungen entstehen, die zusammen wieder durch das die Flächen theilende Arabesken- und Ornamentenwerk zu einem Ganzen zusammengeschlossen werden. Ein Inhalt, an Umfang wie an innerer Mannigfaltigkeit unvergleichlich reicher als der des einzelnen Tafelgemäldes, kann so in den Wandmalereien zur Anschauung gebracht werden, und Gedankenfolgen lassen sich, da jedes einzelne Bild seine feste Stelle hat, in einer Folge von Bildern aussprechen.

Arten der allgemeinen Auffassung von Wandgemälden.

In der allgemeinen künstlerischen Auffassung der Wandmalereien kann man drei hauptsächlich verschiedene Arten wahrnehmen, nämlich zunächst die eigentlich klassische, die sich in der Theilung der Wand- und Deckenflächen, wie in der Umrahmung der einzelnen Darstellungen möglichst an einen bedeutenden, im Bauwerke gegebenen architektonischen Gedanken lehnt, so wie *Rafael* seine »Stanza della segnatura« oder die Halle der Farnesina (s. S. 121) angeordnet hat; dann diejenige Art, welche die einzelnen Gemälde als Teppiche, die an Wand und Decke sich ausspannen, auffasst und danach deren Umrahmung ausführt, so wie z. B. in sehr beabsichtigter Weise *Rafael Mengs* sein, über Gebühr berühmtes Deckengemälde in der Villa Albani bei Rom angelegt hat; und endlich diejenige Art, welche die Decke als geöffnet auffasst und durch diese Öffnung hindurch den Himmel mit Wolken, auf denen Götter und Genien sich bewegen, zur Anschauung bringt, eine Art, die, durch *Correggio* entwickelt, dann im Verlaufe des 17. Jahrhunderts von *Pietro da Cortona* und *Andrea Pozzo* mit besonderer Vorliebe bei der Ausmalung von Kirchen und Palästen angewandt wurde und bis zu dem eben genannten Bilde von *Mengs* als die fast ausschliesslich geltende angesehen werden muss.

Die einzelnen Stücke der Wandgemälde.

Man pflegt die einzelnen Stücke zusammengesetzter Malereien auf Wänden nach der Stelle, wo sie sich befinden, zu unterscheiden, indem man die unter den Haupt- oder Mittelbildern angebrachten streifenartigen Darstellungen Sockelbilder oder Predellen (aus dem deutschen Brett entstanden), solche Streifen aber über den Hauptbildern Friese nennt. Bogenförmige Stücke, welche über einem Hauptbilde, namentlich in einem architektonischen Zusammenhange, sich befinden, heissen Lünetten (von luna = Mond). An den Decken bezeichnet man die einzelnen Malereien nach den bautechnischen Theilen, wo sie sich befinden, also nach den Kappen, Bögen, Kuppeln, Zwickeln, Spiegeln u. s. w. Ein gutes Beispiel für die hier genannten verschiedenen Theile von Wandgemälden bietet etwa die Sistinische Kapelle in Rom.

Stellung der Wandflächen.

Es mag hier bemerkt werden, dass, wie man es liebt, umfangreichere Tafelbilder etwas nach vorn geneigt aufzustellen, man auch die Malfläche für grössere Darstellungen an senkrechten Wänden etwas nach vorn geneigt anlegen lässt. Hierdurch wird der Winkel, unter welchem die Achsen der Augen die oberen Theile der Malerei treffen, mehr dem

rechten genähert, und es wird somit eine bessere und richtigere Betrachtung des Bildes ermöglicht. Wegen des grösseren Maasstabes der oberen Figuren vgl. S. 91.

Arten der Technik.

An den älteren Wandmalereien nimmt man zwei verschiedene technische Herstellungsverfahren wahr. Die Malfläche ist bei beiden die gehörig zubereitete Mauer, aber bei dem einen war diese Mauer, als die Farben aufgetragen wurden, trocken, bei dem andern feucht und frisch. Danach unterscheidet man die Malerei a secco (trocken) und a fresco (frisch). Oft ist ein bestimmtes Urtheil darüber, ob eine ältere Malerei secco oder fresco sei, mehr oder weniger schwer festzustellen, da nicht selten nur eine sehr genaue und eingehende Untersuchung die Mittel zur Entscheidung an die Hand geben kann. Im Allgemeinen ist zu sagen, dass bis zum Anfange des 14. Jahrhunderts die Seccomalerei vom Ende desselben Jahrhunderts ab aber die Freskomalerei die herrschende war. Im Laufe des Jahrhunderts selbst fand der allmähliche Übergang, zunächst in Toscana, der Wiege der damals aufblühenden Kunst, statt. In der Lombardei wurde jedoch noch im 16. Jahrhundert viel a secco gemalt, und ebenso auch in Deutschland.

Antike Wandmalerei.

Was jedoch die antiken Wandmalereien betrifft, von denen uns Pompeji einen so grossen und köstlichen Schatz aufbewahrt hat, so ist es noch nicht gelungen, über deren Technik allseitig zu sicher begründeten Ansichten zu gelangen. Denn einerseits glaubte man, dass auf den a fresco hergestellten farbigen Grundflächen die Verzierungen u. s. w. mit einer Temperafarbe aufgemalt seien, andrerseits behauptete man, dass auch dieses Alles a fresco gemalt sei; und diesen beiden Ansichten gegenüber trat dann eine dritte auf, nach der das eigentliche Fresko in Pompeji gar nicht vorkäme, nach der auch die Wandflächen auf eine andere Art gefärbt seien. Dieser Ansicht schloss sich z. B. der als Freskotechniker sehr erfahrene *Johann Anton Gegenbaur* († 1876) in Stuttgart an; nach ihm wäre der aus feinstem Marmormörtel bestehende Grund mit einer Wasserfarbe angestrichen, dann mit Seifenwasser eingespritzt und endlich mit einem heissen Bügeleisen getrocknet worden. *Gegenbaur* aber sowohl, wie alle Anderen, die nicht ausschliesslich die Freskotechnik annehmen, waren über das Bindemittel der Temperafarben ganz im Unsichern. *Otto Donner* hat dann umfassende Untersuchungen über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung angestellt (*Helbig* und *Donner*, Wandgemälde u. s. w. Leipzig 1868. S. I—CXXVIII) und war zu der Meinung gelangt, dass ganz überwiegend das Freskoverfahren nicht bloss für die Grundflächen, sondern auch für die Darstellungen selbst angewandt sei. In allerneuester Zeit sind auch vom Maler *Ernst Berger* in München praktische Versuche zur Wiederherstellung der antiken Maltechnik unternommen worden, die zu dem sich in manchem Betrachte mit

Gegenbaur's Ansichten deckenden Ergebnisse gelangt sind, dass die Wandmalereien Pompeji's nicht reines Fresko gewesen sind, sondern dass man sich bei ihrer Ausführung des von Plinius erwähnten punischen

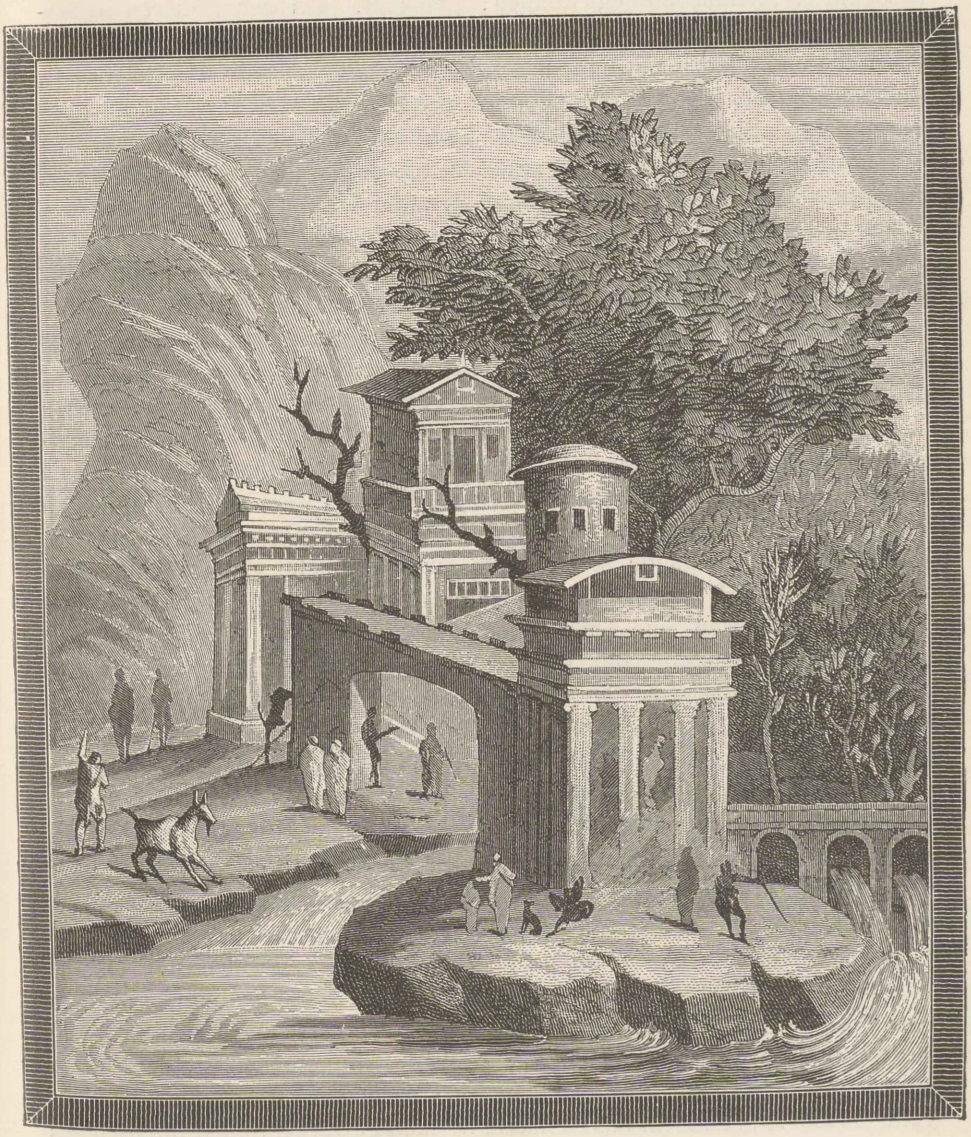


Fig. 37. Wandgemälde aus Pompeji: Landschaft.

Wachses bedient habe, mit dem das Farbenpulver angemacht wurde. Auf die hier gegebene Abbildung eines antiken Wandgemäldes aus Pompeji (Fig. 37) wird weiter unten noch zurückzukommen sein.

Malerei a secco. Das Verfahren der Malerei a secco ist verhältnissmässig einfach. Auf die möglichst wohl zubereitete Wandfläche wird der Umriss vom Karton übertragen und dann die Ausführung in Mineralfarben, deren Bindemittel verschieden sein können, gemacht. Bei den früheren mittelalterlichen Denkmälern ist Leim angewandt, bei den späteren auch andere thierische und pflanzliche Bindemittel, wie namentlich Eigelb und Feigensaft. Zu den vorzüglichsten Seccomalereien gehören die von der Wand herabgenommenen Bilder des *Bernardino Luini* in der Brera zu Mailand.

Malerei a fresco. Sehr zusammengesetzt aber erscheint hiergegen die Freskotechnik. Auf der im Steine, im Bewurf und unterem Verputze völlig trockenen Mauer wird der feine Sand- oder Marmormörtel als Malgrund sehr sauber aufgetragen, und zwar stückweise, damit der Maler täglich auf ganz frischem Grunde arbeiten kann. Man malt das Freskogemälde von oben nach unten und richtet sich so ein, dass man bestimmte Stücke des Bildes, wie einen Kopf, ein Gewand u. s. w., in Einem Tage fertig macht; dann schneidet man den nicht bemalten Verputz weg und lässt am andern Tage frischen Mörtel hart an die Grenze der Malerei reiben. So entstehen im Fresko Nähte, welche die einzelnen Arbeitstage abgrenzen, und die sich auf allen Fresken der neueren Jahrhunderte sehr deutlich erkennen lassen. Die Farben, deren man sich bedient, sind mineralischer Herkunft, und in diesem Umstande schon liegt eine erhebliche Einschränkung der Darstellungsmittel für das Fresko im Vergleiche zur Ölmalerei, die auch Farben aus Pflanzen- und Thierstoffen verwenden kann. Der Freskomaler reibt seine Farbenstoffe mit Wasser ohne weiteres Bindemittel an und malt dann entweder aus der Palette, wie es die älteren Meister thaten, oder er mischt sich die einzelnen Lokaltöne vorher an, wie es neuere Künstler liebten. Dort ist es leichter, überall Leben und Empfindung auszusprechen, hier lassen sich bisweilen mehr oder weniger leblose Flächen kaum vermeiden. Die Schatten werden entweder in tieferen Stimmungen der Lokaltöne angelegt, so wie es *Rafael* in der »Stanza della segnatura« that, oder in besonderen schwarzen Tönen, wie dies z. B. in maassvoller Weise auf *Rafael's* Tempelraub des Heliodor, in viel entschiednerer Weise in den Werken des *Giulio Romano* zu sehen ist. Für die weisse Farbe bedient sich der Freskomaler des Kalkes. Selbstverständlich muss er den Werth und die Wirkung seiner Töne, die er nass auf nassem Grunde malt, beurtheilen können, damit, wenn Alles trocken ist, die Farben seinen Absichten entsprechend stehen. Ein Übermalen a fresco von etwas Ungenügendem ist, nachdem das Gemälde trocken geworden, nicht möglich; es müsste, um den Fehler zu beseitigen, das betreffende Stück des Putzes herabgeschlagen und eine neue Ausführung begonnen werden. Aber auch das Ausbessern kleinerer Mängel durch trockene Tempera-Übermalung ist immer bedenklich, so dass die Freskomalerei eine besonders sichere Hand und

ein für die Farbenveränderung geübtes Auge erfordert. Einige Meister malen sehr schnell, andere sehr langsam, manche zu verschiedenen Zeiten verschieden. *Michelangelo* vollendete die Deckengemälde der sixtinischen Kapelle im Umfange von mehr als 6000 Quadratfussen in 22 Monaten, an seinem jüngsten Gerichte, mit 1800 □' Malfläche, arbeitete er aber sieben Jahre. *Cornelius* brauchte für sein jüngstes Gericht in der Münchener Ludwigskirche, das 2500 □' Flächeninhalt hat, vier Jahre. *Anton Gegenbaur* malte ein fast 60 Fuss langes Fresko im Schlosse zu Stuttgart in 63 Tagen.

Wesen der Freskotechnik.

Das Wesen der Freskotechnik liegt darin, dass die auf den frischen Mörtel aufgetragenen mineralischen Wasserfarben in denselben eindringen, dass das Wasser einen Theil des Kalkhydrates, das im Mörtel steckt, löst, dass sich diese Lösung an die Oberfläche drängt, hier Kohlensäure aus der Luft aufsaugt und sich endlich zu einem festen, krystallinischen Überzug verdichtet. Unter diesem Überzuge liegen die Farben wohl geschützt, und zwar so, dass sie an ihm sehr fest haften, mit dem Theile der Mörtelschicht aber, in welchen die Farbenstoffe nicht mehr eingedrungen sind, nicht ganz so fest zusammenhängen.

Ablösung der Fresken von der Mauer.

Auf diesem Umstande beruht die Möglichkeit, Fresken von der Mauer zu lösen und auf Leinwand zu übertragen, wie dies z. B. mit einigen Fresken des *Andrea del Castagno* im Museo nazionale zu Florenz und den grossen Gemälden *Philipp Veit's* im Städel'schen Institute zu Frankfurt a. M. geschehen ist. Allerdings leidet dabei nicht selten die Schönheit und Reinheit der Färbung, weshalb denn das ältere Verfahren, wonach eine Steinschicht von zwei Zoll Stärke sammt dem Fresko von der Mauer abgesägt wird, immer noch, insofern die äusseren Umstände es gestatten, Beachtung verdienen mag. Durch ein dem letzteren im Ganzen ähnliches Verfahren, das im Centralblatt der Bauverwaltung vom 21. Mai 1887 eingehend geschildert ist, gelang es dem Florentiner Kunsthändler Stefano Bardini in den Jahren 1886 und 1887, die Fresken der ehemaligen Casa Bartholdy in Rom, welche die Preussische Regierung angekauft hatte, von den Wänden zu lösen, so dass sie unversehrt nach Berlin geschafft und dort in der Nationalgallerie, leider in ganz falschem Lichte, aufgestellt werden konnten.

Die Stereochromie.

Die Schwierigkeiten der hier geschilderten Freskotechnik führten zu verschiedenen Versuchen, um sie zu verbessern. Aus diesen Versuchen ist ein Malverfahren hervorgegangen, das, dem Fresko eng verwandt, und schon häufig an dessen Stelle getreten ist. Kieselsaurer Kalk nämlich löst sich, wie bekannt, in kochendem Wasser auf und bildet dann eine Flüssigkeit, die Wasserglas genannt wird. Wasserglas kann auf andere Körper gestrichen werden und verleiht diesen dann einen Überzug, der gegen die Angriffe des Wassers, des Feuers, ja selbst der mechanischen Gewalt einen nicht geringen Schutz gewährt, wie schon

S. 161 bemerkt wurde. Der Oberbergrath *Fuchs* zu München kam nun, von dieser Thatsache ausgehend, auf den Gedanken, Wasserglas als Bindemittel bei einer neuen Malart anzuwenden, und der Maler *Schlotthauer* daselbst gab diesem Gedanken die praktische Verwirklichung. So gelangten beide Männer im Jahre 1846 zur Erfindung einer neuen Malweise, die sie Stereochromie, d. h. Farbenbefestigung (von στερεόειν fest, hart, auch dicht machen und χρῶμα die Farbe) nannten, und die, auf einer richtigen Erkenntniss aller Vorgänge bei dem Freskoverfahren beruhend, die wesentlichen Vorgänge des letzteren in anderer Form zur Ausführung zu bringen suchte. Man malt auf trockenem Grunde mit mineralischen Wasserfarben, und hat so alle Vortheile einer leichten, bequemen Technik, da man das ganze Werk mit einem Male beginnen, die Arbeit beliebig unterbrechen und so lange übermalen, bessern und nachhelfen kann, bis man ganz befriedigt ist. Ist das Bild fertig gemalt, so wird es mittelst einer Spritze mit Wasserglas getränkt, nach dessen Abtrocknung das ganze Verfahren beendet ist. Es ist einleuchtend, dass die Leichtigkeit und Bequemlichkeit dieser Arbeit, gegen das bisherige Freskoverfahren gehalten, einen entschiedenen Vorzug begründet, dass aber auch der krystallinische Überzug ungleich stärker und demnach bedeutend schützender werden kann. Die ersten grossen Arbeiten, die auf solche Weise gemalt wurden, waren die *Kaulbach*'schen Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin. Diese Bilder kommen zum Theil in ihrer Farbenwirkung den Ölgemälden ziemlich nahe, und man kann zugleich an ihnen erkennen, dass das *Schlotthauer*'sche Verfahren eine erhebliche Ausführung des Einzelnen in Form und Farbe gestattet. Auch zeigen sie, nachdem die älteren bereits nahezu ein halbes Jahrhundert stehen, keinerlei Veränderungen, die mit der Malart zusammenhängen könnten.

Keim'sche Mineralmalerei.

Als eine wesentliche Verbesserung der Stereochromie gilt, da die mit ihren Mitteln hergestellten Malereien gegen Witterungseinflüsse nicht widerstandsfähig genug sind, die vom Chemiker *A. Keim* in München erfundene Mineralmalerei, von welcher ihr Erfinder behauptet, dass sie bei gewissenhafter Befolgung aller sie betreffender Vorschriften im Stande sei, den chemischen und physikalischen Einwirkungen der Witterung und des Klimas sichern Widerstand zu leisten. *Keim* hat sein Verfahren, dessen Hauptunterschied von dem stereochromatischen in der Anwendung und Zubereitung der Farben besteht, in einer besonderen Schrift, »Die Mineralmalerei« (78. Band von Hartleben's chemisch-technischer Bibliothek), auseinandergesetzt, auf die, sammt dem bezüglichen, von der Münchener Akademie der bildenden Künste abgegebenen, Gutachten vom 18. Mai 1882 hier verwiesen sei.

Auch auf andere als die beschriebenen Arten sind wiederholt Wandmalereien ausgeführt worden, zunächst in Ölfarben, hauptsächlich von italienischen Meistern des 16. Jahrhunderts, doch auch vereinzelt von einigen neueren Künstlern. Das berühmteste, in Öl ausgeführte Wandgemälde, *Leonardo's* Abendmahl zu Mailand, hat seiner schlechten Erhaltung wegen oft als warnendes Beispiel gegen diese Technik überhaupt, vielleicht nicht ganz mit Recht, dienen müssen. Aber selbst das so wohlerhaltene Ölwandgemälde der Geisselung Christi von *Sebastiano del Piombo* in S. Pietro in Montorio zu Rom zeigt, wie ungünstig, sogar im glücklichen Falle, doch der Erfolg sich stellt; denn der Glanz der Ölgemälde lässt allzu starke Blendungen entstehen, und das Nachdunkeln der Farben macht nach und nach das Ansehen zu schwer und finster: Umstände, welche die Betrachtung und Würdigung solches Werkes schwierig oder unmöglich machen. Ein besonders lehrreiches Beispiel bieten die *Rubens*'schen Bilder in S. Maria in Vallicella, gewöhnlich Chiesa nuova genannt, zu Rom. Der Künstler hatte zuerst ein Ölgemälde auf Leinwand gemacht, auf dem aber, als es an Ort und Stelle gebracht war, vor lauter Blendlichtern Nichts zu erkennen war; darauf entschloss er sich, statt dieses einen Bildes drei, gegen das Licht verschieden gestellte auf Schiefertafeln, die aufgemauert werden mussten, zu malen, doch ohne den beabsichtigten Erfolg. Hier würde in damaliger Zeit, 1608, nur die Freskotechnik, die *Rubens* jedoch nicht übte, Hülfe geschafft haben. Trotz solcher Vorgänge ist dies Verfahren auch in unserer Zeit noch, z. B. durch *A. v. Klöber*, angewendet worden. Um den übeln Eigenschaften desselben möglichst zu entgehen, wählte man wohl auch den Ausweg, die Malereien auf Leinwand auszuführen und dann in die Wand an der betreffenden Stelle einzulassen. *Vasari* empfiehlt in diesem Falle mit Recht, dass man die Leinwand zuvor an Wand oder Decke ihres Ortes anbringe und dann erst male, damit man auch gewiss sei, dass die Malereien so wirken, wie es der Ort verlangt. Die venezianische Schule liebte es vor allen andern, Innenräume in dieser Weise künstlerisch zu schmücken.

Wandmalereien in Ölfarben.

Ferner mag an dieser Stelle in Kürze jener Wandgemälde gedacht werden, bei denen Käsestoff (Caseïn) und Kalk als Bindemittel dienen. Diese Art der Malerei war schon seit Langem bekannt, aber fast nur zu Dekorationszwecken verwendet worden; erst in neuerer Zeit ist sie auch zu grossen künstlerischen Arbeiten, so u. A. bei den Deckengemälden von *Geselschap* im Zeughause zu Berlin, mit Erfolg herangezogen worden. Die Malerei ist hier auf trockenem, geglättetem Kalkbewurf mit Mineralfarben ausgeführt, die täglich neu mit Caseïn angerührt wurden. Ist diese Malart auch dauerhafter als manches andere Verfahren, so ist sie dagegen wieder mit anderen Mängeln behaftet, namentlich mit einer gewissen Beschränktheit der Farben und dem zu schnellen Trocknen. Solchen Mängeln

Wandgemälde in Caseïnfarben.

soll das sogenannte *Gerhardt*'sche Marmor-Caseïn-Verfahren abhelfen, das z. B. von *Peter Janssen* und *Eduard von Gebhardt* bei ihren Wandgemälden in der Düsseldorfer Kunstakademie und im Kloster Loccum in Anwendung gebracht worden ist. Dieses Verfahren, das übrigens nichts Neues bietet, sondern nur etwas Altes, aber Verlorengegangenes wieder aufnimmt, ist vor Allem auf Verbesserung des Mörtels und Erzielung einer grösseren Härte desselben gerichtet. Zugleich aber kann dank des angewandten Bindemittels der Farbenauftrag auf nassem wie auf trockenem Bewurfe, auf Leinwand wie auf Holz, pastos wie lasirend vorgenommen werden. Die Haltung der Farben, die fertig zubereitet käuflich zu haben sind und sich ebenso leicht wie Öl- und Wasserfarben behandeln lassen, soll trotz ihrer Glanzlosigkeit eine der Ölmalerei ähnliche Wärme und Tiefe besitzen.

Wandmalereien in Wachsfarben.

Weiter sind dann auch einige neuere Wandmalereien in Wachsfarben ausgeführt worden. Den Anlass hierzu boten wohl die Bemühungen, die verschiedenen Malverfahren der Alten, namentlich das enkaustische, wieder aufzufinden, und einige gelungene Versuche, die man im Zusammenhange hiermit machte. Man löste das Wachs meist in Terpentinöl auf, setzte die Farbenstoffe hinzu und malte dann auf der trockenen Wandfläche. Doch sind z. B. die in dieser Weise ausgeführten *Schnorr*'schen Kaiserbilder im Schlosse zu München mit der Zeit sehr vergilbt und dadurch in ihrer Farbenhaltung unharmonisch geworden. Ein verbessertes Verfahren wandte *Flandrin* beim Malen der grossen Friesdarstellungen in St. Vincent de Paul zu Paris an, und ein ähnliches *Rottmann* für seine griechischen Landschaften in der neuen Pinakothek zu München. *Guffens, Swerts, Leys* und andere belgische Künstler haben bei der Ausführung ihrer zahlreichen Wandmalereien Mancherlei versucht und sind schliesslich bei den Wachsfarben stehen geblieben. Auch *Friedrich Preller* der ältere führte seine Odyssee-Landschaften im Museum zu Weimar in Wachsfarben aus, aber er malte diese Bilder, ebenso wie *Rottmann* dies bereits gethan hatte, auf Gypskalk-Tafeln, die erst nach Vollendung der Malerei in die Wand eingelassen wurden. Diese Malart bietet eine grosse Mannigfaltigkeit der Farbentöne und gestattet eine der Ölmalerei ähnliche, bequeme Behandlung; ein Einbrennen der Farben erscheint durchweg unnöthig. Für landschaftliche Wandgemälde dürfte sie als ganz besonders geeignet anzusehen sein.

Enkaustik.

Das Einbrennen der Farben aber ist gerade der antiken Enkaustik (ἔγκαυσις Erhitzung, Einbrennung von ἐγκαίειν einbrennen) eigenthümlich. Diese Technik, deren eigentliches Wesen bis vor Kurzem noch fast gänzlich unbekannt war, ist jetzt durch die Forschungen *Otto Donner's* und des schon oben genannten (S. 212) Münchener Malers *Berger*

in ein neues Licht gesetzt worden. Ausgehend von den Quellenschriften der Alten, insbesondere des Plinius und Vitruv, und gestützt auf den wichtigen Fund von St. Médard-des-Près (1847), der ein vollständiges, für Enkaustik bestimmtes Malergeräth zu Tage gefördert hat, sowie auf die Funde von griechischen Mumienbildnissen im Todtenfelde des Fayum in Ägypten, hat insbesondere *Berger* diese Technik gründlich untersucht und dabei die von Plinius genannten beiden Verfahren im Einzelnen festzustellen sich bemüht. Nach ihm wäre die eine Art, bei der das vorher gefärbte Wachs wahrscheinlich aufgegossen wurde, mit dem Cestrum, einem spatelähnlichen Werkzeug, ausgeführt, die andere hingegen mit dem Pinsel angelegt und mit dem erwärmten Cestrum vollendet worden. Das Bindemittel, welches, mit dem Farbenpulver vermengt, den Farbenteig bildet, besteht nach *Donner's* Untersuchungen aus punischem Wachs mit Zusatz einiger Tropfen Olivenöls und etwas Chiosbalsam. Diese Bestandtheile werden zusammen geschmolzen und dann mit dem Farbenpulver zusammen gerührt. Erkaltet giebt das eine geschmeidige, teigartige Masse, welche erst nach einigen Tagen ganz hart auftrocknet. Ein ähnliches enkaustisches Verfahren ist auch in neuerer Zeit versuchsweise bei der Bemalung von Bildhauerwerken angewandt worden. Als besonders gelungen wird der enkaustische Anstrich des Gypsabgusses einer Grablegung von *H. Schubert* in S. Alfonso zu Rom gerühmt, welcher nach Angaben des Malers *Böcklin* ausgeführt wurde. Die Wasserfarben, denen ein Bindemittel beigegeben war, wurden auf den nassen Gyps gestrichen und zwar um einige Töne heller, als sie später erscheinen sollten. Nach der Austrocknung wurde eine Lösung von Wachs und Harz darüber gestrichen und diese dann eingebrannt. Man lobt den Glanz und die Leuchtkraft dieser Farben, sowie die grosse Dauerhaftigkeit des ganzen Anstriches. Die verschiedenen Verfahren des Einbrennens von Farben in Porzellan, Glas u. s. w., wie die heutige Kunst sie ausübt, und die man wohl auch enkaustisch nennt, haben mit dieser antiken Technik nichts gemein.

Ausführung von Wandgemälden.

Bei der Ausführung von Wandmalereien, gleichviel nach welchem der angegebenen Verfahren, beginnt die Arbeit, nachdem der Entwurf festgestellt ist, mit der Anfertigung eines Kartons in der Grösse des auszuführenden Wandbildes. Bei der Freskomalerei kann die Übertragung desselben auf die Mauer nur stückweise stattfinden, bei der trockenen Malerei jedoch können die Umrisse des ganzen Werkes mit einem Male auf die Wandfläche gebracht werden, wozu sich verschiedene Arten des Durchbausens oder Nachzeichnens (S. 201) eignen. Die Farbengebung wird in der Regel nach einer kleinen Farbenskizze von des Künstlers eigner Hand angelegt, die in Öl oder besser in Aquarell ausgeführt wurde. Diese dient nebst dem Karton, welcher Zeichnung und

Schattengebung vorschreibt, bei der Ausführung dem Meister und den etwa mitarbeitenden Gehülfen als unmittelbare Vorlage. Entsprechende Gerüste müssen natürlich bei grossen Bildern gebaut werden, und bei Deckengemälden müssen sie so eingerichtet sein, dass der Maler in einer liegenden Stellung arbeiten kann.

Sgraffito.

Den Wandmalereien muss unmittelbar eine Technik angereihet werden, in welcher oft die malerische Ausschmückung des Äusseren von Häusern und Palästen ausgeführt worden ist. Sie heisst Sgraffito (sgraffiare = kratzen, schraffiren) und blüthe besonders im 16. Jahrhundert in Italien, wo Künstler wie *Baldasare Peruzzi* und *Polidoro da Caravaggio* hervorragende Werke dieser Art ausführten; in neuerer Zeit ist sie, dank der Anregung *G. Semper's*, häufig wieder angewandt worden. Das Verfahren besteht in Folgendem: Über den unteren Abputz des Hauses wird ein dunkler, in der Regel schwarzgrauer, wenn möglich feinerer Mörtelputz und über diesen ein heller, meist weisser Mörtelüberzug gelegt. Nachdem nun die Zeichnung auf der weissen Oberfläche angedeutet ist, gräbt man mit einem spitzen Eisen die Umrisse und Schraffirungen ein, so dass der dunkle Mörtel an diesen Stellen sichtbar wird. Auf diese Weise stellt sich die Zeichnung in dunkeln Linien wie auf hellem Grunde dar. Der Mörtel schützt sie zwar gegen die Einwirkungen des Regens, aber leider nicht länger als er selbst dauert. Deshalb hat sich nur Weniges von den alten Sgraffito-Malereien in Italien erhalten.

Andere Arten der Malerei. Die Mosaikmalerei.

Es bleiben jetzt noch einige andere Arten der Malerei zu besprechen, von denen sich an die Wandbilder unmittelbar am besten die Mosaikmalerei anschliesst. Ausführliches über sie findet man in dem Werke von *Karl Elis* und *Jul. Andree*, »Die Mosaik- und Glasmalerei« (Leipzig 1891), wo auch auf S. 53/54 weitere Litteratur verzeichnet ist. Aus dem lateinischen Worte musivum, das dem griechischen *μουσεῖον* entlehnt war, sind allmählich in den verschiedenen Sprachen Wörter entstanden, die man im Deutschen alle anwendet: Mosaik, mosaisch, Musiv, musivisch, musaisch. Deutsch könnte man diese Kunst die Stift-Malerei nennen und hätte hierin sogleich das ganze Verfahren angedeutet, welches darin besteht, dass die Bilder aus farbigen Stiften zusammengesetzt und an der Rückseite durch Kitt oder Mörtel zu einem einzigen Stücke verbunden werden. Die Stifte können aus natürlichem Steine, aus Glas oder Thon gemacht sein, und demnach könnte man ein Stein-, Glas- oder Thon-Stiftbild unterscheiden. Die Erfindung der Mosaikmalerei ist bald diesem, bald jenem Volke des Alterthums zugeschrieben worden, was daher kommen dürfte, dass mosaikartige Täfelungen schon bei verschiedenen Völkern des höchsten Alterthums, wie insbesondere den alten Chaldäern zu Fussböden, Wandverkleidungen oder Verzierungen verwendet wurden. Das Verfahren wurde aber mehr und mehr vervollkommnet

und endlich zu einer Technik entwickelt, mittelst deren künstlerische Malereien dargestellt werden können. Das Letztere geschah schon in Griechenland bald nach Alexander dem Grossen. Von hier nach Italien eingeführt, gewann die Mosaikmalerei um den Anfang unserer Zeitrechnung eine grosse Ausbreitung im gesammten römischen Reiche. Diese antiken Mosaiken sind grossentheils allerdings noch Fussböden, die jedoch zum Theil in der Zeichnung und in der Farbenhaltung bereits sehr durchgebildet wurden. Das Hauptwerk dieser Art ist die berühmte, in Pompeji aufgedeckte »Alexanderschlacht«, die einen besonders

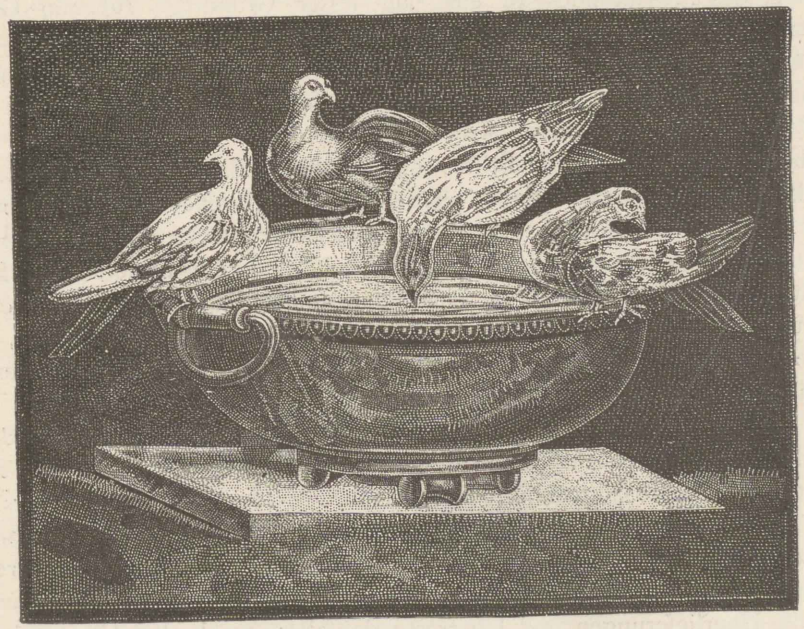


Fig. 38. Taubenmosaik im Kapitolinischen Museum zu Rom.

kostbaren Bestandtheil des Museums zu Neapel ausmacht. Als ein besonders feines Werk mag auch das hierüber abgebildete Taubenmosaik (Fig. 38), das sich im Kapitolinischen Museum zu Rom befindet, erwähnt werden. Vom Alterthume empfingen dann die folgenden Jahrhunderte die Erbschaft dieser Technik und wandten die Mosaiken vorzugsweise zur Ausschmückung der Gewölbe und Wände in den Kirchen an, so besonders zu Ravenna, Konstantinopel, Rom, Venedig, Aachen und Palermo. Später traten jedoch die Wandmalereien an Stelle der Mosaiken, und die mühsame, beschwerliche Technik hatte seitdem eine allgemeinere Aufnahme nicht wieder gefunden. Als eine grössere, in der alten Technik ausgeführte Arbeit der Neuzeit verdient die Nachbildung von *Leonardo's* Abendmahl in S. Maria delle grazie zu

Mailand durch *Giacomo Raffaelli* hervorgehoben zu werden, die in der Minoritenkirche zu Wien ihre Stelle gefunden hat; sie wurde 1816 vollendet.

Technik der Vatikanischen Fabrik.

Gegenwärtig wird die eigentliche Mosaikmalerei an verschiedenen Orten, vorzugsweise aber in Rom geübt, und zwar, abgesehen von den Privatwerkstätten, die eine grosse Menge kleiner Bilder besonders auch für Schmucksachen erzeugen, in der päpstlichen Fabrik des Vatikanes. Man arbeitet dort ausschliesslich in Stiften, die durch sauberes Zerschlagen und Schleifen aus einem der Glasschlacke ähnlichen Stoffe gefertigt werden, und bedient sich als Vorlage durchgehends ausgeführter Ölgemälde. Der Grund des Mosaikbildes ist eine auf fester Grundlage ruhende Gypsplatte, auf deren bräunlich getünchter Oberfläche die Umrisse aufgezeichnet werden. Stückweise nun wird die Gypsmasse herausgehoben, das Loch mässig mit Thon gefüllt und in diesen hinein die Stifte gesetzt. Ist diese Arbeit beendet, so wird das ganze Bild sauber abgeschliffen. Die Stifte, die in mehr als 10000 verschiedenen Farbentönen vorhanden sind, werden in verschiedener Stärke, je nach der Art der Darstellung, verwendet. Nach der Stärke der Stifte richtet sich dann die Langwierigkeit der Arbeit und die Dauer ihrer Herstellung. So z. B. wurden für eines der runden Papstbildnisse von etwa 3 Fuss Durchmesser in S. Paolo fuori le mura bei Rom 10 Monate, für die »Poësie« von *Rafael* in einem Rund von etwa 2 Fuss Durchmesser 7 Jahre in Anspruch genommen.

Verbesserte Technik.

Die grosse Langwierigkeit dieses Verfahrens und die damit verbundene Kostspieligkeit ist natürlich ein gewaltiges Hinderniss zu häufigerer Anwendung der Mosaiktechnik. Da jedoch Mosaikgemälde, besonders an den Aussenseiten monumentaler Bauwerke unter Umständen sehr an ihrem Platze wären, musste man darauf bedacht sein, die Technik zu vereinfachen. Eine solche sehr bedeutende Vereinfachung wurde zu Venedig, wo die Überlieferungen und Überreste der alten berühmten Glasmacherei die Sache erleichterten, durch *Salviati* erreicht. Das Verfahren besteht darin, dass die in Farben ausgeführte Kartonvorlage auf dem Tische ausgebreitet wird und dass die genau für jede einzelne Stelle nach Grösse und Farbe ausgesuchten Stifte mittelst Klebestoffes an eben dieser Stelle befestigt werden. Ist der ganze Karton auf solche Weise bedeckt, so wird die Rückseite des Mosaiks durch Gyps u. s. w. gefestigt, so dass es umgekehrt werden kann. Nachdem der Karton und der Klebestoff abgeweicht worden sind, liegt die farbige Oberfläche zu Tage, die nicht weiter geschliffen wird. Dies Verfahren gestattet ein Zerschneiden der Kartons in einzelne Stücke, so dass verschiedene Arbeiter zu gleicher Zeit an demselben Gemälde sich beschäftigen können. Die Malereien, die *A. v. Werner* für die Siegessäule zu Berlin entworfen hat, wurden auf diese Weise bei *Salviati* in Mosaik ausgeführt.

Künstlerischer Charakter.

Der künstlerische Charakter der Mosaiken ist verschieden, hauptsächlich nach dem Stoff, aus dem sie gefertigt sind. Die aus Thonstiften zusammengesetzten werden immer etwas Stumpfes haben, doch kann man dies durch Schleifen und Ölen der Oberfläche mildern, oder ganz beseitigen durch Glasiren der einzelnen Thonstückchen. Den Mosaiken aus natürlichen Steinstiften wird insofern etwas Unvollkommenes anhaften, als Zahl und Reichthum der Farbentöne sich mit dem der Glasstifte nicht messen kann. Sauber ausgeführte Glasmosaiken haben eine erhebliche Mannigfaltigkeit der Töne und eine grosse Feinheit der Abstimmung, auch besitzen sie einen wohlthuenden Glanz und eine bedeutende Leuchtkraft. Ja, ein umfassend angewandter Goldgrund, wie er sich z. B. in der Sophienkirche zu Konstantinopel findet, kann den Mosaiken geradezu etwas Zauberisches verleihen. Diese Eigenschaften geben besonders den altchristlichen Mosaiken einen seltenen Reiz und, in Verbindung mit dem Inhalte und Styl ihrer Darstellungen, einen hervorragenden kunstgeschichtlichen Werth. Es versteht sich von selbst, dass der Standpunkt für Betrachtung eines Mosaikes in der jedesmal angemessenen Entfernung genommen werden muss, damit die Fugen zwischen den einzelnen Stiften, die besonders bei den älteren Werken nicht dicht sind, nicht störend wirken.

Florentiner Mosaik.

Neben diesem eigentlichen Mosaik werden hauptsächlich in der um 1550 gegründeten königlichen Fabrik zu Florenz Arbeiten gemacht, welche in Italien Lavori in pietra dura, bei uns uneigentlich auch Mosaiken genannt werden, und zwar Florentiner Mosaiken, während man jene römische nennt. Diese Arbeiten, die hauptsächlich in Tischplatten oder auch in Schmuckgegenständen und Wandbildern bestehen, sind durchgehends aus Stein. In eine Platte, welche als Grund dient, wird die besonders Blumen- oder Fruchtstücke, sowie Vögel, Blätter u. s. w. darstellende Zeichnung in verschiedenen anderen Steinarten, deren man im Ganzen 808 zählt, eingelegt, und zwar je nach der Grösse der Platte und der Art der Zeichnung in mehr oder weniger grossen oder kleinen Stücken.

Tarsia; Intarsia.

Ganz in der nämlichen Weise wird auch die eingelegte Holzarbeit hergestellt, die im 15. und 16. Jahrhundert in Italien sehr beliebt war und Tarsia oder auch Intarsia genannt wird. Es sind aus dieser Zeit eingelegte Chorstühle, Schränke, Vertäfelungen und dergleichen mehr in nicht unbeträchtlicher Zahl und oft von ausgezeichneter Schönheit erhalten. Beispiele finden sich bei *Chr. Scherer*, »Technik und Geschichte der Intarsia« (Leipzig 1891). Die älteren Werke zeigen bei einfacherer Zeichnung die Einlagen von hellem, den Grund von dunklerem Holze, die späteren dagegen Holz von verschiedenen Farben und auch wohl Elfenbein, Perlmutter und ähnliche Stoffe mehr, auch haben sie meist

eine zusammengesetztere Zeichnung. In letzterer Art sind die Arbeiten *Boulle's* ausgeführt, jenes vorzüglichen Kunsttischlers, der zu Paris um 1700 thätig war und dessen Arbeiten nach ihm Boulle-Arbeiten heissen. Nicht selten findet man auch Holzbildnereien mit der eingelegten Holzarbeit verbunden (S. 161 ff.).

Malereien mit eingebrannten Farben.

Die schon (S. 218) erwähnten Verfahren des Einbrennens der Farben, die man im modernen Sinne auch enkaustische nennt, theilen sich nach dem Stoffe ein, auf dem das Bild zur Darstellung kommt. Die zur Anwendung gelangenden Farben sind ausschliesslich Metalloxyde, die in Wasser oder in einer kieselartigen Flüssigkeit gelöst, oder mit einem leicht flüssigen Öle, besonders Spieköl, hin und wieder auch mit einem besonders verdickten Terpentinöle verbunden werden.

Die Glasmalerei; Geschichtliches.

Es sei zunächst von der Glasmalerei die Rede, die dem Charakter, wie der Verwendung ihrer Werke nach mit der grossen, ja monumentalen Kunst noch eng zusammenhängt. Aus dem frühmittelalterlichen Verfahren, Fensterverschlüsse in Kirchen aus kleinen, mosaikartig zusammengesetzten, farbigen Glasscheiben herzustellen, scheint sich nach und nach die Technik gebildet zu haben, in jene mosaikartige Zusammensetzung die Zeichnung bestimmter Figuren oder Verzierungen zu bringen. Und zwar scheint dies zuerst um das Jahr 1000 zu Tegernsee in grösserer Vollkommenheit geschehen zu sein, weshalb man denn gemeinhin nach diesem berühmten Kloster die Erfindung der Glasmalerei verlegt. Sehr bald wurde dann diese Kunst ein Kulturbestandtheil des Mittelalters, besonders in dem Zeitalter der Gothik. Die Kirchenfenster mit bunten Gläsern zu schliessen, die überdies heilige Gegenstände vor das Auge brachten, hatte dem farblosen Glase gegenüber etwas abschliessend Geheimnissvolles. Neben diesen grossen Werken blühte besonders in der Schweiz bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die sogenannte Feinmalerei, die auf kleinen durchsichtigen Glastafeln mit verschiedenen Farben arbeitet. Später gerieth die Glasmalerei überhaupt in Verfall und kam um 1650 ganz ausser Übung. In unserem Jahrhundert hat sie sich zu neuer Blüthe erhoben. Unter den älteren Glasgemälden dürften als besonders hervorragende Denkmäler die Fenster im Dome zu Chartres, im Münster zu Strassburg, im Dome zu Köln und in der Lorenzkirche zu Nürnberg, dann die schon dem 16. Jahrhundert angehörenden in der Gudulakirche zu Brüssel beispielsweise erwähnt werden. Unter den neueren Glasmaler-Werkstätten zeichnen sich die Anstalten von München und Berlin durch hervorragende Leistungen aus. Zwar entzieht sich die Glasmalerei gewissermaassen unsern Grundgesetzen von der Malerei, da sie nicht durch ihre Oberfläche wirkt, sondern durch die durchscheinende, farbige Glasmasse selbst; allein bei näherer Betrachtung muss man dies doch als eine sehr unwesentliche Abweichung von

jenem Grundsatze, dem sie ästhetisch doch vollkommen folgt, gelten lassen.

Technik.

Im technischen Verfahren der Herstellung von Glasbildern, worüber *H. Oidtmann's* Buch, »Die Glasmalerei«, I. Theil: »Die Technik der Glasmalerei« (Köln 1893), trefflich und klar unterrichtet, zeigen sich zwei Arten: die eine, welche farbiges Glas schneidet und nach einem Vorbild oder Muster mosaikartig zusammensetzt, die andere, welche farblose Glastafeln ein- oder doppelseitig bemalt, oder zum Theil wenigstens auf farbigen Tafeln in dunkleren Tönen die Schattirungen mit schwarzer oder bräunlicher Schmelzfarbe (Schwarzloth) angiebt, und die Farben dann einbrennt. Jenes ist das alte und ursprüngliche Verfahren, das hier ausser Acht bleiben kann; es sei nur darauf hingewiesen, dass die grossentheils sehr kleinen Glasscheiben mittelst Bleieinfassungen verbunden wurden. Das andere, jüngere Ver-

Fig. 39. Ein deutscher Kaiser Namens Heinrich. Glasgemälde romanischen Styls im Münster zu Strassburg.

fahren kann die Theilung des Bildes in grössere Stücken nach sicheren Regeln ausführen. Die Verriegelungen und Sprossen der Fenster gestatten, den Scheiben bestimmte Grenzen zu geben, und ferner bieten die Linien der Zeichnung Gelegenheit, sie noch in kleinere Tafeln zu zerlegen, diese einzeln zu vollenden und dann mittelst Bleilinien sauber zu verbinden. Die umstehende Abbildung (Fig. 39) wird dies veranschaulichen können. Das Brennen allzugrosser Glasscheiben ist bedenklich, und die Bleilinien auf den Umrissen bewirken doch nur, dass überhaupt diese letzteren kräftig bezeichnet werden. So kann man vollständig die einzelnen Theile des Glasgemäldes ausführen, ihnen Schattirung und Farbe geben, doch muss man sich schon die unvermeidliche Bedingung gefallen lassen, dass das Bild in dem Sprossenwerke des Fensters wie hinter einer Vergitterung erscheint. Darauf, dass nicht wesentliche Theile der Zeichnung in den Raum fallen, wo das Gitter ist, muss der entwerfende Künstler genau Rücksicht nehmen. Die Ausführung erfolgt wie bei den Wandmalereien nach Karton und Farbenskizze oder besser nach einem farbigen Karton. Die Unterart der kleinen, in Feinmalerei ausgeführten Glasbilder ist schon S. 224 erwähnt worden. Neuerdings hat der Maler *Dillmann* in München ein Verfahren gefunden, nach welchem eine helle, die Zeichnung tragende Glastafel mit farbigen Tafeln zu einheitlicher Wirkung zusammengelegt wird, ähnlich wie die verschiedenen Platten beim Buntdrucke verwendet werden, worüber im XIV. Abschnitt zu sprechen sein wird. — In dem S. 220 genannten Buche von *Elis* ist auf S. 128/29 die wichtigere Litteratur über Glasmalerei zusammengestellt.

Künstlerischer Charakter.

In ästhetischer Hinsicht wirkt das Glasgemälde auf eigenthümliche Weise durch seine leuchtende und glanzvolle Färbung mit dem ihr eigenen reizvollen Schmelz, sowie durch das höchste Maass von Licht und Durchsichtigkeit, dessen die Malerei überhaupt fähig ist. Das vornehmste Gebiet für Entfaltung von Glasmalereien sind die Kirchenfenster, besonders in den Gebäuden des gothischen Styles, zu dessen eigenthümlichem Wesen sie vorwiegend gehören, doch eignen sich auch öffentliche Gebäude, Säle und Prunkzimmer für Anwendung derselben, da sie den Reichthum, die Würde und Feierlichkeit eines solchen Raumes sehr erhöhen. Kleine, bewegliche Glasbilder zum Aufhängen kommen übrigens häufig vor.

Weitere eingebrannte Malereien.

Die übrigen eingebrannten Malereien gehören im Wesentlichen dem Gebiete der Kleinkunst, und zwar insbesondere den Gefässen, Tafeln u. s. w. in gebrannten Erden und Metallen an. Als Hauptgruppen lassen sich unter den Arbeiten in gebrannten Erden die gemalten antiken Vasen, die Majoliken und die gemalten Porzellane unterscheiden.

Antike Vasenmalerei.

Die gemalten Thongefässe des Alterthums, die in so beträchtlichen Mengen aus den Gräbern Etruriens, Campaniens, Siziliens

und auch des eigentlichen Hellas ans Licht gezogen wurden und jetzt in den grossen europäischen Museen zu mehr oder weniger umfangreichen Sammlungen vereinigt sind, gehören in ihren frühesten Vertretern den ältesten Zeiten der griechischen Kunst an und reichen von da herab bis ins 3. Jahrhundert vor Christo. Sie sind zum überwiegenden Theile griechischen, zum geringeren etruskischen Ursprungs und waren gewiss nur vereinzelt für den Nutzgebrauch bestimmt. Sie sind aus rothem oder gelblichem Thon gefertigt, wahrscheinlich zuerst oberflächlich gebrannt, dann bemalt und hierauf nochmals gebrannt. Ihre Bemalung ist technisch sehr einfach mit schwarzen Farben, wie es scheint Eisenoxyd-Farben, auf dem natürlichen Grunde ausgeführt. Anfänglich wurde die Zeichnung schattenrissartig schwarz aufgetragen, später aber wurde die Vase schwarz überzogen und die Zeichnung ausgespart, so dass diese in der Farbe des Thones erscheint. Bei jenen älteren schwarzfigurigen Malereien wurden die Innenlinien der Figuren eingeritzt, bei den jüngeren rothfigurigen hingegen schwarz eingezeichnet. Als Deckfarben dienten dann wohl noch Weiss oder Violett und bei Gefässen, die für Frauen bestimmt waren, nicht selten auch Gold. Dagegen erfuhr eine vielfarbigere Behandlung eine Gruppe von Ölfläschchen, die sogenannten Lekythen, die mit weissem Kreidegrund überzogen und darauf mit bunten Farben bemalt wurden. Die Form der Vasen ist fast durchgehends von grosser Schönheit, wie das hierüber abgebildete Beispiel (Fig. 40) zeigt. Die Verzierungen erscheinen zum Theil in reinstem Geschmacke, und die figürlichen Darstellungen vielfach in grosser künstlerischer Vollendung; ihre Gegenstände sind für die Alterthumskunde vom höchstem Werthe.

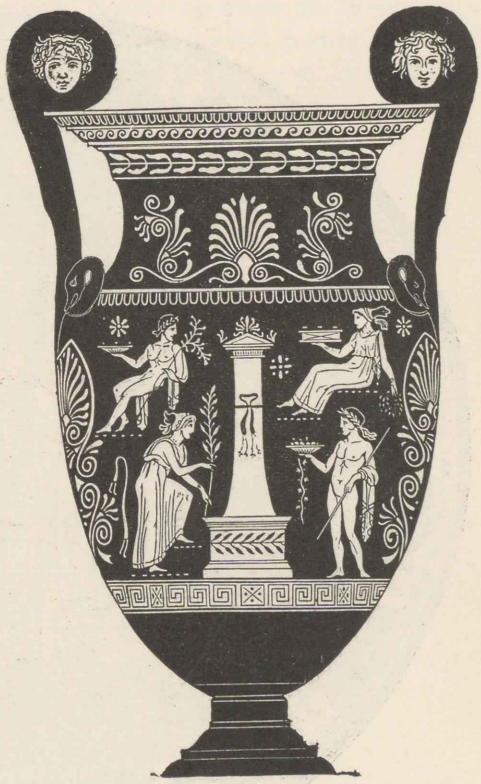


Fig. 40. Griechische Vase.

Majolika.

Der nächste grosse Zeitraum, der bemalte Terracotten hervorbrachte, fällt in das 15. und 16. Jahrhundert. Durch Einwirkung

der spanisch-maurischen Keramik hatte bereits im 13. Jahrhundert die Herstellung bemalter Thongefässe in Sizilien begonnen, die dann später im übrigen Italien einen bedeutenden Aufschwung nahm und eine wahrhafte Blüthe erlebte. Die Italiener benannten diese Arbeiten in gebranntem Thone mit farbiger Malerei und Glasur nach der Insel Majorca, die im älteren Sprachgebrauche, z. B. auch bei Dante (Inf.

Fig. 41. Farbig glasirtes Bildwerk von Luca della Robbia.

XXVIII, 82), Maiolica heisst, da, wie es scheint, ein entscheidender Anstoss für sie von dorther gekommen war. Man würde also im heutigen Sprachgebrauche die Majoliken danach Majorka-Geschirre nennen können. Etwa gegen das Jahr 1500 erfolgte nun, durch Einfluss der *Robbia*'schen Werkstatt in Florenz, zu Faënza eine technische Vervollkommnung der Majolika, welche danach wiederum Faënza-Geschirr oder Fayence genannt wird. Andererseits führt sie auch den Namen der feinen Majolika, wogegen die

ältere Art in den Handbüchern als Halb- oder Mezza-maiolica bezeichnet zu werden pflegt. Die technischen Herstellungsverfahren und die Unterschiede beider Gattungen lassen sich in Folgendem kurz zusammenfassen.

Technik.

Für die sogenannte Mezza-maiolica verwendete man röthlichen Thon, der einen dünnen Überzug von weisser Erde, sogenannter Angussfarbe (französisch: engobe), erhielt. Auf diesem wurde die Malerei ausgeführt. Dann folgte der erste Brand, hiernach der starke Überzug mit einer Bleiglasur und endlich der zweite Brand. Die Bleiglasur ist durchsichtig,

Fig. 42. Majolika-Schaale.

empfängt aber durch die weisse Farbe des Grundes den Anschein der Undurchsichtigkeit. Die Malerei dieser Mezza-maiolica ist in Umrissen von schwarzen oder blauen Linien mit den Farbenmitteln von Blau, Grün und Gelb, die häufig metallisch schimmern, ohne Anwendung von Halbtönen ausgeführt. Die feine Majolika, das eigentliche Faënza-Geschirr, ist anscheinend schon im Laufe des 15. Jahrhunderts in Faënza und vermuthlich auch in anderen Orten fabrikmässig hergestellt, aber erst später mehr vervollkommnet worden. Der erste schwache Brand erfolgte im rohen Thon. Die Glasur, die hauptsächlich aus Blei und Zinnoxyd-Verbindungen bestand, wurde dann darüber gelegt und bildete

in ihrem ungebrannten, noch feuchten Zustande den Grund für die Malerei, die durch die sicherste Hand gemacht werden musste, da die Farben schnell in den Körper der Glasur eindrangen, Verbesserungen sich also nicht ausführen liessen. Nach Vollendung der Malerei wurde das Stück im zweiten Brande fertig gestellt. Die Farben liegen hier nicht unter, sondern in der Glasur; die Glasur selbst ist nicht durchsichtig, sondern dicht (opak) und milchartig, wie weisse Smalte. Was die Malerei betrifft, so vervollkommnete sie sich nach der Richtung der Verzierung aufs Höchste, meist ganz im Sinne der römischen Schule; sie verwandte die figürlichen Erfindungen berühmter Meister, besonders auch *Rafael's*, und gebot über einen erheblich erweiterten Umfang von Farbentönen, unter denen auch ein schönes Roth mit metallischem Glanze bei den Arbeiten von *Gubbio* sich zeigt. Unter den Orten, wo die zahlreicheren und vorzüglicheren Stücke der feinen und halben Majolika gefertigt wurden, müssen besonders Faënza, Castel Durante, Pèsaro, Gubbio, Venedig und Urbino, dessen Fürstenhaus diesen Kunstzweig begünstigte, hervorgehoben werden. Bedeutende Sammlungen solcher Gefässe findet man in Loretto, in den Museen von Neapel, Florenz, Paris, London, Berlin und Braunschweig, sowie im Schlosse zu Stuttgart sammt Bebenhausen. Der hohe Werth der Majoliken besteht keineswegs in der Dauerhaftigkeit und Vorzüglichkeit des gebrannten Thones, also des Geschirrstückes an und für sich, sondern in dem Reichthum an neuen und eigenartigen Formen, besonders der Hohlgefässe, dem feinen Geschmack der Verzierungen und den satten, leuchtenden Farben, die ihnen eine hervorragend reizvolle Wirkung verleihen, dann aber auch darin, dass die Darstellungen eine grosse Mannigfaltigkeit der Gegenstände und Erfindungen, sowie in den besten Stücken eine bedeutende Meisterschaft der Zeichnung und Malerei zeigen. Von den beiden umstehenden Abbildungen giebt Fig. 41 ein Beispiel der aus der *Robbia*'schen Werkstatt hervorgegangenen zahlreichen runden wie erhobenen Bildwerke, die nach Art der Majoliken bemalt sind, während Fig. 42 die Verzierungsweise einer Schaale veranschaulicht.

Palissyarbeiten.

Die Technik der Majolika übertrug sich von Italien aus seit dem 16. Jahrhundert auch auf andere Länder und fand namentlich in Frankreich eine beachtenswerthe Übung durch *Bernhard Palissy* († 1590), der jedoch mehr die Schmückung seiner Gefässe durch bildnerische Verzierungen, besonders Blumen, Blätter, Früchte und Thiere, die er bemalte, als durch Malereien liebte. Diese Erzeugnisse pflegt man nach dem Künstler selbst Palissy-Arbeiten zu nennen.

Ende dieser Technik.

Mit der Erfindung des Porzellans hörte die künstlerische Herstellung der glasirten und bemalten Terracotten auf; doch werden gegenwärtig wieder Majoliken, nach dem Vorbilde der alten, mehrfach, namentlich zu Duccio bei Florenz in den Werkstätten des Marchese Ginori, angefertigt.

Die Porzellanmalerei.

Die Ausführung von Malereien auf Porzellan geschieht unter und auf der Glasur des fertigen, gebrannten Stückes. Nächstdem werden die gemalten Gegenstände ein oder mehrere Male der Glühhitze im Brennofen ausgesetzt, wobei sich die Farben mit der Glasur zu einem gleichmässigen Schmelz von grosser Festigkeit verbinden. Beim Porzellan ist auch die Verbindung zwischen dem eigentlichen aus Porzellanerde hergestellten Kerne und der Glasur, die ebenfalls im Wesentlichen aus Porzellanmasse gemacht wird, eine sehr innige, so dass diese Werke, wenn sie nicht

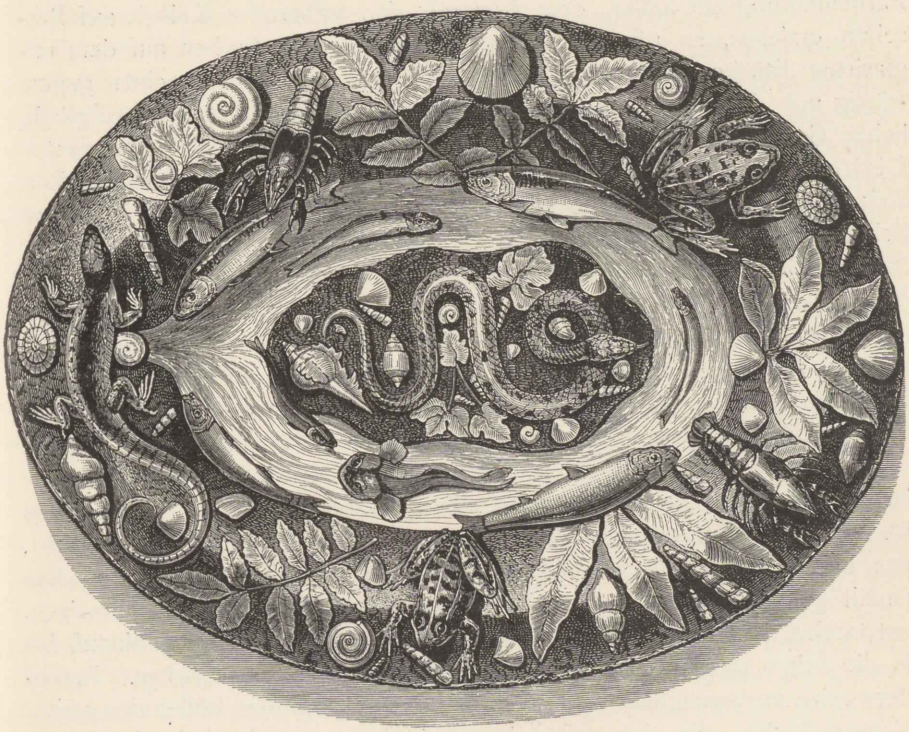


Fig. 43. Palissy-Schüssel.

zerschlagen werden, gegen sonstige Einflüsse geradezu unempfindlich sind. Dabei gelingt es dem erfahrenen Porzellanmaler, der die Veränderung seiner Farben im Feuer genau kennt, seinem Bilde eine kräftige, glanzvolle und saftige Färbung zu geben, so dass auf diese Weise auch Arbeiten von erheblichem künstlerischen Werthe angefertigt werden können. Namentlich liebt man es, sie auf grossen Vasen anzubringen, wo sie in der Regel von Goldverzierungen umrahmt werden; doch macht man auch Tafelbilder auf Porzellan und erreicht hier wohl eine dem Ölbilde sich nähernde Farbenerscheinung. In Bezug auf die Gegenstände waltet die nämliche Freiheit ob, die der Maler überhaupt besitzt. Auch der

Porzellanmaler kann Darstellungen aus allen möglichen Gebieten wählen, und er neigt gern dahin, Nachbildungen berühmter Gemälde zn geben. Diese Kunst ist noch verhältnissmässig jung, da erst im Anfange des 18. Jahrhunderts das erste europäische Porzellan in Dresden angefertigt wurde. Gegenwärtig wird die Porzellanmalerei in den staatlichen Fabriken zu Berlin, Meissen, Wien, München, Petersburg, Sèvres und anderen Orten, sowie auch in Privatanstalten mit mehr oder weniger grossem Erfolg geübt. — Will man statt der tiefen, der Ölmalerei ähnlichen Farbenhaltung ein helles, dem Aquarell sich näherndes Kolorit auf Porzellan erzielen, so pflegt man mit entsprechenden Farben auf dem unglasirten Stücke (Biscuit) zu malen. Einige Fabriken machen gegenwärtig von diesem Verfahren besonders zur Bemalung von Figuren glücklichen Gebrauch. — Es mögen hier schliesslich noch die sogenannten Lithophanien erwähnt werden, dünne Tafeln von unglasirtem Porzellan, in deren Vorderseite die Zeichnung eines Bildes nach Licht und Schatten so eingedrückt ist, dass die Lichter tiefer, die Schatten flacher liegen. Gegen das Licht gehalten kommt die Zeichnung dann in der durchscheinenden Tafel zur Wirkung.

Malerei in Smalte.

Wird die Malerei in Metallfarben, die mit Glasfluss verbunden werden, auf Metall, meist auf Tafeln oder Gefässen von Gold oder Kupfer, ausgeführt, so pflegt man sie Malerei in Smalte zu nennen. Über die Technik und Geschichte dieser Kunst giebt das Buch von *F. Luthmer*, »Das Email« (Leipzig 1892) in erschöpfender Weise Belehrung. Smalte ist der Glasfluss, in den beim Brennen die Metallfarben eingeschmolzen werden. Er wird vielfach auch Email genannt, ein französisches Wort, das durch allmähliche Umbildung im Mittellateinischen und Italienischen (smalto) aus dem Althochdeutschen smaltjan, smelzan, unserem schmelzen, entstanden ist. Das Alter der Smaltetechnik reicht sehr hoch hinauf, bis in die Zeiten der Ägypter. Später leistete Byzanz Vorzügliches. Besonders reich an vorzüglichen Arbeiten ist aber die Zeit des blühenden romanischen Styles, die sich zudem häufig auch durch Schönheit der Zeichnung und Farbenstellung hervorthun. Wenigstens ist dies Letztere der Fall bei den deutschen Arbeiten, deren engere Heimath das Niederrheinland und ganz besonders die Stadt Köln ist, während die von Limoges, dem Hauptsitze der ausserdeutschen Smaltekunst während des Mittelalters, in ihren älteren Erzeugnissen nicht selten Einförmigkeit und Unbeholfenheit bekunden. Später wurde freilich durch Benutzung deutscher und danach italienischer Vorlagen Alles dies in Limoges freier und besser; auch vervollkommnete sich die Technik während des 16. Jahrhunderts in ausgezeichneter Weise. Diese Kunstübung erhielt sich lange zu Limoges in mehreren Malerfamilien, deren Arbeiten heute noch ungemein geschätzt werden. Gegenwärtig wird auch wieder Vorzügliches geleistet.

In der Technik der Smalte-Malerei unterscheidet man drei Hauptarten. Das Wesentliche besteht nämlich durchweg darin, zu verhindern, dass die mit Glasflüssen verbundenen Farbenstoffe der einzelnen Lokaltöne an ihren Grenzen in einander überfliessen, also ein Verfahren anzuwenden, wodurch die Grenzen scharf festgestellt werden. Die Verschiedenheit dieses Verfahrens begründet die Verschiedenheit jener drei Hauptarten. Da diese Grenzen der Lokaltöne die Umrisslinien der Zeichnung vorstellen, so kann man sie z. B. durch Auflöthen feinen Metalldrahtes bezeichnen, und nun innerhalb der einzelnen, so bestimmten Felder die entsprechenden Schmelzfarben auftragen, die dann im Ofen gebrannt werden. Diese Art heisst Zellenschmelz (émail cloisonné). Sie ist schon bei altägyptischen und byzantinischen Arbeiten angewendet worden und wird noch heute, z. B. von den Chinesen, umfangreich geübt. Wenn man aber innerhalb der Umrisslinien aus dem Metallgrunde die einzelnen Felder (champs) mit dem Stichel aushebt und gegen die Umrisse hin, die stehen bleiben, vertieft, so erscheinen sie nach der Mitte hin erhoben (levés), während die Ränder selbst jene Grenzen bilden. Man nennt dies Verfahren Grubenschmelz (émail champlevé). Bei beiden Arten fehlt der Zeichnung Licht und Schatten. Eine Vervollkommnung wurde dadurch erzielt, dass der Metallgrund rings um die gleichsam ausgesparte Zeichnung und ebenso die Linien der Zeichnung innerhalb des Umrisses mit dem Grabstichel ausgehoben und dann die Vertiefungen mit Smalte gefüllt wurden, während die Zeichnung selbst im Metall stehen blieb. Auch legte man wohl den Grund der Felder nach Art erhobener Arbeiten an, so dass die Smalteschicht lichter und tiefer wirken konnte. Diese Unterarten des Grubenschmelz-Verfahrens heissen ausgesparte Smalte (émail à taille d'épargne) und durchsichtige Smalte auf vertiefter Zeichnung (émail translucide de basse taille, sur ciselure en relief). Ungleich vollkommener und künstlerisch bedeutender als dieses sogenannte Goldschmiedeemail ist aber die eigentliche Malersmalte. Auf dem dünnen Kupfergrunde der Tafel oder des Gefässes, die bemalt werden sollen, ritzt man mit der Radirnadel die Umrisse leicht ein und legt darauf einen durchsichtigen Schmelz, der zunächst gebrannt wird. Hierauf werden die Umrisse in dunkler Smalte nachgezogen und ebenfalls eingebrannt. Diese Umrisslinien bilden jene Grenzen und halten die Smalte der Lokaltöne genau innerhalb ihrer Felder. Auf dem Schmelzgrunde kann man mit Bequemlichkeit und in künstlerischer Weise malen, modelliren, abtönen und koloriren, letzteres allerdings nur soweit, wie die Palette der Metallfarben dies gestattet. Die schönsten Werke solcher Art lieferte Limoges. Hervorragende Sammlungen von Arbeiten in den verschiedenen Arten der Smaltetechnik besitzen Paris, London, Berlin und Braunschweig. Einzelne bedeutende Stücke finden sich an vielen Orten,

Technik.

so z. B. der Verduner Altar zu Klosterneuburg, die pala d'oro in der Markuskirche zu Venedig u. s. w.

Lavamalerei.

Der Vollständigkeit wegen seien noch die Proben einer aus geschmolzenen Glasflüssen auf Lavagrunde hergestellten Art von Gemälden erwähnt, die in den vierziger Jahren auf *Stüler's* Veranlassung nach Kartons *A. v. Klöber's* in Berlin angefertigt waren und kürzlich beim Abbruche der alten Domanlagen wieder aufgefunden wurden. Es sind 23 Rundbilder mit überlebensgrossen, musizirenden Engeln in Halbfiguren, die damals für die Aussenseite des neuen Domes bestimmt waren.

Metallstich. Niello.

Es möge hier die Besprechung der Kunst folgen, Zeichnungen in Metallplatten zu graben, soweit sie nicht in den Bereich der Kupferstecherei (Abschn. XIV) gehört. Schon im Alterthume war sie beliebt, indem man Umrisszeichnungen zur Verschönerung verschiedener metallener Gegenstände in deren Oberfläche stach, wie namentlich in die Rückseiten der Spiegel. Doch wurden auch andere Geräthe, besonders jene kästchen- und eimerförmigen Gefässe, die cistae hiessen, so geschmückt. Als ein Denkmal von ganz hervorragender Schönheit kann die Cista im Kircher'schen Museum zu Rom genannt werden, die 1744 bei Palestrina gefunden ist und die nach ihrem ersten Besitzer die Ficoronische heisst. Im Mittelalter wurde diese Technik glanzvoll geübt, wie die gestochenen metallenen Grabplatten darthun, und sie wurde endlich in einer eigenthümlich erweiterten Weise angewandt. Dies geschah so, dass mit dem Grabstichel auf einer Silberplatte eine vertiefte Zeichnung eingegraben, diese Vertiefungen aber mit einer »schwärzlichen« Masse (nigellum, von niger = schwarz), die aus Silber, Kupfer, Blei und Schwefel bestand, ausgeschmolzen wurde. Die Zeichnung erschien also, nachdem das Niello (die Schwarztafel) geschliffen und geputzt war, schwarz auf Silbergrund. Diese Technik war bereits im Alterthume bekannt, wie unter Anderm zwei Schalen des Hildesheimer Silberfundes beweisen. Als ein Hauptmeister des Niello aber darf *Tommaso* oder *Maso Finiguerra*, ein Florentiner Goldschmied, angesehen werden, und als beliebte Gegenstände, die in Niello ausgeführt wurden, dürfen die sogenannten Paces genannt werden, kunstvoll ausgestattete Täfelchen, die während der feierlichen Messen von den Priestern beim Agnus-Dei geküsst wurden. Ein solcher berühmter Pax oder Pace (= Friede), den *Finiguerra* im Jahre 1452 für die Taufkirche zu Florenz gearbeitet hatte, wird noch heute im Museo nazionale daselbst aufbewahrt. Doch auch in Deutschland und anderen Ländern wurde diese Kunst geübt, und sie ist noch gegenwärtig in der russischen Stadt Tula, deren niellirte Silbererzeugnisse Tulawaare genannt werden, sowie im Morgenlande, besonders in Indien und Siam, sehr volksthümlich.

Endlich müssen die Stickereien und Webereien erwähnt werden, insofern sie mit ihren Mitteln künstlerische Darstellungen hervorbringen. Seit den ältesten Zeiten pflegte man Gewänder zur Bekleidung des Körpers, wie Teppiche zur Bedeckung von Fussböden und Wänden kunstvoll auszubilden, und die Geschichte berichtet uns von manchem berühmten Stücke dieser Art. Abbildungen alter Prachtgewänder enthalten in grosser Zahl die ägyptischen und assyrischen, sowie auch andere bildwerkliche Tafeln. Unter den auf uns gekommenen Werken dürften die ältesten, jene unlängst in ägyptischen Gräbern gefundenen Gewandreste sein, die etwa dem 4. bis 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehören. Als ein ganz hervorragendes Stück, das in das 12. Jahrhundert gesetzt wird, kann die sogenannte Kaiser-Dalmatika in der Sakristei der Peterskirche zu Rom genannt werden. Die Stickereien derselben, auf dunkelblauer Seide in Gold und Silber ausgeführt, stellen heilige Gegenstände dar und weisen durch ihre Vorzüglichkeit diesem Werke eine hohe Stelle in der byzantinischen Kunst, der es zugehört, an. Die späteren Jahrhunderte haben uns dann in gestickten Messgewändern, Decken u. s. w. viele sehr beachtenswerthe Denkmäler hinterlassen, unter denen die sogenannten burgundischen Gewänder in den kaiserlichen Kunstsammlungen (Hofmuseum) zu Wien wohl sicher obenan zu stellen sind. Sie sind flandrische Werke des 15. Jahrhunderts, ganz im echten Kunstgeiste der *Eyck*'schen Schule, mit voller Empfindung, in bewunderungswürdiger Weise ausgeführt. — Die kunstvolle Teppichweberei, über die die Werke von *Guiffroy*, »L'histoire de la tapisserie« (Tours 1886), und *Müntz*, »La tapisserie« (Paris o. J.), am besten unterrichten, blühte im Mittelalter nirgends so schön wie in Flandern. Die alte westflandrische Stadt Arras im jetzigen Nordfrankreich zeichnete sich sogar durch ihre Arbeiten in solchem Maasse aus, dass in Italien die Kunstwebereien überhaupt den Namen Arrazzi erhielten. Als die berühmtesten solcher Teppiche müssen die sogenannten Tapeten *Rafael's* erwähnt werden, Webereien in Wolle und Seide ausgeführt und mit Gold gehöht, die im Auftrage Leo's X., nach den jetzt im South-Kensington-Museum zu London befindlichen farbigen Kartons von *Rafael*, in Brüssel angefertigt wurden. — Die neuere Gemäldeweberei wurde namentlich in Frankreich gepflegt und in einer unter Ludwig XIV. gegründeten grossen Werkstatt betrieben. Diese Werkstatt war in der vom Staate angekauften Teppich-Fabrik der Brüder *Gobelin* angelegt worden, woher denn die Bezeichnung dieser späteren Wandteppiche als Gobelins stammt. Die fürstliche Prachtliebe rief ähnliche Werkstätten an zahlreichen Orten ins Leben, von deren Arbeiten noch viele erhalten sind. Besonders umfangreiche Sammlungen besitzen Florenz und München.

Gestickte und gewebte Malereien.

Ausser der auf den letzten Seiten in einzelnen Fällen angeführten Litteratur möge hier noch auf *L. Bucher's* treffliche »Geschichte

Litteratur.

der technischen Künste« (3 Bde. Stuttgart 1875—1893) aufmerksam gemacht werden; sie verbreitet sich ausführlich über alle jene Arten der Malerei, die einen mehr handwerklichen Beisatz haben, also Sgrafitto-, Mosaik-, Glas-, Maiolica-, Smalte-, Porzellanmalerei u. s. w.

Die Technik überhaupt.

Es ist hiermit die Übersicht beendet über die Körper und Stoffe, die zur Darstellung von Kunstwerken sich eignen, und über die Art und Weise, in der die Kunst von ihnen Gebrauch macht. Von Anfang an war der volle Zusammenklang von Inhalt und Form, von Geistigem und Stofflichem, als dem Wesen des Kunstwerkes unerlässlich, stets nachdrücklich betont und dann soeben versucht worden, die Körper zu bezeichnen, die vorzugsweise sich darbieten, eine solche Form anzunehmen, dass in ihr ein Gedanke künstlerisch zur Erscheinung kommen kann. Es ist im Einzelnen gezeigt worden, dass diese Körper durch ihren Stoff dem Künstler mannigfache Bedingungen vorschreiben, und dass sie von ihm Kenntniss und Beachtung ihrer allgemeinen und besonderen Eigenschaften fordern. Der Grad nun, in welchem ein Künstler durch Begabung und Übung Herrschaft über den Stoff erlangt, ist sehr verschiedenartig, und es wird deshalb auch sehr verschiedene Abstufungen in der Bewältigung des Stoffes geben müssen. Die künstlerische Bearbeitung und Behandlung des Stoffes überhaupt nennt man Technik. Die Technik ist ein unerlässlicher Theil der Kunst, wie sich das von selbst versteht und wie es sich auch aus dem Worte ergiebt, das im Griechischen τεχνικός heisst und »zur Kunst gehörig« bedeutet.

Ihre Bedeutung.

Die Aneignung der Technik ist für den Künstler die Grundbedingung seiner selbständigen Thätigkeit, und die alten Meister forderten deshalb auch von ihren Schülern eine sehr lange Lehrzeit. *Cennino Cennini* berichtet, dass er selbst 12 Jahre bei *Agnolo Gaddi*, dessen Vater *Taddeo Gaddi* aber 24 Jahre bei *Giotto* als Schüler gewesen sei. Vom künftigen Künstler verlangt er, dass er aus Liebe und edlem Sinne zur Kunst kommen, sich mit Furcht, Gehorsam und Ausdauer schmücken, frühe anfangen, sich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen, und je später desto besser von ihm scheiden solle. Zwar kann es ja Talente geben, denen ein widriges Geschick die vollkommene Erwerbung der Technik unmöglich macht, aber man wird, so sehr man diese an sich auch begreift, dennoch jenen Umstand rein sachlich als einen Mangel anerkennen müssen. Nur durch gute Unterweisung und lange Übung lässt sich die Herrschaft über die künstlerischen Darstellungsmittel erwerben. *Vasari* sagt daher in diesem Sinne gewiss mit Recht, dass, wer die Übung nicht mache, auch die Kunst nicht lerne, und *Goethe* dachte ähnlich, als er in einem Briefe an Frau von Stein (II, 187) schrieb: »Ich sehe täglich mehr, wie eine anhaltende mechanische Übung endlich uns das Geistige auszudrücken fähig macht, und wo jene nicht ist, bleibt es

eine hohle Begierde, dieses im Fluge schiessen zu wollen.« Bei dieser grossen Bedeutung des technischen Theiles der Kunst erklärt es sich leicht, dass einerseits Talente vorkommen, die an der Schwierigkeit der Technik gescheitert, andrerseits Künstler, die nicht über das Äusserliche, die Technik, hinausgekommen sind. Die grösste Vollendung der Technik setzt natürlich keineswegs und nothwendig die grösste Vollendung und Schönheit des Kunstwerkes überhaupt voraus. Es sei hier zur näheren Ausführung dieses Verhältnisses auf das im V. Abschnitt Gesagte hingewiesen. Im Allgemeinen nennt man einen Künstler, der die Technik in ausserordentlicher Vollkommenheit beherrscht, wenn sein hervorbringendes Talent mit dieser nicht gleichen Schritt hält, einen Virtuosen. (Vergl. S. 104.) Wie sehr aber selbst bedeutende Künstler mit der Technik zu kämpfen hatten, ehe sie darin die sichere Meisterschaft errangen, lehrt die Kunstgeschichte reichlich.

So ist die Aneignung des technischen Theiles seiner Kunst die erste Aufgabe jedes angehenden Künstlers. Aber er fasse sich mit Ernst zusammen, damit sein Geist und seine Phantasie nicht im Kampfe mit dem widerstrebenden Stoffe erlahme oder erliege. Ist er vollkommen Herr der Technik, so möge ihn auch das Handwerkliche derselben nicht ermüden, vielmehr möge er *Winckelmann's* goldenes Wort in sich zur lebendigen That werden lassen: »Man muss mit Feuer entwerfen und mit Phlegma ausführen.« Auch der Kunstfreund seinerseits wird sich gern eine möglichst genaue Kenntniss der künstlerischen Technik erwerben, da er sonst in der Beurtheilung von Kunstwerken leicht nothwendige Bedingungen übersehen könnte. Namentlich wird bei Bauwerken und bei grösseren Bildhauerarbeiten die Frage: »warum dies oder jenes nicht so oder so wäre?« häufig durch Beachtung technischer Umstände ihre Erledigung finden, so dass man durch richtige Erkenntniss der Technik und ihrer Schwierigkeiten auch in das richtige Verständniss des ganzen Kunstwerkes mehr und mehr eindringen kann.

Neunter Abschnitt.

Das Darstellbare.

Der geistige Theil des Kunstwerks.

Wenn der vorige Abschnitt über den technischen Theil der Kunst Auskunft zu geben versuchte, so handelt es sich nunmehr um die Betrachtung des geistigen Theiles, um die Frage: was ein Kunstwerk enthalten könne, und wie Das beschaffen sein müsse, was der Künstler darstellen kann. Die Antwort ist grundsätzlich sehr einfach: es muss so sein, dass es in der Darstellung ganz aufgehen könne, dass sich Inhalt und Form zu vollkommener Harmonie vereinigen können. Wie aber in technischer Beziehung für die Erscheinung des Kunstwerkes gewisse Bedingungen bestehen, die aus allgemeinen Gesetzen der Körper und aus den besonderen Eigenschaften des gewählten Stoffes entspringen, so wird auch nicht jeder Gedanke, jeder Inhalt für den geistigen Theil des Kunstwerkes brauchbar, d. h. darstellbar sein können.

Die Natur des geistigen Theiles.

Der geistige Theil des Kunstwerkes stammt grundsätzlich aus der schaffenden Phantasie, wie oben (S. 8 f.) des Näheren erörtert ist. Er ist also dichterischer Natur. Und hieraus mag es sich erklären, dass häufig Täuschungen vorgekommen und Gegenstände, die zwar dichterisch, aber für die künstlerische Darstellung ungeeignet sind, dennoch dargestellt wurden. Dann kann kein echtes, in sich deutliches Kunstwerk entstehen. Eine Bemerkung *Benvenuto Cellini's* (II, 2) mag hier am Orte sein: »Vieles lässt sich gut sagen, das, nachher ausgeführt, sich schlecht macht.« Solche Irrung beruht auf Verwechselungen und auf Mangel an klarer Erkenntniss. Es mögen deshalb vorweg einige Worte über den Unterschied der bildenden Künste und der Dichtung als redender Kunst hinsichtlich der darzustellenden Gegenstände gestattet sein.

Dichtung und Malerei.

Die bildenden und tönenden Künste unterscheiden sich, wie oben (S. 9) ausgeführt wurde, durch den Stoff und die Art der Darstellung. Doch ist dies nicht etwa bloss äusserlich zu verstehen, vielmehr wird man ja sogleich erkennen, dass bei dem unbedingt innigen Zusammenhange, den Inhalt und Form haben, nicht ein und derselbe Inhalt oder Gegenstand unverändert in der Weise zweier oder mehrerer Künste dargestellt werden könne, d. h. er kann sich nicht auf gleich angemessene und vollkommene Art in Tönen, in Worten oder in körperlichem Stoffe ausdrücken lassen. Jeder Gegenstand, wie er ist, verlangt ein ganz bestimmtes Mittel zu seiner Ausgestaltung. Man kann die »Maria mit dem Kinde« nicht auf der Geige oder eine blosse Empfindung in Stein darstellen. Aber trotzdem besteht eine innige Verwandtschaft aller Künste, denn sie entspringen ja aus einem und demselben Quell, und also werden auch vielfache Beziehungen zwischen ihnen in Bezug auf ihren geistigen Bestandtheil bestehen. Namentlich sind nahe Verhältnisse zwischen Dichtung und Malerei wie Bildnerei gegeben, doch auch zwischen Musik und Baukunst liebt man es, ähnliche anzunehmen. Diese letzteren hängen mit eurhythmischen Verhältnissen zusammen, von denen am Schlusse des siebenten Abschnittes (S. 139) gesprochen wurde. Jene sind vielfach so innig, dass man eine Zeit lang der Ansicht war, Dichtung und Malerei hätten denselben Gedankenkreis in derselben Weise. Wie irrig dies sei, hat *Lessing* in seinem »Laokoon« nachgewiesen. Seitdem hat man erkannt, dass der Unterschied beider Künste nothwendig aus denjenigen Theilen ihres Wesens fliesse, die grundsätzlich verschieden sind. Diese Verschiedenheiten aber sind vornehmlich die, dass die Dichtung in der Zeit, die Malerei im Raume sich entfaltet, woraus folgt, dass, wenn man Dinge, die im Raume neben einander zu gleicher Zeit sind, in der Dichtung darstellen will, man sie nach einander, das eine früher, das andere später, setzen muss. Wenn aber hier schon der Eindruck sehr abgeschwächt oder wenigstens verändert werden muss, so wird es noch bedenklicher, zeitlich einander folgende Dinge zugleich in dem Rahmen Eines Bildes vorzuführen. Die Malerei und mit ihr die Bildnerei kann demnach nur solche Dinge darstellen, die aus dem einen, einzigen, gewählten Augenblicke vollkommen klar und verständlich werden, während die Dichtung Entwickelungen, von Augenblick zu Augenblick, schildern kann. Geschichtliche Vorgänge, Ereignisse, Zustände, Entwickelungen, Schlachten, Verhandlungen, Gemüthsbewegungen u. s. w. in ihrem Verlaufe, vom ersten Beginn bis zum Ende, sind Gegenstände der Dichtung, weil sie sich in der Zeit, sich fortwährend verändernd, abspielen; dagegen lassen sich einzelne Augenblicke aus ihnen malerisch festhalten und so darstellen, als ob sie sich nicht veränderten. Und hierin liegt der Vorzug der Malerei, dass sie diesen Augenblick in allen seinen Theilen und

Beziehungen mit einem Male vor das Auge bringt, ihn vollkommen klar und deutlich hinstellend. Alexander's Kriegszüge erfordern den Dichter, sein Zusammentreffen in der Schlacht mit Darius den Maler. Wo deshalb die Malerei ein Gedicht illustrirend auftritt, wählt sie aus dem ganzen Verlaufe desselben einzelne Augenblicke und zwar solche, die gleichzeitige Dinge schildern, so dass die Zeichnung durch weitere Ausführungen den Eindruck des Gedichtes wirksam verstärken kann. Führt das Gedicht z. B. eine Versammlung vor, so muss erst der Ort und dann die Theilnehmer beschrieben werden, und ehe der Leser erfährt, wer zugegen ist und zu welchem Zwecke, hat er wohl schon Einzelheiten wieder vergessen; die Malerei aber stellt die Versammlung, wie sie leibhaftig ist, dem Scheine nach in einem bestimmten Augenblicke, und womöglich dem bedeutendsten, dar, und führt den Beschauer unmittelbar in dieselbe ein. Was aber nun da vorgeht, kann die Malerei wieder nicht geben, wenn sie die Handlung nicht in einen einzigen Augenblick vollständig zusammenfassen kann; den Verlauf als solchen kann nur die Dichtung darstellen. Ein Beispiel aus *Lessing's* Laokoon (XIII.) möge dies bekräftigen. Es heisst dort: »die rathpflegenden trinkenden Götter. Ein goldener offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Hebe, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf und ich finde mich — betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchem der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

> Aber die Götter um Zeus rathschlageten all' in Versammlung,
> Sitzend auf goldener Flur; sie durchging die treffliche Hebe,
> Nektar umher einschenkend, und jen' aus goldenen Bechern
> Tranken sich zu einander und schaueten nieder auf Troja. (Ilias IV, 1—4.)

Das würde ein Apollonius oder ein noch mittelmässigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebensoweit unter dem Maler als der Maler dort unter ihm blieb.« Mit dem »dort« bezieht sich *Lessing* auf die »Schilderung der Pest« (Ilias I, 44—53). Doch könnte man hier sogleich unmittelbar an jene Verse anschliessen, wo es weiter heisst:

> Schnell versuchte Kronion das Herz der Here zu kränken
> Durch aufregende Wort' und redete solche Vergleichung u. s. w.

um zu sehen, dass die Kunst des Malers zur Darstellung dieser Vorgänge schon nicht entfernt mehr hinreicht. Viele lehrreiche und anziehende

Beispiele liessen sich noch anführen, von manchem Missgriffe, den mancher Künstler gemacht, liesse sich sprechen. Doch das möchte zu weit führen.

Bilderfolgen.

Will die Malerei oder die Bildhauerei erzählen, also auf einander folgende Geschehnisse darstellen, so kann sie das, indem sie inhaltlich auf einander folgende Bilder äusserlich an einander reiht oder indem sie sich an eine baukünstlerische Theilung lehnt und den Stoff entsprechend gliedert. Ersteres findet sich in den Bilderfolgen zum Leben und Leiden Jesu und ähnlichen Gegenständen besonders häufig, letzteres in Monumentalmalereien. Auch Altäre sind geeignete Örter für solche Bilderfolgen, und sie geben auch vielfach der Bildhauerei Gelegenheit zu erfolgreicher Mitwirkung, indem zugleich etwa einzelne rund gearbeitete Figuren angebracht werden, oder sie überlassen ihr wohl gar die alleinige Ausführung. Ein anziehendes, kindliches Auskunftsmittel hatte die mittelalterliche Kunst angewandt, indem sie Darstellungen einander folgender Begebenheiten etwa in einer Landschaft so vertheilte, dass das Auge, den einzelnen Bildern folgend, gleichsam durch die Landschaft wandelnd, die ganze Erzählung oder Folge der Begebenheiten vor sich abspielen sieht, wie das z. B. *Hans Memling* in dem herrlichen Gemälde des »Lebens Jesu« (den sogenannten »sieben Freuden der Maria« in München Nr. 116) gethan hat. Diese Art war so gängig und eingewurzelt, dass selbst ein so aufgeklärter Künstler wie *Michelangelo* von ihr Gebrauch machte, als er auf dem bekannten Ölbergsbilde in Florenz Christus zweimal in verschiedenen, zeitlich getrennten Handlungen darstellte.

Trennung des Darstellbaren nach den drei Künsten.

Es ist bereits gesagt und durch Beispiele erläutert worden (S. 97 ff.), dass die Auffassung des für die künstlerische Darstellung thatsächlich Gegebenen sehr verschieden sein kann. Es wird nun untersucht werden müssen, welcher Art dies rein Thatsächliche eines künstlerischen Vorwurfes sein könne. Eine Trennung der verschiedenen Künste wird hier wiederum nothwendig sein, da ja das Wesen einer jeden ihr andere Kreise, Aufgaben und Gegenstände zuweist.

A. Baukunst.

Der Zweck des Bauwerkes.

Die Bauwerke dienen bestimmten Zwecken, die das Thatsächliche der Aufgabe abgeben. Die Auffassung ist das Mittel, diesen thatsächlichen Vorwurf künstlerisch zu gestalten. Der Zweckbegriff ist also der geistige Gehalt, der von der schaffenden Phantasie erfasst und durch die Ausführung verwirklicht wird. Klar und deutlich muss er sich in dem Werke aussprechen: in der ganzen Raumgestaltung, der Gliederung, den Verhältnissen und den Kunstformen. Alles zusammen stellt nur die Verkörperung, die künstlerische Verwirklichung des Zweckes dar. Ein Bahnhof z. B. hat eine andere Erscheinung als ein

Schauspielhaus, ein Museum eine andere als eine Kirche, und zwar aus tiefen, inneren Gründen, die im Zwecke des Gebäudes gegeben sind. Ein Bauwerk ohne Zweck wäre ein Widerspruch in sich selbst, denn man könnte dies Werk nicht verstehen und begreifen, weil der Zweck und der Zweckbegriff fehlen. Ganz von selbst fragt man einem Bauwerke gegenüber, das nicht seine Bestimmung von selbst klar ausspricht, wozu es diene, was es sei. Je mannigfaltiger Wesen und Leben eines Volkes, desto mannigfaltiger sind die Zwecke, deren Verwirklichung es der Baukunst aufgiebt, desto mannigfaltiger sind die Bauwerke selbst, desto treuer erscheint die Stadt als eine Verkörperung des gesammten mannigfachen Volkslebens. Je vollkommener der Zweckbegriff in dem einzelnen Bauwerke künstlerisch verwirklicht ist, um so vollkommener spiegelt die Gesammtheit aller die Kultur eines Volkes zu einer bestimmten Zeit wider. Und auch hieraus ergiebt sich, dass ein zweckloses Bauwerk ein Unding wäre.

Zweckwidrigkeit.

Wenn also auch das Bauwerk nicht zwecklos sein kann, so kann es doch zweckwidrig sein, — im Ganzen wie in einzelnen Theilen. Derartige Fälle gehören leider nicht zu den Seltenheiten. Sie beruhen meist auf unzureichender Auffassung des Zweckbegriffes oder auf vorgefassten stylistischen Meinungen und angeblich künstlerischen Grundsätzen oder Absichten. Um dem Gebäude äusserlich ein prunkendes Aussehen zu geben, wird ihm eine gewaltige Freitreppe vorgelegt, die niemals benutzt wird, wie das besonders unglücklich bei der National-Gallerie in Berlin ausgefallen ist, — oder es wird vor seinem unteren Geschosse eine Säulenhalle hingezogen, die den dahinter liegenden Räumen das Licht entzieht, wie z. B. an der Ostseite des neuen Museums in Berlin. Zweckwidrig ist es auch, eine Anzahl Miethshäuser verschiedenen Besitzes als einen einheitlichen Palast zu bauen, wovon bereits (S. 108 ff.) die Rede war. Zweckwidrig ist es, ein Freimaurerhaus so zu bauen, dass Jedermann darin eine Synagoge zu erkennen meint, wie das in Gotha geschehen ist. Zweckwidrig ist es, in einem Museum Raumgestaltung und stylistische Ausbildung so zu ordnen, dass es an Licht mangelt, wie leider in einigen der neueren Theile des germanischen Museums in Nürnberg. Zweckwidrig ist es, eine Kirche gleich einem Festsaale zu gestalten, wie z. B. S. Lorenzo in Damaso zu Rom und mehr oder weniger auch viele andere Kirchen des 16. und 17. Jahrhunderts, besonders in Italien. Und so liessen sich noch vielerlei Fälle und Beispiele beibringen. Das Bauwerk oder, treffender gesagt, das Werk der Baukunst muss dem gegebenen Zwecke wahrhaft und in jedem Betrachte entsprechen; es ist die künstlerische Gestaltung dieses Zweckbegriffes.

Baukunst und Religion.

Es sei gestattet, auf die Ausführungen über die Bedeutung der Religion für die Hervorbringungen der Kunst im vierten Abschnitte

(S. 36 f.) hinzuweisen und hervorzuheben, dass die ältesten, zahlreichsten und bedeutendsten Werke der Baukunst, wie die Geschichte lehrt, dem religiösen Gebiete angehören. Man wird daher die baulichen Denkmäler in die beiden Gruppen der religiösen und der weltlichen Bauten abtheilen müssen und dabei bemerken, dass das Übergewicht der letzteren im Allgemeinen erst mit den neueren Zeiten beginnt und dass es in früheren Zeiten nur etwa in den letzten Jahrhunderten der römischen Welt wahrzunehmen ist. Sonst aber bestimmte die Religion entscheidend die baukünstlerische Thätigkeit. Das heilige Haus, der Tempel oder die Kirche, wurde überall als das vornehmste und ausgezeichnetste Werk betrachtet, das sich aus seiner Umgebung sogleich in bedeutungsvollster Weise herausheben sollte. Als Haus der Gottheit sollte es das erste sein unter allen Häusern einer Stadt, sollte es würdiger und dauerhafter sein, als die Wohnungen der sterblichen Geschlechter. Alles, was die Kunst eines Volkes leisten konnte, trug sie auf die religiösen Bauwerke zusammen, und so zeigen diese die höchste Vollendung der jeweiligen Kunstweise, sowie auch die grössten Eigenthümlichkeiten und Verschiedenheiten, wenn man sie unter einander vergleicht. An ihnen haben sich die Baustyle entwickelt und von ihnen sind die stylistischen Eigenschaften und Formen erst auf die weltlichen Bauten übergegangen. Es scheint daher angemessen, beide Gruppen getrennt zu betrachten, zuerst natürlich die religiösen.

Die religiösen Bauten.

1. Die religiösen Bauten. Die heiligen Bauwerke werden stets von dem eigenthümlichen Geiste der Religion, der sie dienen, ihre besondere Eigenthümlichkeit empfangen; namentlich muss ihre Anlage, Anordnung, Theilung und Einrichtung überhaupt wesentlich aus den Anschauungen hervorgehen, welche die jedesmalige Religion von der Gottheit und von der Art hegt, wie sie dieser dienen soll. Bei dieser engen Beziehung zum Höchsten ist es klar, dass der Baukunst zu einer bestimmten Zeit eine höhere Aufgabe nicht gestellt werden kann, als die ist, welche die Religion ihr zu eben dieser Zeit stellt. Man wird deshalb auch einen Fortschritt der baukünstlerischen Entwickelung von den ältesten Zeiten herab, entsprechend dem geschichtlichen Fortschritte der Religionen, erkennen müssen.

Die Tempel: a. in Ägypten;

Denkt sich die Religion, dass der Gott leibhaftig in seinem Hause wohne, so wird sie in strenger Feierlichkeit nach aussen geschlossene Wände, Vorhallen, Binnenhöfe, Säle und endlich im geheimen Innersten ein Allerheiligstes anordnen, so dass eine Raumentwickelung entsteht, wie sie die ägyptischen Tempel in Wirklichkeit zeigen. Da wohnt der Gott im Verborgenen, da steht sein hochheiliges Bild, da hat er seine Hofhaltung, da wird ihm Speise und Trank in Gestalt von Opfern gereicht. Kein ungeweihter Fuss, kein unberufenes Auge darf sich nahen.

Aus dem Verborgenen spricht er geheimnissvoll nur durch den Mund seiner Priester.

b. in Hellas; Bei den Griechen war das anders. Bei ihnen war Alles offen und öffentlich. Das Götterbild war ihnen nur Abbild des Gottes und vor diesem Abbilde opferten sie dem unsichtbaren Gotte, innerhalb oder ausserhalb des Tempels. Wie aber die Vorschriften und Gebräuche des Kultus sein mochten, immer war der Bezug zur Öffentlichkeit, zum Volke vorhanden, und deshalb öffnen sich die Tempel ringsum oder doch an den Eingangsseiten in einladenden Säulenhallen. Das hellenische Tempelhaus war, den Bedingungen und der Natur seines Zweckes gemäss, ein Aussenbau, während der ägyptische Tempel nach aussen ein streng geschlossenes, abwehrendes Wesen zeigte. Mit dem fortschreitenden wissenschaftlichen Verständniss des hellenischen Tempels wurden zugleich wichtige Aufschlüsse über das religiöse und selbst das politische Leben des Volkes erzielt. Der griechischen Welt war der Tempel Mittelpunkt ihres Lebens und Treibens, und so begreift man, dass die zahlreichsten und edelsten griechischen Baudenkmäler eben Tempel sind. Ja, die Bauwerke, die nächstdem als die bedeutendsten Denkmäler erscheinen, die Theater, gehören zum Theil in das religiöse Gebiet, da das Bühnenspiel aus dem Dionysos-Kulte hervorgegangen war und da in der Mitte des Theaters der Altar dieses Gottes stand. Wie aber die Griechenreligion einen ungemeinen Fortschritt gegenüber der ägyptischen darstellt, so stellt auch der griechische Tempel in konstruktiver wie besonders in künstlerischer Hinsicht einen Fortschritt dar, dessen Grösse sich kaum in Worte fassen lässt.

c. in Rom. Bei den Römern, die in Bezug auf Religion und Kunst so viel von den Griechen entlehnten, war Anfangs das Verhältniss der Tempel auch ein ähnliches wie bei jenen, doch begünstigten sie später bei der zunehmenden Verflachung des religiösen Gefühles und dem gleichzeitigen Wachsthum der Weltherrschaft schon mehr Bauwerke für weltliche Zwecke, in Übereinstimmung mit der wesentlich politischen Bedeutung ihres Reiches. Während also die Tempel immerhin etwas zurücktreten und hierdurch die allgemeine Verweltlichung des Zeitalters andeuten, zeigen sie doch gegenüber dem griechischen Tempel insofern einen höchst bedeutenden Fortschritt, als ihre Decken vielfach mittelst der entwickelten Konstruktionen des Tonnen-, Kreuz- und Kuppelgewölbes hergestellt waren. Dieser Fortschritt ist aber nur technischer Art, und er wird in noch bedeutenderer Weise an den weltlichen Bauwerken sichtbar, wodurch die innere Verweltlichung auch noch deutlicher ausgesprochen wird. Dies gilt namentlich für die letzten Jahrhunderte des Reiches.

Die christlichen Kirchen: Das Christenthum vertiefte die religiösen Anschauungen zu voller Innerlichkeit, und so schloss sich auch das Kirchengebäude innerlich ab. Es entfaltete, vornehmlich in den früheren Jahrhunderten, seinen

künstlerischen Reichthum ganz im Innern und legte auf die Aussenseite wenig Werth. Es war das geweihte und geheiligte Haus Gottes und wurde als etwas vom gewöhnlichen Leben streng Gesondertes betrachtet; deshalb wich es auch in seinen Formen auf das Entschiedenste von den weltlichen Bauten ab.

a. die altchristlichen;

Die altchristliche Kirche, die Basilika, entspricht in hohem Maasse dieser Innerlichkeit und dieser Unscheinbarkeit nach aussen. Dabei ruht sie, ebenso wie das Christenthum überhaupt einen Bund mit dem Alterthum einging und eingehen musste, auf der Baukunst des Alterthums, und zwar in so engem Anschlusse, dass sie selbst Säulen und bauliche Glieder ohne Weiteres antiken Denkmälern entnahm. Wie aber in Folge der grossen Innerlichkeit der neuen Religion und der Geringschätzung alles Äusseren ein gewisser Rückgang der höheren Kultur stattfand, so zeigte sich auch bei den Basiliken nicht selten eine unverständige, barbarische Verwendung der antiken Architekturtheile, während zugleich die Wände einfache Aufmauerungen und die Decke Holzzimmerwerk waren. So stellte das Kirchengebäude technisch und künstlerisch einen starken Rückgang dar, aber sein Inneres entsprach durchaus den Zwecken des neuen Kultus, vor Allem in der Längenrichtung auf den Altar, der Theilung in drei Schiffe und dem Raume hinter dem Altar für das Haupt und die Ältesten der Gemeinde, das Presbyterium. Es war ein neuer Typus der Raumgestaltung.

b. die byzantinischen;

Danach nahmen die Byzantiner den Gewölbe-, insbesondere den Kuppelbau wieder auf und entwickelten ihr Kirchengebäude durch Einführung der Hängekuppel zu hoher monumentaler Vollendung. Aber auch sie verwandten alle Mittel der Kunst nur zur Herstellung und Ausschmückung des Innern, während sie das Äussere fast als rohes Konstruktionswerk stehen liessen, wie das namentlich das Hauptdenkmal, die Sophienkirche in Konstantinopel (vgl. Abbildung Fig. 68) zeigt. Ein glänzender, kunstgeschmückter, kühn gen Himmel aufragender und das Himmelsgewölbe nachahmender Innenbau, welcher Raum zur Entfaltung eines reichen Kultus und der prunkenden Pracht des Kaiserhofes gewährte!

c. die romanischen;

Der prächtige Kultus hatte auch im Abendlande Boden gefasst und hatte die Ansprüche an die Erscheinung des Kirchengebäudes gesteigert. Vor Allem musste, bei Beibehaltung der Basilikenform, das Holzzimmerwerk, das zugleich Decke und Dach bildete, aufgegeben und durch eine monumentale Deckenbildung ersetzt werden. Indem man aber nun die Schiffe der Basilika mit rundbogigen Kreuzgewölben schloss und über der Vierung eine hoch hinauf gehobene Kuppel, die aus Byzanz entlehnt war, anordnete, gestalteten sich von selbst die tragenden Theile ganz anders als früher. Starke Pfeiler und mächtige Wände waren erforderlich, und damit änderte sich durchgreifend die Gestaltung und das

Ansehen des Kirchengebäudes. Diese Wandlung vollzog sich namentlich in Deutschland; sie erreichte ihre Blüthe unter den fränkischen und schwäbischen Kaisern, als das Reich auf seiner Höhe stand und zugleich doch auch lebendig auf dem Christenthume ruhte. Wie dies Christenthum eine natürliche Fortentwickelung seit den Anfängen der Kirche inmitten der römischen Welt war, so hingen auch Gestaltung und Schmuckformen des Kirchengebäudes noch eng mit dem Alterthume zusammen, weshalb man es denn romanisch nennt. Auch das Äussere wurde nun gereifteren Kunsteinsichten gemäss ausgebildet und in möglichst organische Übereinstimmung mit dem Innern gesetzt, so dass man in solchem Werke den Ausdruck zugleich der weltlichen und kirchlichen Herrlichkeit erkennen könnte. Die hohe Vierungskuppel und die mancherlei neben ihr in die Höhe ragenden Thürme deuteten die Richtung des christlichen Geistes nach oben, nach dem Himmlischen und Göttlichen in ernster Weise an.

d. die gothischen;

Aber schon war ein neuer Geist, zunächst im mittleren Frankreich, aufgestanden, der sich mit Kraft und Leidenschaft erhob, das religiöse Gemüth schwärmerisch mit sich fortreissend. Er ergriff die Konstruktionsform des Spitzbogens und bildete mit ihrer Hülfe eine neue Gestaltungs- und Erscheinungsweise des Kirchengebäudes aus, in der er sich selbst klar ausdrückte. Die kühne, scharfsinnig erdachte Konstruktion führte den Innenraum in allen seinen Theilen zu schwindelnder Höhe hinauf. Es entfielen fast ganz die Wände, aber die grossen Fensteröffnungen schlossen sich mit buntfarbig leuchtenden Glasmalereien, so dass das Kircheninnere doch auch wieder nach aussen abgeschlossen erschien. Die bunten Bilder regten mächtig die Phantasie an und hoben sie in glühender Andacht zu den hohen Gewölben empor. Das Äussere war der durchgeführte Ausdruck des Aufbaues dieses Kircheninneren, und der Gedanke des Aufschwunges nach oben, den es aussprach, schien sich in den hoch in den Himmel ragenden Thürmen zu leidenschaftlicher Thatenlust und kühner Schwärmerei zu steigern. Das entsprach den geschichtlichen Ereignissen und zugleich dem immer prächtiger und sinnlicher sich entfaltenden Kultus.

e. die katholischen seit der Reformation;

Aber da trat die Kirchenspaltung ein. In der katholischen Welt, und namentlich in Italien, verloren die Kirchengebäude mehr oder weniger, bisweilen sogar völlig, das feierliche und weihevolle Wesen, das ihnen bisher eigen war, und verweltlichten ebenso wie der päpstliche Hof, die Hierarchie und die ganze Kirche stark verweltlicht waren. Der Rückschlag, der hiergegen von der Gesellschaft Jesu ausgeführt wurde, griff tief in die Kirche ein und hinterliess eine grosse Anzahl von Kirchengebäuden, die prächtig und blendend, aber nach Art des Ordens äusserlich ohne wahre Weihe und mit Formen schnörkelnd oder spielend erschienen.

Was dann später kam, bewegte sich in diesen Bahnen weiter, bis der moderne Klerikalismus die Nachahmung der Gothik auf seine Fahne schrieb.

f. die evangelischen.

Protestantische Kirchen aber wurden bis in die neuere Zeit nur vereinzelt neu gebaut. Man benutzte die alten Kirchen, an denen kein Mangel war, und wo etwa ein Neubau erfolgen musste, fiel er mit wenigen Ausnahmen unmonumental und kunstlos aus. Seit etwa 60 oder 70 Jahren jedoch ist eine grosse Zahl evangelischer Kirchen neu gebaut worden, wobei man auf alle früheren Gattungen von Kirchengebäuden, von der Basilika an bis zum italienischen Kuppelbau des sechszehnten Jahrhunderts, als Vorbilder zurückgriff. Auch eigene Gedanken flossen mit ein und mögen manchen fruchtbaren Keim gesetzt haben. Im Grossen und Ganzen aber ist der reife Typus eines evangelischen Kirchengebäudes, das dem Zwecke vollkommen entspräche und wahrhafte Weihe athmete, bisher nicht gefunden worden. Das mag tiefe, innere Gründe haben, vor allen wohl die, dass der Protestantismus einen eigentlichen Kultus so gut wie nicht besitzt, vielmehr, seinem wahren Wesen nach, innerliche Herzenssache des Einzelnen ist, und dass ihm das Kirchengebäude doch wesentlich nur Versammlungsort dieser Einzelnen zu gemeinsamer Erbauung durch Rede und Gesang ist.

Kirchengebäude und Kultus.

Es spricht sich ohne Zweifel in der geschichtlichen Entwickelung des Kirchengebäudes die Entwickelung und Veränderung aus, welche die Kirche selbst im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat. Im Ganzen ist es ein Fortschritt, durch Abirrungen und scheinbare Rückschritte wohl unterbrochen und verdunkelt, jedoch ein offenbarer Fortschritt. Wie weit aber ein entsprechender Fortschritt in rein religiösem Sinne vom Christenthum der ersten Jahrhunderte bis heute nachzuweisen wäre, das muss hier völlig dahingestellt bleiben. Hier kann es sich um Religion nur insoweit handeln, als sie sich im Kultus darstellt, denn die Ausübung des Kultus ist der eigentliche Zweck des Kirchengebäudes. Man kann deshalb in der Gestaltung der Kirchengebäude, wie auch in der der Tempel und der muhammedanischen, buddhistischen und anderen Heiligthümer bis zu einer gewissen Grenze die Art des Kultus erkennen. Ja, dies geht so weit, dass man in den Wandlungen, die das christliche Kirchengebäude seit fast zwei Jahrtausenden aufweist, auch die Wandlungen des Kultus und damit die Wandlungen des Geistes innerhalb der Kirche selbst nachlesen kann, wie in dem Vorhergehenden kurz anzudeuten versucht wurde. Selbst aus den blossen Grundrissen kann man in diesem Betrachte schon viel schliessen. Es ergiebt sich also auch, dass unter solchen Umständen dem Baumeister durch den bestimmt gegebenen Typus des Kultgebäudes gewisse Schranken gezogen waren.

Die weltlichen Bauten:

2. Die weltlichen Bauten. Auf diesem Gebiete ist dem Baumeister im Allgemeinen ein grösserer Spielraum gelassen; er bewegt sich hier vielfach freier, wogegen er allerdings, dem kunstgeschichtlichen Verlaufe gemäss, auch bis auf die letzten Jahrhunderte Rom's und bis zum Beginn der Neuzeit auf die höchste Bedeutsamkeit seines Werkes verzichten musste, denn diese besass eben der Bau zu religiösen Zwecken. Wie er aber ein bedeutendes Bauwerk dem gegebenen Zwecke nach auch auffassen will, wie er die Theile zum Ganzen und zu einander ordnen und gliedern will, meist hat doch seine erfindende Phantasie einen weiteren und freieren Spielraum als beim Kultusbau.

a. im Alterthum;

Aus dem Alterthume besitzen wir an erhaltenen weltlichen Denkmälern einige Königspaläste und Burgen vorklassischer Völker, in deren Anlage und Bau vielfach religiöse Anschauungen eingriffen, dann auch einige Nutzbauten verschiedener Art, die jedoch fast ganz kunstlos sind. Im Bereiche der griechischen Welt sind vorzugsweise die Theater hervorzuheben, die jedoch, wie bemerkt, in nahem Bezuge zum Kultus stehen; nächstdem auch Stadien, Ehrenmäler, Thore und ähnliche Bauten, welche auf die Öffentlichkeit sich beziehen, und in späteren, namentlich den hellenistischen Zeiten mancherlei Paläste und andere umfangreiche Bauten weltlicher Art, von denen uns aber nur wenig erhalten ist. Bei den Römern traten dann, besonders unter den Kaisern, Amphitheater, Kaiserpaläste, Basiliken, Bäder, sowie grosse Nutz- und Kriegsbauten hinzu; und auch der Privatbau entwickelte sich besonders in Rom selbst, wo grosse mehrstöckige Wohn- und Miethshäuser hergestellt wurden, in beachtenswerther Weise. Alle diese weltlichen Gebäude bezeugen die Grösse und Macht Rom's. In Bezug auf das nicht grossstädtische griechisch-römische Wohnhaus haben die Ausgrabungen von Herkulaneum und Pompeji in jeder Hinsicht Licht verbreitet, namentlich auch vor die Augen gestellt, wie tief und umfassend das antike Leben nach jeder Richtung, selbst bis zum Küchengeräthe hinab, von der Kunst durchtränkt war.

b. im Mittelalter;

Im Mittelalter hören die Bauten, die ein Volk als solches voraussetzen, wie Theater, Amphitheater, Stadien, Basiliken u. s. w., auf, und man erkennt in dem Umstande, dass es, ausser den Kirchen und den Bauwerken, die mit der Religion in Verbindung stehen, wie Klöster und dergleichen mehr, nur Herrenburgen mit den ihnen zugehörenden Häusern der Hörigen und in den Städten Bürgerhäuser und allenfalls ein Rathhaus oder Zunfthäuser gab, ein wichtiges Spiegelbild der Zustände jener Zeiten. Die kaiserlichen und fürstlichen Paläste oder Pfalzen waren die hervorragendsten Bauten, in denen wirklich künstlerisches Leben sich entfaltete, während die kleineren Burgen und die Bürgerhäuser das Hauptgewicht auf Vertheidigung und Gewerbebetrieb legen mussten. Erst gegen Ende

des Mittelalters hin dringt auch hier die Kunst veredelnd ein, und mit der Hebung städtischer Unabhängigkeit und Freiheit entstehen nach und nach herrliche Rathhäuser, prächtige Kornhallen und Gewandhäuser, Krankenhäuser und andere Gebäude mehr, die aus den Anforderungen eines sich entwickelnden, grossen öffentlichen Lebens hervorgegangen waren.

c. in der italien. Kunstperiode;

Diese Richtung setzte sich dann während der Renaissancezeit in immer gesteigerter Entwickelung und reicherer Entfaltung fort und regte, ausser der Pflege der eben genannten Gebäudegattungen, ganz vorzugsweise jene Reihe künstlerisch vollendeter Paläste an, die wir noch jetzt besonders in Florenz, Venedig, Rom und Genua bewundern. Dabei gelangte auch das Landhaus zu künstlerischer Durchbildung, und das städtische Bürgerhaus lässt ebenfalls ein Streben nach behaglicherer Einrichtung und nach Veredlung der ganzen Erscheinung erkennen. Doch sind diese Bestrebungen in den verschiedenen Ländern zu einer und der selben Zeit noch sehr verschieden, und erst allmählich findet annäherungsweise ein Ausgleich statt.

d. in neuester Zeit.

In noch grösserem Umfange entwickelte die neueste Zeit das öffentliche Leben und die allgemeinen Bedürfnisse des Volkes, namentlich auch in geistiger Hinsicht, und dementsprechend stellte sie ihre Baudenkmäler hin. Denn bei dem Umstande, dass, besonders seit dem vorigen Jahrhundert, dem der Aufklärung, die Religion von ihrem alle Kulturgebiete beherrschenden Standpunkte erheblich zurückgetreten war, und ferner bei der Thatsache, dass uns aus früherer Zeit zahlreiche Kirchengebäude überkommen waren, war es natürlich, das der Kirchenbau in neuerer Zeit nicht in erster Linie gepflegt wurde, dass sich an ihm nicht die künstlerischen Formen und Gestaltungen weiter entwickeln konnten. Es geht vielmehr aus diesen Verhältnissen hervor, dass die höchsten baukünstlerischen Werke unserer Zeit eben nicht einem bestimmten Kultus erbaut sein können, dass sie vielmehr ihren Sinn und ihre Erklärung nur im öffentlichen Leben finden. Wir machen es aber nicht wie die Römer, welche die gemeine und sinnliche Seite im Volke pflegten, sondern wir suchen auf den griechischen Geist zurückzugehen und wollen durch gemeinnützige Werke dem Volke Förderung und Wohlthat, Bildung und bildende Erheiterung gewähren. Die eigentlichen monumentalen Werke unserer Zeit sind Museen, Theater, Bibliotheken, Hochschulen, Schulen, Gebäude des öffentlichen Verkehrs, wie Bahnhöfe und Postämter, Verwaltungs- und Gerichtshäuser, Börsen, Kranken- und Pflegehäuser, Rathhäuser und dergleichen mehr. In ihnen spricht sich die Baukunst unserer Zeit aus, und wiederum sind diese Bauten sprechende Denkmäler des Strebens und der Strömungen unserer Zeit.

Der Baukünstler und seine Aufgabe.

Der Baukünstler unserer Tage, der solche und ähnliche Aufgaben lösen will, hat eine grosse Freiheit für die Erfindung und Durchbildung seines Werkes. In Bezug auf die verschiedenartigen Zwecke, die sich im Falle jeder einzelnen Ausführung fast immer mehr oder weniger verändert zeigen, ist für ihn die oberste Pflicht, sich mit ihnen gehörig vertraut zu machen und sie in ihrer kulturgeschichtlichen, staatlichen, kirchlichen und sachlichen Bedeutung im Ganzen und Einzelnen richtig und erschöpfend zu verstehen. Ist ihm dann seine Aufgabe, dem gegebenen Zwecke nach, allseitig klar, so ist es Sache seiner künstlerischen Begabung, in welcher Weise er den Zweck auffasst: darin besteht in der Hauptsache seine Kunst, dass er in seinem Werke dessen Zweck deutlich ausspricht, zugleich aber den Schein von Zwang und Nöthigung vermeidet und seinem Bauwerke den Stempel höchster gesetzmässiger Freiheit aufdrückt. Es ist falsch, wenn man die Mängel eines bedeutenden Bauwerkes aus Bedingungen herleitet, die dem Künstler vorgeschrieben seien und mit diesen zu entschuldigen sucht; denn die Mängel beweisen nur, dass der Künstler nicht im Stande war, jene Bedingungen zu verarbeiten und künstlerisch zu lösen, dass er also seine Aufgabe nur ungenügend erfüllt hat. Ein besonders lehrreiches Beispiel voller künstlerischer Beherrschung und Durchbildung bietet das Schauspielhaus zu Berlin, bei dessen Bau *Schinkel* sich zum Theil übertriebenen und kleinlichen Bedingungen fügen musste, die er aber alle überwunden und zu vollendeter Harmonie durchgearbeitet hat. Nur mittlere und kleine Geister entschuldigen ihre Leistungen durch den Hinweis auf fremde Bedingungen und Zumuthungen, der wahrhaft grosse Künstler überwindet sie siegreich oder kehrt der Aufgabe den Rücken.

Schmückende u. kunstgewerbliche Arbeiten.

Die nämliche vollkommene Ausgestaltung des Zweckbegriffes, wie sie als das innere Wesen des Bauwerkes angesehen werden muss, wird auch bei allen Arbeiten schmückender und kunstgewerblicher Art zu fordern sein. Auch hier muss sich in der Form der Zweck des Gegenstandes künstlerisch unmittelbar ausdrücken.

B. Die Bildhauerei.

Die Idee in Bezug auf das Wesen der Bildhauerei.

Aus dem Wesen dieser Kunst ergeben sich gewisse eigenthümliche Bedingungen für die Wahl des Stoffes ihrer Werke. Die Gestalt in körperlichem Stoffe darzustellen, war und ist ihre Aufgabe, aber nicht leere Gestalten, sondern solche, die einen bestimmten geistigen Gehalt haben. Denn es ist schon gesagt worden (S. 30), dass die Aufgabe der Bildhauerei nicht ist, bloss die Gestalt äusserlich zu machen, sondern das volle Einzelwesen, gleichviel ob wirklich oder nur vorgestellt, seinem innersten Gehalte, Leben und Sinne nach zu bilden. Dieses kann offenbar geschehen, indem man das bestimmte Einzelwesen als solches in einem

bestimmten Augenblicke auffasst oder indem man es, vom Zufälligen des Augenblicks entkleidet, wie in seinem geläuterten Urbilde nimmt.

Gestaltung des Einzelwesens.

In beiden Fällen kommt es darauf an, dass der Bildhauer das Richtige trifft, dass er findet, wodurch in vollkommener Weise für den Beschauer seines Werkes der Eindruck eines in sich geschlossenen Einzelwesens entsteht. Welche Mittel stehen ihm nun hier zu Gebote? Den Organismus des Körpers hat er kennen gelernt, das Geistige des von ihm darzustellenden Einzelwesens hat er erfasst, die technischen Mittel der Darstellung beherrscht er: wie muss er also verfahren, um auf dem Grunde dieser allgemeinen Voraussetzungen und Bedingungen etwas Besonderes aufzurichten? Er muss sich über zwei Dinge völlig klar werden, nämlich über Haltung und Ausdruck. Beide pflegte man früher unter dem gemeinsamen Namen Ausdruck zusammenzufassen, wie das besonders noch *Winckelmann* that, der aber diesen Ausdruck im weiteren Sinne doch schon in Aktion und Ausdruck im engeren Sinne wieder zerlegte, also in Körperhaltung und Gesichtsausdruck. Die Formen an und für sich sind etwas Allgemeines, zu dem erst der Ausdruck eines bestimmten Einzelwesens nach Haltung, Handlung, Stimmung, Charakter und etwaigen Besonderheiten treten muss, damit jene Formen Leben, Geist und geschlossene Einheitlichkeit erhalten. Dasjenige aber am Menschen — und zum Theil auch am Thiere —, wodurch der Eindruck des Einzelwesens entsteht, ist eben seine eigenthümliche Haltung, ist der Ausdruck seines seelischen Wesens.

Haltung.

Die Haltung betrifft den ganzen Körper hinsichtlich seiner Stellung und der Lage der einzelnen Glieder. Soll eine bestimmte Handlung ausgedrückt werden, so muss diese in der Haltung sich zeigen; ein Kämpfer muss eine andere Haltung haben wie ein Apoll als Lyraspieler. Dasselbe gilt von einem bestimmten Zustande; ein sterbender Fechter hat eine andere Haltung als ein Christus am Kreuze, ein Philosoph eine andere als ein thronender Herrscher, eine Madonna eine andere als eine Flora. Die segnende Geberde in der Körperhaltung ist anders als die befehlende, die flehende anders als die drohende. Man kann den Unterschied als Grundsatz etwa so fassen, dass die Haltung einer bildnerischen Figur völlig sprechend sei in Bezug auf das dargestellte Einzelwesen, dessen Gesammtcharakter nach, und dass, falls dasselbe sich in Ausübung einer bestimmten Handlung oder in einem bestimmten Zustande befindet, auch die hiernach der Figur zu gebende Haltung rücksichtlich der Handlung oder des Zustandes ebenso sprechend sei, wie sie es hinsichtlich der besonderen Wesenheit überhaupt sein und bleiben muss, — — wie sich das Alles eigentlich von selbst versteht.

Ausdruck.

Zur Haltung gesellt sich erfüllend der Ausdruck, um die völlige Ausgestaltung des Einzelwesens in der beabsichtigten Weise zu erreichen.

Der Ausdruck liegt vornehmlich im Gesichte, soweit man durch die blosse Form, ohne Farbe, Licht und Schatten, das Seelische und Geistige im Menschen wiedergeben kann, doch auch im Körper, insofern als dessen eigenthümliche Bildung, z. B. ob weich oder kräftig, und dessen jeweiliger Zustand, z. B. ob unthätig oder mit gespannten Muskeln, dem ganzen Werke überhaupt einen verschiedenen Ausdruck geben muss.

Haltung und Ausdruck.

Haltung und Ausdruck sind nur Theile einer und derselben Sache, denn das Knochengerüst, durch dessen Lage und Stellung jene bestimmt wird, wird doch erst Gestalt durch die bekleidenden Muskeln, Organe und äusseren Theile des Körpers, und diese letzteren bestimmen auch den Ausdruck. Der Ausdruck des Leidens beim Laokoon beschränkt sich nicht bloss auf das Gesicht, wo er allerdings ganz vorzugsweise seinen Sitz hat, sondern er spricht sich auch am Körper selbst in der krampfhaften Spannung der Muskeln aus. Der Ausdruck des Körpers eines Herkules ist ganz charakteristisch anders geartet, als der eines Dionysos. Hieraus gerade wird deutlich hervorgehen, in welchem Umfange es zu verstehen sei, wenn von der vollen Ausgestaltung des Einzelwesens in jeder Hinsicht durch die Bildhauerkunst gesprochen wird. (Vergl. auch S. 30.)

Kennzeichnende Beigaben.

Hierzu gehört nun aber ferner auch noch Dasjenige, was, zwar von aussen her gekommen, doch als etwas dem betreffenden Einzelwesen nothwendig Zugehörendes erscheint, nämlich Gewandung und kennzeichnende Beigaben (Attribute). Von der Gewandung wird sogleich näher zu sprechen sein. Was aber die Beigaben betrifft, so ist eine ganze Reihe derselben ausschliesslich bezeichnend für bestimmte Einzelgestalten. Die Göttertypen der klassischen Mythologie haben fast alle solche ihnen eigene, sie bestimmt kennzeichnende Beigaben. Diese sind aus dem Wesen der einzelnen Gottheiten hervorgegangen und stehen deshalb in einem inneren Zusammenhange mit ihnen. Ähnlich sucht man geschichtliche Persönlichkeiten durch Beigaben noch deutlicher zu bezeichnen. Man giebt einem Fürsten sein Szepter, einem Feldherrn Schwert und Stab, einem Schriftsteller Stift und Rolle oder Buch, einem Künstler die Zeichen seiner Kunst. Kennzeichnende Beigaben können immer nur als ergänzende Vollendung der Gestaltung des Einzelwesens erachtet werden, die ihre feste und bestimmende Grundlage in der Haltung und dem Ausdrucke der Figur findet.

Grenzen in Bezug auf die Haltung:

Der Bildhauerei sind durch den festen Stoff und die Körperlichkeit ihrer Werke gewisse Grenzen gezogen, die sie besonders auffordern, bei ihrem Schaffen Maass zu beobachten. Wie weit der Bildhauer glaubt, in dieser Richtung gehen zu dürfen, wie weit er also namentlich glaubt, die Bewegtheit in der Haltung und die Lebendigkeit im Ausdrucke steigern zu können, muss ihm künstlerisches Gefühl und angemessene Bildung sagen;

für das Urtheil des Beschauers aber wird in dieser Hinsicht allein maassgebend sein, ob das Werk den Eindruck des wahrhaft Bildnerischen macht. Im Allgemeinen zeigt sich, dass die heftigeren Bewegungen sich nicht zur Darstellung für runde Bildwerke eignen, dass unter den gemässigteren selbst die des Schreitens für freistehende Figuren nur insoweit angemessen

a. bei runden Werken;

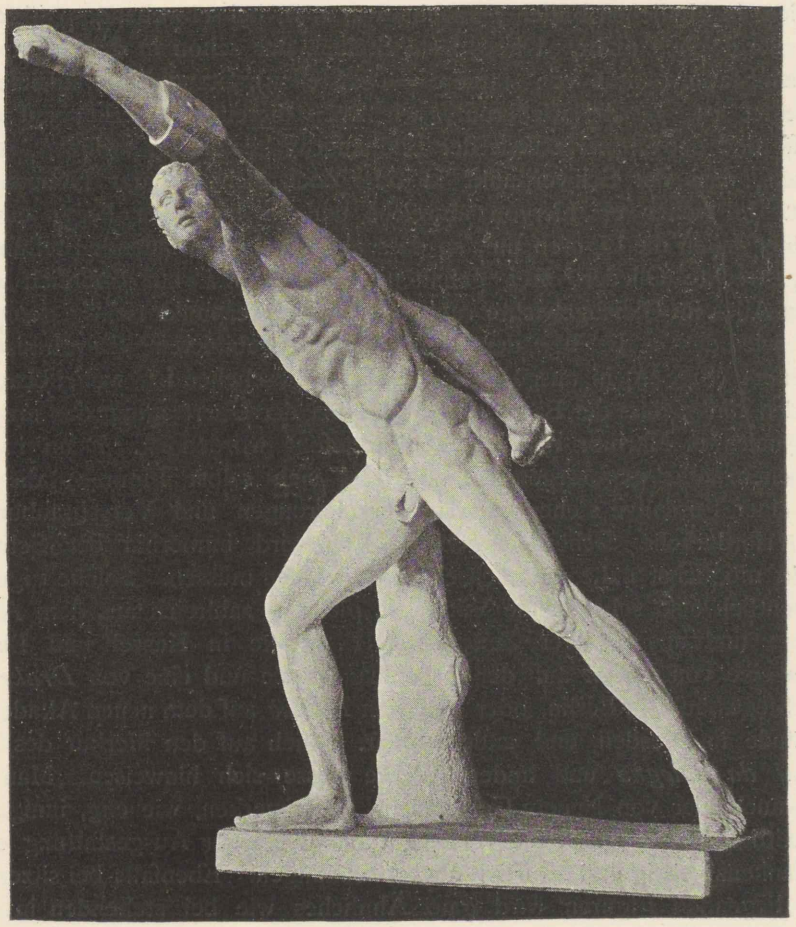


Fig. 44. Borghesischer Fechter.

erscheint, als ein Augenblick des Innehaltens in einer solchen Fortbewegung angenommen und dargestellt wird. So fassten die Alten z. B. die Statuen der Artemis auf, wenn die Göttin als Jägerin daherschreitend gedacht ist, wie zahlreiche Denkmäler dies darthun; so auch die Figuren der Tanzenden, wie beispielsweise die schöne sogenannte Tänzerin im Museo

Pio-Clementino (Nr. 427) zu Rom lehrt. *Thorwaldsen* folgte ihnen hierin, als er seine liebenswürdige Statue einer Tänzerin (Modell von 1817) lebensgross ausführte. Er liess sie auf dem linken, etwas einwärts gesetzten Fusse (Standbein) fest stehen und den rechten (Spielbein) an dem Hacken etwa vier Zentimeter erheben, so dass sie nur eine tanzende Stellung macht, aber eigentlich nicht tanzt. Ähnlich haben es auch Andere in ähnlichen Fällen gemacht, wie z. B. bei schwebenden Viktorien und dergleichen mehr. Dieses feste Stehen, das schon in dem Gattungsnamen Statue (statua von statuēre = aufstellen), Standbild, Bildsäule angedeutet ist, beruht wiederum, wie eben bereits bemerkt, auf dem Stoffe und der Körperlichkeit der Bildhauerwerke, die sie zwingen, so zu stehen, dass der Schwerpunkt in oder doch dicht bei der Höhenachse liegt. Je weiter er hiervon abweicht und je höher er liegt, um so leichter fallen die Figuren um, so dass also stärker ausladende Stellungen, vorgestreckte Glieder, frei gehaltene Gegenstände nur möglich sind, wenn Alles im Gleichgewichte ruht und der Schwerpunkt richtig geordnet ist, wie das z. B. bei dem umstehend abgebildeten »Borghesischen Fechter« (Fig. 44) in ausgezeichneter Weise geschehen ist, wobei beachtet werden muss, dass der Baumstumpf erst bei der Übertragung des erzenen Originales in Marmor als Stütze hinzugefügt worden ist. Denn in getriebenem oder gegossenem Metall lässt sich selbst Figuren, die nur auf einer Fusspitze stehen, durch Verankerungen und Verschraubungen die erforderliche Sicherheit geben, doch wird immerhin der Schwerpunkt möglichst nahe der Achse gelegt werden müssen. Solche Figuren, namentlich also schwebende Viktorien, giebt es zahlreich aus dem Alterthume und aus unserer Zeit, so z. B. antike in Kassel und Berlin, dann eine von *Rauch* auf der Bellealliancesäule und eine von *Drake* auf der Siegessäule in Berlin, oder eine von *Hentze* auf dem neuen Akademiegebäude in Dresden und andere mehr. Auch auf den Merkur des *Giovanni da Bologna* und andere Werke liesse sich hinweisen. Man hat also auch hier von Neuem Gelegenheit, zu bemerken, wie eng, innig und einheitlich in der Kunst die verschiedenen Theile der Ausgestaltung eines Gedankens geistig und stofflich zusammenhängen. Ebenfalls bei sitzenden und liegenden Figuren wird ganz Ähnliches wie bei stehenden in entsprechender Weise zu beachten sein. Die Hauptsache bleibt durchweg, dass die bildnerische Haltung den ganzen Organismus der Gestalt in sich geschlossen, voll und harmonisch, in freier und reiner Übereinstimmung mit dem Wesen der dargestellten wirklichen oder gedachten Person zeige.

b. beim Hochbilde.

Es versteht sich von selbst, dass das Hochbild (Relief), welches auf einem festen, zusammenhängenden Grunde sich entwickelt, an Bedingungen, wie die eben geschilderten, nicht gebunden sein kann. Es kann heftige und augenblickliche Bewegungen ebenso bequem darstellen,

wie ruhende Stellungen, und es sei beispielsweise nur an die assyrischen Kriegs- und Jagddarstellungen, an die wilden Kentauren auf den Friesen des Apollotempels von Bassae oder an die römischen Kriegsdarstellungen an Säulen und Triumphbögen erinnert.

Grenzen des Ausdruckes.

Hinsichtlich des Ausdruckes scheint es fest zu stehen, dass Leidenschaften als solche bildnerisch nicht wohl darstellbar sind, dass es vielmehr darauf ankommt, wenn leidenschaftliche Zustände dargestellt werden sollen, den Ausdruck so zu mässigen, dass die Bedingungen, die der harte körperliche Stoff vorschreibt, nicht verletzt werden. Übrigens kommt die Bildnerei ja nur selten in den Fall, in ihren Gestalten die eigentlichen Leidenschaften, wie Wuth, Rachsucht, Ehrgeiz, Trunksucht, Eifersucht und dergleichen mehr darzustellen, aber desto häufiger hat sie die Aufgabe, wirkliches Leiden künstlerisch auszusprechen, und hierbei läuft sie Gefahr, die Grenzen des Maasses zu überschreiten. Niobe, Laokoon sind vollkommene Verkörperungen des grössten Leidens, und sie sind doch ruhig und maassvoll, kaum dass den schmerzdurchdrungenen Lippen ein schwerer Seufzer zu entfliehen scheint. Der Schmerz ist im Marmor gleichsam versteinert und hat grosse, starre Züge angenommen, die an die Erhabenheit streifen. Diese Idealisirung des Leidens setzt allerdings reife Gefühlsbildung und dichterische Kraft voraus, die nicht alle Tage vorkommen und die nur von wenigen Völkern verstanden werden. Namentlich gingen dem Mittelalter beide, zu inniger Gemeinsamkeit verbunden, im Allgemeinen ab. Wie stellte es doch z. B. das Leiden des Gekreuzigten nicht selten dar? Indem es natürliches Haar wild um das gesenkte, todtenblass angemalte Gesicht legte, und das Blut, von den Dornen, den Wunden und den Nägeln herabfliessend, in rothen Streifen und Flecken aufsetzte: ein Bild grauenhafter Hässlichkeit, durch einen naturwirklichen Ausdruck, der weit über Mittel und Wesen der Bildhauerkunst hinausgeht! Zwar nicht immer wurde in diesem Grade gegen das Maass verstossen, aber das reine, volle Gefühl dafür fehlte dem Mittelalter doch sehr. Selbst in den folgenden Jahrhunderten ist dies Gefühl nicht allgemein und überall kräftig wirksam. Ja, z. B. ein Künstler wie *Andreas Schlüter* ging in mehreren der berühmten Köpfe sterbender Krieger, die er für das Zeughaus in Berlin machte, über das Maass hinaus bis zum Widerwärtigen und Abschreckenden: ein Zeugniss, dass das Verständniss dieser feinen und schwierigen Dinge nicht jeder Zeit von selbst gegeben ist. Vielmehr ist oft gerade die naturgetreue Darstellung der Verzerrungen, welche Leiden und Schmerz bewirken, die ausdrückliche Absicht. Ob hierdurch dem Entsetzlichen, das in furchtbarer Unveränderlichkeit den Beschauer grässlich anstarrt, eine wahrhaft künstlerische Berechtigung verliehen wird, bleibe der Empfindung und dem Urtheile des Lesers überlassen. Ähnlich

ist es um den Ausdruck der Heiterkeit, das Lachen und Lächeln, bestellt, denn auch hier finden in der Wirklichkeit Verzerrungen statt, die nur dadurch angenehm oder erträglich werden, dass der Wechsel des Lebens sie begleitet. Wenn also der Bildhauer lachende oder lächelnde Gesichter wiedergeben will, so wird er vorsichtig sein müssen. Nicht immer gelingt es, denn ein Augenblick des Lachens oder Lächelns aus dem Wechsel der lebensvollen Bewegung herausgenommen und fest gehalten, wird gar leicht zum Grinsen. Noch neuerdings hat *Hugo Berwald* bei dem Bodenstedt-Denkmale in Wiesbaden versucht, das anmuthige Lächeln heiterer Lebensfreude und überlegener Lebensweisheit, das dem Dichter eigen war, auszudrücken, aber der Ausdruck streift leider sehr nahe ans Grinsen. Viel einfacher und künstlicher gestaltet sich Alles, wenn der Humor sich des Gegenstandes bemächtigt und die Darstellung zu versöhnender Heiterkeit erhebt, wie z. B. bei weinenden oder lachenden Kindergesichtern und Ähnlichem mehr.

Nacktheit und Bekleidung.

Im Allgemeinen wird der vollkommenste Gegenstand der Bildhauerei immer die nackte Gestalt sein, doch treten naturgemäss Bedingungen auf, die sich gegen die Nacktheit geltend machen und eine Bekleidung fordern. Diese Bedingungen beruhen darin, dass die Nacktheit dem darzustellenden Einzelwesen nicht entsprechen oder gar feindlich sein würde, dass die Bekleidung ein bezeichnender und unentbehrlicher Theil eben dieses Wesens ist. Denn bei einer weiblichen Figur etwa, mit welcher sich der Begriff jungfräulicher Keuschheit oder mütterlicher Würde verbinden soll, würde die Nacktheit widersinnig sein, so dass z. B. unbekleidete Bilder der Musen, der Madonna oder der Maria Theresia aufhören würden, Bilder dieser Persönlichkeiten zu sein. Gehört aber die völlige Bekleidung nicht nothwendig zum Wesen der darzustellenden Person selbst, ist sie vielmehr nur ein bezeichnendes Beiwerk, so wird ein gewisser Spielraum gegeben sein, wie weit ihre Anwendung zweckmässig ist. Eine Gestalt z. B., in der jeder Zoll ein König sein soll, kann man mit königlichem Schmucke ausstatten, doch kann man sie auch, wie oft geschehen, in anderer Bekleidung, ja halb nackt darstellen. Dagegen wird einem Priester oder einem Heiligen die Bekleidung nicht fehlen dürfen, während sie andrerseits bei einem Herkules nicht am Orte sein würde. Nur diese sich von selbst verstehenden Gesichtspunkte vermögen die Darstellung von Bekleidungen in der Bildhauerei zu begründen, denn das wahre Wesen der Gestalt besteht nicht in dem von aussen her über sie geworfenen, immerhin fremden Kleide, sondern in der Fülle der von der Natur dem Körper gegebenen organischen Formen. Ein Durchscheinen der Körperformen durch die Bekleidung hat man deshalb da wenigstens festzuhalten gesucht, wo man den Organismus selbst nicht zeigen konnte;

allein dies letztere, die Darstellung des Nackten, bleibt doch immer die höchste Aufgabe der Bildnerei.

Das Nackte.

Manche Sitteneiferer haben für gut befunden, das Nackte als unsittlich zu verschreien, allein ohne Erfolg, denn selbst ein zartes Gemüth wird nie und nimmer an einem Kunstwerke Anstoss nehmen können, auf dem eine edle Sinnlichkeit ruht. Die Sinnlichkeit aus der Kunst vertreiben wollen, hiesse ja die Kunst zu einem Gespenst machen! Freilich edel sei diese Sinnlichkeit und frei von jedem Anklange an Gemeinheit. Ist sie dies, dann wird sie allen besseren Naturen willkommen sein, und nur gemeine werden ihre eigene Gemeinheit in sie hinein zu tragen suchen. Und nun gar ein kaltes Marmor- oder Erzbild! wie kann es trotz seiner Nacktheit sinnlich anregen, wenn es nicht gemein ist? Aber das Gemeine weist die Kunst, wenn sie nicht missbraucht wird, weit von sich.

Bekleidung: Tracht, Gewandung.

Die Bekleidung ist entweder eine wirkliche, zu einer bestimmten Zeit getragene Tracht oder eine idealische Gewandung, wie sie die antiken Vorbilder zeigen. Im ersteren Falle arbeitet der Künstler bei Anlage seines Werkes meist nach unmittelbarer Anschauung, indem er das wirkliche Kleid sich vor Augen stellt; im anderen Falle aber ordnet er ein wirkliches Gewand, in der Regel einen feinen weissen Wollenstoff, über dem Gliedermann (S. 82 f.) an. Nach diesen Vorlagen modellirt oder zeichnet er. Es lässt sich nachweisen, dass *Rafael* so gearbeitet, wir wissen, dass selbst *Carstens* dieses Hülfsmittel angewandt hat, und man hat keinen Grund, dies bisweilen bespöttelte Verfahren als unkünstlerisch zu verurtheilen. Die griechische Tracht des Unterkleides und Obergewandes begünstigte, besonders bei weiblichen Gestalten, eine reiche Entwickelung von Falten, deren Gesammtheit der Faltenwurf heisst. Bei Männern fehlt das Unterkleid meist, doch ist das Gewand nicht minder in schönen Falten über die nackte Figur oder einzelne Theile derselben geworfen. Wallende Gewänder verleihen Würde und Feierlichkeit, fliegende Gewandstücke entsprechen bewegten Gestalten u. s. w. Die Römer liessen zwar nicht selten den Mantel weg, wo sie ihn aber wählten, legten sie ihn in eigenthümlicher Weise an, indem sie die Gewandmassen, namentlich der Toga, bauschiger gestalteten und die Falten kleiner und enger legten, auch wohl dabei starke Unterschneidungen (vgl. S. 160) anwandten. Dass auch besondere bezeichnende Stücke, wie Harnisch, Helm, Gürtel u. s. w., nicht fehlten, bedarf kaum der Erwähnung. Im Allgemeinen soll die Gewandung den Organismus des Körpers nicht verdecken, sondern nur in angemessener Weise umhüllen, so dass er durch sie hindurch und in ihr sich deutlich geltend mache; sie soll die einzelne Persönlichkeit vollenden, ohne die Gestalt aufzuheben.

Ideale Bekleidung.

In der heutigen Bildnerei nennt man die Gewandung, welche nach dem Vorbilde der Alten behandelt ist, antik oder ideal. Man hielt

sie geraume Zeit hindurch für die einzig richtige, während man geschichtliche Trachten als ungeeignet vermied. Denn man fühlte sehr wohl, dass nichts so von Zufälligkeiten befreit, nichts so den erborgten Schein vernichtet und das Wahre an den Gestalten und Menschen herauskehrt, als wenn sie im Gewande idealer Schönheit, im Kleide des klassischen Alterthums erscheinen. Dies ist eine oft gemachte Erfahrung, und Jeder kann sie leicht in der Kunst wie im Leben selber machen, wenn er nur sehen kann und sehen will. Diese Erfahrung sollte verhüten, dass man von gewisser Seite fort und fort mit Leidenschaft gegen die ideale Gewandung zu Felde zieht. Diese hat nun einmal eine Berechtigung, die, mag sie auch bisweilen mit mehr oder weniger Einseitigkeit und Heftigkeit angegriffen oder vertheidigt werden, doch nicht zu beseitigen ist. Auch ist, wann man von antiker Gewandung redet, nicht gemeint, sie ausschliesslich in den Typen und Formen des Phidias zu halten, vielmehr versteht man darunter eine Gewandung, welche sich zwar im Allgemeinen an den Gedanken der Antike lehnt, die sich aber in der besonderen Ausführung doch dem Wesen der dargestellten Person möglichst eng und innig anschliesst. In dieser Hinsicht hatte das spätere Mittelalter Ausgezeichnetes geleistet, und diese Errungenschaft wurde dann auch in die ideale Gewandung übertragen, als man im 15. Jahrhundert in Italien die Antike sich zum Vorbilde nahm. Ihre Ausbildung erreichte diese der besonderen Persönlichkeit möglichst entsprechende Idealgewandung bei *Rafael*, *Leonardo*, *Dürer* und Anderen. Da sie sich geschichtlich mit der Entwickelung der christlichen Kunst und aus deren Geiste heraus gebildet hatte, so nennt man sie im Gegensatze zur antiken Gewandung wohl auch christliche Idealgewandung. Wie berechtigt diese Unterscheidung ist, lehrt die Thatsache, dass neuere Meister, z. B. *Thorwaldsen*, bei ihren der klassischen Mythologie oder deren Wesen nahe stehenden Werken zwar dem Style der antiken Gewandung im Allgemeinen treu blieben, bei Werken aus dem christlichen Kreise aber zu jener mehr dem Einzelwesen entsprechenden Idealgewandung übergingen. Neue geistvolle Formen, die aus dem gemeinsamen Studium der Antike, des Mittelalters und der Italiener erwuchsen, findet man unter den Neueren vorzugsweise bei *Cornelius*, namentlich in dessen Berliner Arbeiten.

Geschichtliche Tracht.

Um in der scharfen Bezeichnung, besonders von geschichtlichen Persönlichkeiten, noch bestimmter und deutlicher zu sein, nahm man die geschichtlich ihnen eigenthümliche Kleidung auf, und zwar bereits in Italien während der grossen Kunstblüthe. Die Denkmäler von Gattamelata in Padua und von Colleoni in Venedig mögen als Beispiele genannt sein. Später ging man auf die römische Tracht zurück, wie es z. B. *Girardon* bei seinem Ludwig XIV., ehemals in Paris, und *Schlüter* bei seinem grossen Kurfürsten in Berlin gethan hat. Dann aber warf

man über die meist recht geschmacklose und knappe Kleidung des Zeitalters einen Mantel, um einen idealen Faltenwurf zu gewinnen, der mehr Masse gewährte und eine reinere Schönheit ermöglichte. So hat man es unzählige Male gemacht, vollendeter wohl kaum jemals, als es *Rauch* bei seinem Berliner Blücherdenkmal gelungen ist. Diese Gewandung aber fand mehr und mehr Widerspruch bei Denen, die auf strengste geschichtliche Treue und genaueste Wirklichkeit drangen. Man ging also noch einen Schritt weiter und räumte der geschichtlichen Kleidung das Feld ganz ein. Diese wahrhaft künstlerisch zu behandeln, ist freilich keine leichte Aufgabe. Denn nüchterne Alltagskleidung, Perrücken, Reifröcke und dergleichen mehr werden allgemein als für die Bildhauerkunst wenig geeignet gehalten und mit Recht, da sie die Gestalt nicht heben, sondern entstellen. Ist aber eine solche Kleidung für den bezeichnenden Ausdruck nun einmal nothwendig, so muss der Künstler eben sehen, wie er mit ihr zurecht kommt. Und er mag sich glücklich preisen, wenn er es so kann, wie es dem alten *Gottfried Schadow* mehrfach und *Rietschel* namentlich bei dem Lessing in Braunschweig gelungen ist. Wo heute geschichtliche Persönlichkeiten darzustellen sind, dürfte sich, den modernen Anschauungen gegenüber, die bestimmte geschichtlich treue Tracht kaum abweisen lassen, obwohl für alle Die, welche durch ihre geistigen Thaten, frei von der Zeit, fort und fort wirken, die von jeder besondern Zeit und launenhaften Mode unabhängige, ideale Gewandung statt der geschichtlichen Kleidung gewiss vorzuziehen wäre. Goethe im klassischen Gewande, wie von *Steinhäuser* zu Weimar, von *Marchesi* zu Frankfurt, Schiller in idealer Gewandung, wie von *Thorwaldsen* zu Stuttgart, hat nichts Unangemessenes, während der Kaiser Franz von *Marchesi* zu Wien oder Blücher von *G. Schadow* in Rostock sich allerdings sonderbar genug in ihrem idealen Faltenwurf oder ihrer Römertracht ausnehmen. —

Eintheilung der Gegenstände für die Bildhauerei.

Die Gegenstände, welche für die bildnerische Darstellung geeignet sind, theilen sich unter geschichtlichem Gesichtspunkte, wie alle Kunst, in religiöse und weltliche. — Die religiösen Bildwerke gehören in ihren künstlerisch bedeutenderen Stücken dem klassischen Alterthume an; die christliche Bildnerei tritt hiergegen sehr zurück, denn das Christenthum fühlte sich, in seinem mehr innerlichen Wesen, weniger zur Bildnerei als zur Malerei hingezogen. Die antike Götterwelt ist uns aber Mythologie geworden, die uns jedoch ihres tiefen dichterischen Werthes wegen sehr nahe steht, so dass wir heute noch ihre Gestalten bilden. Man theilt demnach die Gegenstände der Bildhauerei in die mythologischen, christlichen und geschichtlichen, denen man die aus dem Alltagsleben und der Thierwelt anreiht.

Die mythologischen Gegenstände.

1. Die mythologischen Gegenstände sind als dichterische Verkörperungen von Begriffen und Vorstellungen anzusehen. Sie sind so

recht eigentlich mit der Kunst selbst geworden und entwickelt. Voran die olympischen Gottheiten, die alle so oft und vielfach gebildet wurden, dann die Götter zweiten Ranges, Dionysos mit seinem Faunen- und Satyrngefolge, Eros, Nike, die Musen, Chariten u. s. w. Ferner aber sind es besonders die Sagenkreise der alten Zeit, denen wir die herrlichsten Werke, wie die Giebelgruppen des Parthenons, die Niobiden, den Laokoon u. s. w., verdanken. Hier sind natürlich auch die Gegenstände anzuschliessen, die, wie z. B. der Parthenonfries, eine bedeutende Beziehung des Volkes zum Kultus vor die Augen stellen. Man müsste den ganzen unendlichen Reichthum der alten Kunst durchgehen, wollte man versuchen, ein Bild der grossen Bedeutung und Gestaltbarkeit dieser mythologischen Gegenstände, in runden Werken wie im Hochbilde, zu geben, die für alle Zeiten idealen Werken der Bildnerkunst Form und Gehalt vorgezeichnet haben. Denn seit dem Wiedererwachen antiker Bildung im 15. Jahrhundert sind die Gestalten der alten Mythologie immer und immer wieder dargestellt worden, und nur wenige der hohen Gottheiten schlossen sich dabei, ihrer mehr eingeschränkten Natur nach, für den Künstler der Neuzeit aus. Alles aber, was auf elementare Verhältnisse, auf Erde, Meer, Sonne und Mond, auf die Jahreszeiten, auf Tag und Nacht, was auf Schlaf und Tod, was auf Krieg und Sieg, auf Kunst, Dichtung und Wissenschaft und überhaupt auf Gegenstände Bezug hat, die nicht in bestimmter fertiger Form gegeben sind, sondern die erst sinnlich vergegenständlicht sein wollen, sucht Form und Gehalt im weiten Schatze klassischer Kunst, denn nur hier ist ein Anhalt für wahrhaft dichterische und bildnerische Ausgestaltung gegeben. Gegen diese überreiche Fülle und treffende Gestaltungsfähigkeit erscheint manche Figur der christlichen Kirche oder Legende flau und unbrauchbar. Denn wer würde z. B. statt des Asklepios die Heiligen Damian und Kosmas mit dem Arzneifläschchen auf den Giebel eines Krankenhauses stellen? wer würde statt der Künstebeschirmerin Athene den heiligen Lukas auf eine Kunstakademie oder das Gerippe mit der Sense statt des Genius mit der gesenkten Fackel auf eine Leichenhalle setzen? Nur wenige Figuren machen hier eine Ausnahme, die weiterhin bei Besprechung der für die Malerei geeigneten Gegenstände hervorzuheben sein werden. Die klassische Mythologie ist für uns rein poëtisch und dogmenlos, so dass es von seltsamer Beschränktheit zeugt, diese »heidnischen« Gegenstände als religionsfeindlich und unsittlich zu verwerfen. Die alte Götterwelt und die christlichen Gegenstände schliessen einander für die Kunst garnicht aus; sie ergänzen sich vielmehr. Denn jene umfasst, wie bemerkt, diejenigen Gestalten, die als Vergegenständlichungen von Naturerscheinungen und von einzelnen Begriffen oder Vorstellungen anzusehen sind, in diesen aber suchen wir die Bilder ethischer Ideale.

2. Die christlichen Gegenstände sind, wie schon angedeutet, ihrer Natur nach weniger für die Bildhauerei geeignet. Weiter unten (S. 268 ff.) wird zu erörtern sein, wo ihre eigentliche Kraft liegt. Jedoch sind sie das ganze Mittelalter hindurch häufig dargestellt worden, und einige davon haben sich in der That für die Bildnerei bewährt. Vor Allem hat dies die Kreuzigung gethan, die in dem ausgespannten, fast ganz nackten Körper eine reiche Entfaltung des leiblichen Organismus und dazu einen innigen Ausdruck unschuldigen Leidens und grossen Schmerzes, verbunden mit höchster Durchgeistigung, zulässt. Diese Darstellung ist unendlich oft wiederholt worden. In jeder Kirche und Kapelle, in Häusern und Hütten, an Strassen und Wegen, über Schlafstätten und an Rosenkränzen trifft man sie. Aber freilich, in dieser unendlichen Menge giebt es im Ganzen nicht viele, die rein als Kunstwerke beabsichtigt sind, die übrigen sind nur Andachtsmittel, oft in wahrhaft jämmerlicher Gestalt. Es schliessen sich dann zunächst die Einzelstatuen Christi und der Maria in den verschiedenen Auffassungen derselben an; ferner die Gruppe der sogenannten Pietas, italienisch pietà, die eine Darstellung der Maria mit dem Leichname Christi ist, und die sich hervorragende Meister, wie z. B. *Michelangelo* und *Rietschel*, zum Gegenstande gewählt haben. Auch kommen häufig die Figuren der Apostel oder der Evangelisten vor; sie zeigen in den langen Gewändern mit ihren bezeichnenden Beigaben zuweilen eine sehr grosse Schönheit, wie z. B. die berühmten zwölf kleinen Erzbilder *Peter Vischer's* am Sebaldusgrabe zu Nürnberg und die grossen *Thorwaldsen*'schen Standbilder in der Frauenkirche zu Kopenhagen. Vorgänge und Figuren des neuen und alten Testamentes, die mehr oder weniger oft behandelt sind, liessen sich in erheblicher Zahl nennen. Besonders bedeutend aber sind die Darstellungen, die in Reihen oder Folgen den Glaubensinhalt oder einzelne Theile desselben, wie die Dreifaltigkeit, das Erlösungswerk, das Weltgericht und dergleichen mehr zur Anschauung bringen. Wie bereits oben (S. 118) erwähnt, liebte die Kunst solche Aufgaben an Kirchenthoren, Vorhallen und Altären zu entwickeln, oft in ebenso tiefsinniger, gedankenreicher Auffassung wie vorzüglicher Ausgestaltung. Derartige Werke würden ihrer künstlerischen Artung nach den grossen Giebelgruppen sammt dem übrigen bildnerischen Schmucke griechischer Tempel an die Seite zu stellen sein; und auch darin gleichen sie diesen, dass die Figuren meist ganz rund oder fast ganz rund vor festem Hintergrunde an Wänden oder in Nischen stehen. Freilich sind alle diese Werke nicht in schimmerndem Marmor von Paros, sondern meist in Sandstein und oft sogar nur in Holz mit farbiger Bemalung ausgeführt. Letzteres ist namentlich häufig bei den Altären anzutreffen. In Spanien war diese Art der Behandlung ganz besonders beliebt, und man nannte solche Figuren Estufados von estufar

Die christlichen Gegenstände: a. aus der Bibel und Legende;

= heizen, vermuthlich weil das Holz dazu aufs Sorgfältigste getrocknet werden musste. In ähnlicher zusammenfassender Weise wurden auch die Personen behandelt, welche die Grundpfeiler der Kirche sind, doch auch heilige Erzählungen, Gleichnisse und Anderes, wie etwa die klugen und thörichten Jungfrauen. Die Heiligen dann weiter und ihre Thaten haben natürlich auch zu einer sehr grossen Menge von runden wie erhobenen Bildwerken die Gegenstände abgegeben.

b. Gestalten symbolischer Art.

In neuerer Zeit sind, besonders in protestantischen Kreisen, christliche Vorstellungen vergegenständlicht und auch solche bestimmte Gestalten oder Vorgänge der Religionsgeschichte und Legende gewählt worden, die eine Deutung im allgemeinen Sinne erfordern oder zulassen. Denn da die Reformation die zahlreichen Figuren der katholischen Kirche auf nur wenige Personen zurückführte, so lag es nahe, dass die aufblühende Kunst unserer Zeit ethische Gedanken im bildnerischen Sinne zu verkörpern und damit einen Schmuck tieferer Bedeutung für das Kirchengebäude zu gewinnen suchte. Es entstanden so Glaube, Liebe, Hoffnung als Gruppen oder einzeln — die Religion — die Barmherzigkeit und anderes, wie etwa der h. Georg, der Drachentödter, wenn er sinnbildlich als Vorkämpfer gegen alles Gemeine aufgefasst wurde. Werke dieser Art, obwohl christlichen Ursprungs und Wesens, nähern sich den Personifikationen im Sinne der klassischen Mythologie, zu deren Gebiet Figuren philosophischen Ursprungs, wie die der Kardinaltugenden, den Übergang bilden.

Die geschichtlichen Gegenstände:

3. Die geschichtlichen Gegenstände. Königsbilder sind seit dem grauesten Alterthume in Ägypten und Asien gearbeitet worden, und auch in Griechenland liess es sich die Bildhauerei nicht nehmen, Bildnisse bestimmter Personen, namentlich verdienter Bürger und grosser Feldherren, zu gestalten. In Rom aber erreichte die Anfertigung von Bildern der Kaiser und hervorragender Personen die weiteste Ausdehnung. —

Standbilder.

Die Statue, das Standbild oder die Bildsäule, nämlich die runde, körperliche Darstellung der betreffenden Persönlichkeit in ganzer Figur, kann diese entweder stehend oder sitzend wiedergeben, sitzend entweder wie die Bilder ägyptischer Könige und römischer Kaiserinnen auf Thronen und Stühlen oder zu Ross wie die Reiterbilder der klassischen Welt. Oft aber beabsichtigt man das Standbild garnicht, sondern will lediglich den Kopf der betreffenden Person als Bildniss derselben ausführen. So verfuhr man im griechischen Alterthume selbst bei Darstellung von Götterbildern, namentlich der Bilder des Hermes, dessen Kopf man auf einen viereckigen Pfeiler setzte. Diese Hermessäulen waren in den pelasgischen Urzeiten so häufig, dass sie der ganzen Gattung auch für die klassischen

Hermen.

und alle späteren Zeiten den Namen Hermen gegeben haben. Wahrscheinlich zur Zeit Alexander's des Grossen kam es dann auf, dass man

gewissermaassen die obersten Stücke dieser Hermen, Kopf und Hals, quer abschnitt und sie als selbständige Kunstwerke hinstellte; öfter aber noch, besonders in späterer Zeit, vervollständigte man sie durch Ausbildung der Schultern und eines Theiles der Brust. So entstand eine Gattung von Bildwerken, die Büsten heissen. Die Römer umkleideten dann häufig die Büsten mit Theilen des Brustharnisches und mit entsprechender Gewandung. Auch wurden die Büsten auf besondere, verhältnissmässig kleine Sockel, die Büstenfüsse, gesetzt, um sie von der eigentlichen Standfläche zu lösen und selbständiger erscheinen zu lassen. Der Büsten aus der alexandrinischen Zeit und dem späteren Alterthume, namentlich den Jahrhunderten des römischen Kaiserreiches, sind so zahlreiche, dass sich ein eigener Zweig der kunstgeschichtlich archäologischen Wissenschaft als Büstenkunde gebildet hat, und dass wir ganze Reihen berühmter Griechen und Römer in Abbildern dieser Gattung besitzen. Im Mittelalter liess man die Darstellung bestimmter Personen in Büsten oder Standbildern fast ganz fallen, während man liegende Gestalten für Grabmäler sehr liebte. Die neueren Jahrhunderte und besonders das neunzehnte aber waren in jener Hinsicht sehr fruchtbar. Büsten.

Die charakteristische Wiedergabe ist gewiss bei der Herstellung von Abbildern geschichtlicher oder überhaupt bestimmter Persönlichkeiten das Wesentliche, denn ohne persönlichen Charakter in Gestalt, Haltung und Ausdruck geht der Zweck, ein Bild der Person zu geben, verloren. Dennoch wird der Künstler bestrebt sein, in dem Abbilde nicht die Schwächen, Mängel und gleichgültigen Kleinigkeiten hervorzuheben, sondern es möglichst vom Zufälligen und Unbedeutenden zu befreien und es zum Bedeutenden und Wesentlichen zu erheben, den Menschen also aufzufassen, nicht wie er als Mensch gebrechlich ist, sondern wie man ihn der Grösse seiner Thaten und Leistungen nach sich zu denken hat. Dieser Zug zur Grösse, zum Idealen wird in den Abbildern wahrhaft bedeutender Menschen nicht fehlen dürfen, wenn sie das eigentliche Wesen derselben, besonders ihrer geschichtlichen Bedeutung nach, treffend festhalten, wenn sie dem Geiste bildnerischer Kunst gerecht werden wollen. Wenn auch die Züge des Gesichtes noch so gewöhnlich oder hässlich sind, so muss die Silenenmaske doch von Sokratischem Feuer durchgeistigt sein, müssen dennoch die Runzeln und die gebrochene Nase eines *Michelangelo* nicht verhindern, dass der Zug des Genius zum Höchsten aus solchem Antlitze leuchte. Menschen ohne charakteristische Eigenschaften und ohne einige Bedeutsamkeit würden einen schlechten Inhalt eines Kunstwerkes abgeben, und zwar um so mehr, je grösser die Formenvollendung ist, denn es würde so nur eine um so grössere Disharmonie entstehen. Bedeutende Persönlichkeiten sind die Voraussetzung, damit ein bedeutendes Werk entstehen könne; dass es wirklich entstehe, ist Sache des Künstlers und seiner Auffassung. Die darzustellenden Personen und deren Auffassung.

Bemerkenswerthere Eigenschaften nur können zu wahrhaften Kunstwerken begeistern und diesen einen wirklichen Inhalt sichern. Die bildnerische Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit ist nicht, wie eine Photographie, die beliebige Vervielfältigung irgend eines Beliebigen, sie soll würdig und bedeutend sein. Deshalb müssen auch Ehrenmäler für verdienstvolle Personen Bildhauerwerke sein, denn nur diese geben einige Gewähr einer längeren Dauer, um noch späteren Geschlechtern Kunde von dem Gefeierten und seinen Verdiensten zu übermitteln. Stehen solche Werke auf öffentlichem Platze als Denkmäler im engeren Sinne des Wortes, so steigt die Anforderung an die Bedeutung des Dargestellten zum höchsten Maasse, und es können deshalb hierzu nur solche Menschen geeignet sein, die der Öffentlichkeit grosse Dienste geleistet haben: Fürsten, Feldherren, Staatsmänner, Reformatoren auf allen höheren Gebieten des Lebens, Dichter, Künstler, Gelehrte, Geistliche u. s. w.; die letzteren Gattungen allerdings nur insofern, als ein grossartiger und weiter Einfluss auf das gesammte Volk stattgefunden hat. Haben diese Personen nur für gewisse Kreise der Gesellschaft oder nur durch ihre besondere Berufsthätigkeit eine hervorragendere Bedeutung, so stellt man ihre Denkmäler richtiger nicht auf dem Markte, sondern in den Hallen, Vorhöfen und Höfen von Gebäuden auf, welche dem besonderen Berufe jener durch ihren Zweck entsprechen. Also gehören die Standbilder von verdienten Bürgermeistern in der Regel zu den Rathhäusern, die von verdienten Hochschullehrern zu den Universitäten u. s. w. In dieser Hinsicht sind und werden ja leider fortdauernd arge Missgriffe gemacht. Die seit einigen Jahrzehnten eingerissene Denkmälersucht kümmert sich wenig um das sachlich Angemessene, sondern bemüht sich, stets dem neuesten Denkmale den an sich günstigsten und besten Platz in einer Stadt zu verschaffen. Zu billigen wird es auch nicht sein, wenn lebenden Personen derartige Auszeichnungen zu Theil werden. Öffentliche Denkmäler sollten ein Vorrecht grosser Todten bleiben.

Atlanten, Karyatiden.

Menschliche Gestalten in bildnerischer Darstellung haben oft innerhalb eines Bauwerkes als Stützen der Gebälke Verwendung gefunden. Diesen Beruf des Stützens und Tragens haben sie dann durch Haltung und Ausdruck in einer den jedesmaligen Verhältnissen angemessenen Weise auszusprechen. Sind diese Gestalten männliche, so heissen sie Atlanten, sind sie weibliche, so heissen sie Karyatiden. Solche stützende Figuren liebte das Alterthum, und es hinterliess uns verschiedene Stücke dieser Art, unter denen die Atlanten vom grossen Zeustempel in Agrigent und die Karyatiden des Erechtheions zu Athen hervorzuheben sind. In der Barockzeit wendete man halbe Figuren, männliche und weibliche, meist in beträchtlicher Grösse, an, die auf einem nach unten sich verjüngenden Pfeiler aufsetzen. Auch das Mittelalter führte stützende

Figuren in bauliche Verhältnisse ein, wie z. B. *Adam Krafft* seine eigene und seiner Gesellen Gestalten knieend als Träger des Sakramentshäuschens in der Lorenzkirche zu Nürnberg gebildet hat.

Darzustellende Thiere.

Ausser der menschlichen Gestalt kommen für die Bildhauerei noch besonders die Thiergestalten in Betracht. Unter diesen ist vornehmlich das Pferd zu nennen, dessen Darstellung von jeher, sowohl seiner eigenen Schönheit, als auch seiner Beziehungen zum Menschen wegen, beliebt war. In dem die menschliche Figur bedeutsam hebenden Reiterstandbilde machte es sich stets auf würdige Weise geltend, doch wurde es auch ohne Reiter, theils am Zaume gehalten, wie in den Dioskurengruppen zu Rom, theils ganz ohne menschliche Gestalt gebildet. Dann aber wurden gewisse Thiere schon seit den ältesten Völkern durch alle Zeiten hindurch vielfach dargestellt, so insbesondere der Löwe in verschiedenen Stellungen, in ganzer Gestalt oder in einzelnen Theilen, vorzugsweise dem Kopfe, — dann Rinder, Schafe, Schlangen, Hunde, Adler und andere Thiere mehr. Selbständige Thierbildwerke aus dem Alterthume werden sich nirgends in bedeutenderer Zahl und Weise vereinigt finden, als in der Sala degli animali des Vatikanischen Museums zu Rom. Auch das Mittelalter hat einige hervorragende Leistungen aufzuweisen, mehr noch natürlich die folgenden Jahrhunderte; namentlich das neunzehnte dürfte auf diesem Gebiete ganz besondere Anerkennung verdienen.

Erhobene Arbeiten:

Ausser den runden Werken kommt für die bildnerische Darstellung noch die erhobene Arbeit oder das Hochbild in Betracht, das, wie bereits oben (S. 116) gesagt, als eine Art Übergang zur Malerei angesehen werden kann. Diese Darstellungsart setzt die Bildhauerkunst in Stand, einfachere wie zusammengesetztere Vorgänge, ja selbst mehrere zusammenhängende oder an einander gereihte Vorgänge, gewissermaassen erzählend, darzustellen. Schon die Ägypter erzählten auf den Wänden ihrer Tempel in diesen Formen die Thaten ihrer Könige. Das sind gleichsam grosse Wandmalereien oder bunte Figurenteppiche, aber sie sind nicht gemalt oder gewirkt, sondern sie sind in Stein auf vertieftem Grunde sehr flach erhoben gearbeitet und farbig bemalt. Die Ägypter gruben die Umrisse in den Stein und behandelten dann die Fläche innerhalb der Umrisse im Grossen und Ganzen ebenso wie die eigentlich flach erhobene Arbeit. Jene Art, die nur den Ägyptern eigen ist, wird Koilanaglyphe (von κοῖλος = hohl, ausgehöhlt und ἀναγλυφή = erhobene Arbeit) genannt, wofür wir vertieftes Flachbild sagen könnten; diese, die überall geübt wurde und wird, heisst halb oder flach erhobene Arbeit, basso-rilièvo, bas-relief. Die Tempelwand der Ägypter war hoch und breit, und sie ergingen sich da, die Vorgänge ohne höhere Anordnung einfach an einander und über einander reihend, als Erzähler und

a. das vertiefte Flachbild;

b. flaches Hochbild;

Geschichtschreiber — in Stein. Die Assyrier thaten das Gleiche, doch wandten sie nur die Form des eigentlichen flachen Hochbildes an, aber so, dass sie die über dem Grunde erhobene Fläche im Ganzen weniger modellirten, während sie durch starke Eingrabungen die Zeichnung deutlich, doch auch sehr hart und scharf herstellten. (Vgl. Fig. 18 S. 95.) Sie ordneten ihre Darstellungen durchaus neben einander an, nicht auf ganzen Wänden, sondern nur auf Wandstreifen oder Friestafeln; auch fügten sie zu den Kriegsthaten ihrer Könige allerlei andere Vorgänge und Begebenheiten, namentlich Huldigungen, Löwenjagden und Anderes mehr. Dass Ägypter und Assyrier zahlreiche Darstellungen religiösen Inhaltes hinterliessen, bedarf kaum der Erwähnung. Die flach erhobene Form gelangte bei den Griechen zur klassischen Vollendung; ihr Hauptdenkmal sind die Parthenonfriese. Unter den modernen Werken muss der Alexanderzug von *Thorwaldsen* hervorgehoben werden. Aber so vollendet in diesen Denkmälern die flach erhobene Form erscheint, so liegen doch in dieser selbst Schranken, die zu entwickelteren Formen drängten. Die Anordnung muss sich nämlich im Ganzen an das Nebeneinander halten und tiefere Gruppirungen vermeiden. Hieraus, wie aus dem Stoffe des Steines oder Erzes, entspringt eine gewisse, formale Strenge des Gesammtcharakters. Auch ist der wichtige Umstand hervorzuheben, dass die ganze Darstellung, in Anlehnung an jenes Nebeneinander der Anordnung, eine sehr starke Hinneigung zum Profil hat, dass sie starke Verkürzungen nicht wohl geben kann. Besonders ist das flach erhobene Werk nicht leicht im Stande, so z. B. sitzende Figuren von vorn gesehen, richtig und ausdrucksvoll darzustellen. Demgemäss wird auch der Kreis der Gegenstände für diese Art des Hochbildes gewisse Grenzen haben, und es werden die zusammengesetzteren, die mehr zur Malerei hinneigen, der ganz erhobenen Arbeit und deren verschiedenen Formen zu überlassen sein.

c. die stark erhobene Arbeit;

Das hatten schon die Griechen erkannt, denn gleichzeitig mit der halb erhobenen Arbeit wandten sie auch die ganz erhobene an. Neben jenen grossen Friesen sieht man am Parthenon Metopendarstellungen, in denen die Figuren zum Theil fast rund und Einzelnes sogar ganz rund und freistehend gearbeitet sind. Doch nicht immer war die Erhebung so stark, viele Hochbilder sind nur so stark erhoben, dass die Erhebung etwa die Hälfte der Wirklichkeit beträgt. Alle diese Abstufungen nennt man ganz erhobene Arbeit, alto-rilièvo, haut-relief. In der Folge, namentlich in der hellenistischen Zeit, entwickelte sich das Hochbild immer mehr nach der malerischen Richtung, indem die Erhebungen immer stärker, die Gestalten immer runder und freistehender, die Wirkung durch Licht und Schatten immer kräftiger wurde, wie z. B. an den Bildwerken von Pergamon wahrzunehmen ist. Die Römer führten sogar perspektivische

Züge ein und steigerten dadurch noch die Entwickelung des Hochbildes nach der malerischen Richtung; das thaten sie hauptsächlich bei geschichtlichen Darstellungen, wie z. B. an der Trajanssäule in Rom.

d. Hochbilder mit freistehenden Figuren;

Die stark erhobene Form ist auch im Mittelalter, namentlich bei den vielen in den Kirchen aufgestellten Grabmälern üblich gewesen. Man bildete aber noch eine andere Art von bildnerischer Darstellung aus, die wie ein Mittelding zwischen runder und erhobener Arbeit erscheint. Man ahmte nämlich die Wirklichkeit insoweit nach, als man die Figuren, aus denen der bestimmte Vorgang sich zusammensetzte, einzeln rund arbeitete und dann jede an ihre Stelle, mit allem Beiwerk versehen, setzte, das Ganze aber vor einer Hinterwand anbrachte und rahmenartig umfasste. So sind grosse Werke in Stein ausgeführt worden, besonders aber kleinere in Holz an Altären. Eines der bezeichnendsten Beispiele dieser letzteren Art ist der berühmte Altar von *Hans Brüggemann* im Dome zu Schleswig.

e. das stark vertiefte Hochbild;

Während des 15. und 16. Jahrhunderts fand man in Italien noch eine andere Form, die wieder etwas mehr auf das eigentliche Hochbild zurückging. Man vertiefte innerhalb eines Rahmens den Grund beträchtlich, entwickelte ihn perspektivisch in Gestalt von Landschaften, Bauwerken u. s. w., brachte in erhobener Arbeit daraut wohl gleich Figuren an und stellte im Mittel- und Vordergrunde runde Gestalten auf, wie es neben vielen andern Meistern z. B. *Lorenzo Ghiberti* bei seiner Prachtthür an der Taufkirche zu Florenz gethan hat. Hiermit hat denn das Hochbild die Entwickelung nach der malerischen Richtung, die schon im Alterthume begonnen hatte, abgeschlossen. Es ist ein modellirtes Gemälde geworden. Häufig ist es unmöglich, aus der Umrisszeichnung solches Werkes zu bestimmen, ob sie einem Hochbilde oder einem Gemälde angehört. Man erkennt also hier einen Punkt, wo Bildhauerei und Malerei sich eng berühren. Die Annäherung würde noch grösser sein, wenn man das Hochbild farbig bemalen wollte.

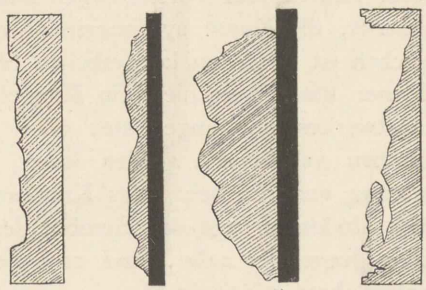


Fig. 45. Durchschnitte von Flach- und Hochbildern.

f. die Durchschnitte.

Die hier nebenstehende Zeichnung (Fig. 45) stellt die Durchschnitte des vertieften Flachbildes, der flach und stark erhobenen Arbeit, sowie des stark vertieften Hochbildes dar und wird dazu beitragen können, die wesentlichen Unterschiede scharf zu erkennen.

Aufstellung der Bildwerke.

Die meisten Werke der Bildhauerei fordern einen bestimmten Ort der Aufstellung, der nicht selten zum Inhalte der Werke in nächster Beziehung steht und der für die richtige Betrachtung derselben von

grössester Bedeutung ist. Bereits weiter oben (S. 118 ff.) sind hierüber einige Erörterungen angestellt worden.

C. Die Malerei.

Einleitendes.

Der Malerei bietet sich das ganze weite Reich alles Dessen, was wir sehen oder als sichtbar vorstellen können, zur Auswahl für ihre Darstellungen an. Aber sie hat aus dieser Fülle weder blind gewählt, noch hat sie ihre schaffende Kraft von aussen hergenommen. Überblickt man die Denkmäler, besonders in ihren geschichtlichen Gruppen, so erscheinen vielmehr die Gemälde religiösen oder, treffender gesagt, christlichen Inhaltes als die wichtigsten und bedeutendsten in jedem Betrachte, und diese leiten sich aus innerlichen Quellen her. Die Zahl der uns aus dem Alterthume überkommenen Malereien ist vergleichsweise nur gering; sie treten schon um deswillen stark zurück. Die christlichen Vorstellungen aber beherrschen von den ersten Jahrhunderten bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Malerei beinahe ausschliesslich. Erst im fünfzehnten Jahrhundert ergreift sie auch andere Stoffe, zunächst, veranlasst durch das Wiederaufleben des klassischen Alterthums, mythologische Gegenstände; dann zieht sie auch das Bildniss, weltliche Gegenstände und die Landschaft in ihren Kreis. Diese letzteren Arten gewannen allmählich die Oberhand, doch wurden und werden auch religiöse und mythologische Gegenstände fort und fort bis heute gemalt. Bei diesem Übergewichte der religiösen Malerei in der Kunstgeschichte sei sie hier zuerst betrachtet.

Relig. Malerei.

1. Die religiöse Malerei. Wenn es sich um Darstellung religiöser Lehren und Vorstellungen handelt, so muss, wie früher (S. 37 ff.) bemerkt, die Kunst symbolisirend verfahren, denn eine Lehre oder dergleichen ist doch im körperlichen Stoffe nicht auszugestalten. Zugleich ist aber klar, dass hier ein Mangel liegt, da der eigentliche Sinn des Kunstwerkes nur angedeutet oder gar vorausgesetzt, nicht aber vollkommen verkörpert werden kann, und dass, wenn der Schlüssel der Deutung verloren geht, das Kunstwerk überhaupt nicht mehr verstanden wird. Indessen liegt das Symbol dem Unaussprechlichen und Unbegreiflichen gegenüber nahe, und es haben gerade die alten Völker tiefe Gedanken ihrer religiösen Anschauungen symbolisirend darzustellen geliebt. Die Ägypter z. B. verehrten in dem Sperber das Symbol der Seele, die Assyrier in dem geflügelten Löwen den zeugenden, weltschaffenden Geist. Das Symbol des Eies, als der Inbegriff alles Schaffens und Werdens, geht durch die ganze alte Welt; und es liesse sich als Beispiel noch manches andere hierher Gehörige, das der künstlerisch-symbolisirende Ausdruck einer religiösen Vorstellung ist, anführen. Ähnlich, und zwar in beträchtlichem Umfange, machte es die christliche Kunst und insbesondere

die Malerei, zu der sich der christliche Sinn besonders hingezogen fühlte. Von diesen symbolischen Darstellungen hat die christliche Malerei ihren Anfang genommen, oder sie hat von ihnen doch seit ihren Anfängen reichlich Gebrauch gemacht.

Geschichtliches.

Diese Anfänge der christlichen Malerei fallen mit der Ausbreitung des Christenthums selbst zusammen; ihre Denkmäler finden sich vorzugsweise in den Katakomben Rom's, und zwar als Wandmalereien. Im weiteren Verlaufe des altchristlichen Zeitabschnittes entfaltete sich die religiöse Malerei grossartig in den Basiliken; sie trat in der Technik des Mosaikbildes auf, welche sie noch ein gutes Stück in das Mittelalter hinein bevorzugte. Dann breitete sie sich als eigentliche Wandmalerei bedeutsam aus; auch bediente sie sich weiterhin in beträchtlichem Umfange der Technik der Glasmalerei. Nebenher ging die Herstellung einzelner Gemälde, besonders als Altarbilder, und die sehr fruchtbare Anfertigung von Bildern in Handschriften. Mit dieser allmählich sich vollziehenden äusseren Entwickelung vollzog sich auch innerlich die Ausbildung bestimmter Gewohnheiten und Überlieferungen für die Darstellung der religiösen Gegenstände. Es bildete sich namentlich innerhalb der byzantinischen Kunst eine Sammlung ganz bestimmter Vorschriften, nach denen die Maler die einzelnen Bilder entwarfen und ausführten, aber auch ganze Systeme von Malereien zur Ausschmückung der Kirchengebäude anlegten. Und diese Vorschriften, die uns in dem sogenannten »Handbuche der Malerei vom Berge Athos« (deutsch von Schäfer, Trier 1855) erhalten sind, fanden durch Übertragung auch im Abendlande eine gewisse Geltung, so zwar, dass z. B. nach Didron's Berichten die künstlerische Ausstattung des Domes zu Chartres, die der Hauptsache nach dem 12. und 13. Jahrhundert angehört, mit jenen Vorschriften und den nach diesen im Jahre 1735 ausgeführten Malereien in der Marienkirche zu Salamis übereinstimmt. Durch diesen und verwandte Umstände wird auf die Stellung hingewiesen, welche die Priesterschaft oder, wenn man will, die Theologie oder besser noch die Kirche der Kunst gegenüber einnahm, und die von einer durchgreifenden Bedeutung war. Ja, in der morgenländischen Kirche wurde die Malerei, ihrem geistigen Theile nach, durchaus abhängig von Dogma und Theologie. Denn mit der endlichen Bestätigung der Bilderverehrung auf dem zweiten Konzil von Nizäa im Jahre 787 ward zugleich, offenbar als Schutzmittel gegen Willkürlichkeiten, festgesetzt, dass die Erfindung und Anordnung der Bilder nicht Sache der Maler, sondern dass sie nach bewährter gesetzlicher Vorschrift und Überlieferung der Kirche zu machen sei. So weit ging die abendländische Kirche nicht. Sie begnügte sich, die allgemeine Überwachung zu üben, ohne auf einen besonderen Einfluss im einzelnen Falle zu verzichten. Sie gewährte aber dem Maler im Grossen und Ganzen die Freiheit eigener Erfindung, selbständiger geistiger

Thätigkeit; weshalb denn auch die christliche Malerei im westlichen Europa ganz ungleich mannigfaltiger, lebendiger und innerlich reicher sich entwickelte, als im östlichen. Dass später auch die römische Kirche, namentlich unter Einfluss der Jesuiten, ein sehr scharfes Auge auf Gemälde religiösen Inhaltes richtete, mag hier gleich erwähnt sein. Wurde doch selbst ein *Paolo Veronese* vor das Ketzergericht geladen!

Allgemeine Ordnung des Stoffes.

Die grossen Systeme künstlerischen Schmuckes für ganze Kirchengebäude ordnen ihren kirchlich festgestellten Stoff der Zeitfolge nach vom Beginne der Weltschöpfung bis zum Ende der Welt, wie er in den biblischen Büchern von Moses bis zur Offenbarung des Johannes niedergelegt ist, und sie schliessen hieran die Darstellungen aus dem Kreise der Marienlegende, diejenigen der Propheten und Apostel, die der Märtyrer und Heiligen, sowie Anderes mehr an. Aber sie lehnen sich natürlich in der Theilung und Gliederung dieses Stoffes an das gegebene Bauwerk und dessen Raumgestaltung, so dass die wichtigsten Bilder an die Orte, welche vor allen andern gesehen werden, kommen. In der Gesammtheit aller dieser Gemälde bemerkt man sogleich zwei sehr erheblich von einander verschiedene und sich doch auch vielfach vermischende Arten, nämlich einmal diejenigen, welche die eigentlichen Dogmen, und zum andern die, welche biblische oder heilige Geschichte darstellen. Jene können nur symbolisirend oder doch nur mit Hülfe symbolischer Bestandtheile darstellbar sein, diese dagegen lassen eine rein thatsächliche Ausgestaltung in dichterischer Erfindung zu. Eine dritte Art würde darin bestehen, dass das Gemälde zwar die Darstellung eines Ereignisses, einer Handlung, eines Vorganges oder von etwas Ähnlichem ist, aber doch zugleich den Gedanken einer höheren Anschauung, wie im Gleichnisse enthält. Ehe nun aber an eine nähere Betrachtung des Stoffes für die religiöse Malerei gegangen werden kann, dürften wohl einige allgemeinere Bemerkungen am Platze sein.

Das Übernatürliche.

Die Kunst kann, wie schon erörtert (S. 60), nur natürliche und menschliche Gegenstände wiedergeben, und wenn sie religiöse Dinge darstellen soll, kann sie sie zunächst nur als rein natürliche und menschliche fassen, denn der natürlichen und menschlichen Form entspricht auch nur ein innerhalb dieser Grenzen liegender Gedanke. Niemandem ist es gelungen, in einem Christusbilde »Gottes Sohn vom Vater in Ewigkeit geboren« vor die Augen zu stellen oder in einer Darstellung der Dreieinigkeit dies hohe Geheimniss des Glaubens, völlig ausgestaltet, anschaulich zu machen. Derartiges kann die Kunst nicht leisten. Aber dennoch ist ihr ein hoher Flug gegönnt, und wenn sie auch den Himmel nicht auf die Erde herabziehen kann, sollte sie nicht die Erde in den Himmel emportragen können? Allerdings, in gewissem Sinne kann sie das wohl, wenn man, einer schönen Vorstellung folgend, unter Himmel das Reich

der Lüfte verstehen will. Dann kann die Kunst ihre Gestalten auf Flügeln in den Äther erheben und auf einem Wolkenhimmel entfalten. Was also wirklich nicht ist und nicht sein kann, das macht die Kunst dichterisch wahr. Das ist ihr Himmel, natürlich entstanden durch poëtische Verbindung der atmosphärischen Luft und der Eigenthümlichkeiten von deren Bewohnern mit andern Dingen und Geschöpfen der Erde. Und dies liegt ganz innerhalb der Gesetze und Fähigkeiten der Kunst. Da es aber der Wirklichkeit gegenüber doch unnatürlich ist, fasst man es, weil es vernunftgemäss möglich sein könnte, als übernatürlich auf. Doch nicht alle Formen und Gestaltungen, welche in dies Gebiet gehören, sind so vernunftgemäss wie jene genannten; manche erscheinen vernunftwidrig und unmöglich. Aber selbst diese haben im Bereiche der religiösen Malerei oft ein durch den Lauf der Jahrhunderte geheiligtes Bürgerrecht erlangt, und der geläutertste Kunstbegriff könnte sie aus dieser Stellung nicht mehr entfernen. Hierher gehören z. B. die geflügelten Kinderköpfe, welche Cherubim bedeuten sollen und die keinen andern Sinn haben können, als den, den vergeistigsten Inbegriff des Geschaffenen abzuspiegeln. Sie sind keine naturmöglichen Ausgestaltungen eines darstellbaren Gedankens mehr, sondern Symbol für einen Begriff, der thatsächlich völlig undarstellbar ist.

Die christlichen Symbole.

Das Symbol spielt nun überhaupt in der christlichen Kunst schon von ihren Anfängen her eine grosse Rolle. Durch Gewohnheit sind die Begriffe, welche es vertreten soll, unter dieser Form in das allgemeine Verständniss übergegangen; und da diese Begriffe zum Theil von hoher religiöser Wichtigkeit sind, so ist das Symbol immer und immer wieder, selbst von sehr vorurtheilsfreien Künstlern, angewandt worden. Daran, die christlichen Symbole hier aufzuzählen, kann selbstverständlich nicht gedacht werden; es ist ihrer eine lange Reihe. Verzeichnisse derselben findet man mehrfach z. B. in dem trefflichen Buche von *Otte*, »Kirchliche Kunstarchäologie« (5. Aufl. Leipzig 1883. I. 481 ff.). Als Beispiele seien einige der wichtigeren angeführt. Gott selbst wurde dargestellt als eine Hand, die einen Lorbeerkranz hält, Christus als Lamm und der heilige Geist als Taube. Ja, selbst die Darstellung Gottes unter dem Bilde eines würdigen Greises, sowie die der Dreifaltigkeit unter dem Bilde dreier neben einander sitzender, gleich gestalteter Männer ist symbolisch. Das Kreuz ist Zeichen des Christenthums überhaupt, der Fisch (*ἰχθύς* oder *I. X. Θ. Y. Σ.*, d. h. *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Ὑιός Σωτήρ* = Jesus Christus Gottes Sohn Heiland) das Symbol Christi; der Phönix mit einem Sterne am Haupte galt als das des verjüngten und ewigen Lebens. Kelch, Lilie, Schlange, Ring, Anker, Schafe und viele andere Dinge kommen in ganz bekannten Bedeutungen vor. Adler, Löwe, Stier und Engel haben als evangelische Symbole fortwährende Anwendung gefunden derart, dass die Gestalten

der vier Evangelisten ohne diese Beigaben nicht möglich oder verständlich wären. Paulus wird durch das Schwert, Petrus durch den Schlüssel als symbolisch bezeichnende Beigaben sicher bestimmt und erkannt. Auch den Farben legte man einen symbolischen Sinn, doch meist in glücklicher Übereinstimmung mit dem allgemeinen Charakter derselben bei, so etwa weiss zur Bezeichnung von Unschuld und Freude, roth von Liebe, grün von Hoffnung, schwarz von Tod u. s. w. Nicht minder haben Zahlen, besonders Drei und Sieben, dann geometrische Figuren und Anderes mehr, zumeist unter Anlehnung an alte Überlieferungen und an die Offenbarung des Johannes, symbolischen Beziehungen dienen müssen.

Der Heiligenschein.

Das am häufigsten angewandte Symbol dürfte wohl der Heiligenschein (nimbus) sein. Als Moses vom Sinai mit den Gesetzestafeln herab kam, strahlte sein Angesicht in göttlichem Glanze, und hierin liegt schon eine volle Erklärung jenes Scheines, welcher das Haupt gewisser Personen umgiebt. Doch nicht auf die Hebräer allein war im Alterthume diese Vorstellung beschränkt; bei Ägyptern, Indern, Griechen und Römern findet man sie, und die Wandgemälde Pompeji's (vergl. z. B. Zahn's grosses Werk III. Taf. 44 u. 92) bieten die urkundlichen Beläge für die bildliche Wiedergabe des Glanzscheines. Vom Alterthume entlehnte den Nimbus die christliche Welt, indem sie ihn zuerst als Zeichen der Verklärung bei Märtyrern und der Göttlichkeit bei Christus selbst anwandte. Maria, die Apostel und die Heiligen erhielten den Schein allgemein erst später und jedenfalls nicht vor dem Ende des sechsten Jahrhunderts. Doch blieb der Willkür noch lange ein weites Feld geöffnet, und sie machte Anwendungen des Heiligenscheines, die man nicht ohne Befremden erblickt. So z. B. nimmt man in den Mosaiken von S. Vitale zu Ravenna wahr, dass Justinian und seine saubere Theodora mit diesem Zeichen der Reinheit und Göttlichkeit geschmückt sind. Die Form der Heiligenscheine ist in der Regel die kreisrunde goldene Scheibe, welche entweder das Haupt wie ein fester Kranz rings umgiebt, oder etwas entfernt von demselben hinter ihm schwebt. Doch kommen auch Kreuzesarme in dieser Scheibe oder nur das leuchtende Kreuz vor; es kommen Scheine in gelber und blauer, ja selbst in brauner und schwarzer Farbe vor, im letzteren Falle natürlich als Zeichen teuflischen Wesens, wie z. B. beim Judas. Um das Steife und Unnatürliche dieser Heiligenscheine zu mildern, malten ihn feinfühlige Künstler als einen wirklich durchsichtigen, leuchtenden Schein, was man gewiss als eine schickliche und glückliche Auffassung billigen muss; mehrere Beispiele solcher Art sieht man unter andern zu Florenz. Die grossen Meister des sechszehnten Jahrhunderts aber liessen den Heiligenschein entweder ganz weg, oder sie führten ihn auf eine feine goldene Kreislinie zurück. — Auch um ganze Figuren oder Gruppen breitet sich oft, wohl unter Anlehnung an die Erscheinungen bei der

Verklärung Christi auf Tabor, der goldene Lichtschein als Glorie oder, wenn er die höchsten göttlichen Personen umgiebt und dreifach geordnet ist, als dreifache Glorie aus. Ist er mandelförmig gestaltet, wie z. B. bei Fig. 47 (S. 275), so heisst er Mandorla (ital. = Mandel- oder Fruchtkern).

Symbolische Darstellungen: a. in den älteren Zeiten;

Die Anwendung aller dieser symbolischen Dinge wird immer nur als ein Nothbehelf angesehen werden können, der mit richtigen und geläuterten Grundbegriffen vom Wesen der Kunst nicht vereinbar ist. Der verständig denkende Künstler wird deshalb stets bemüht sein, diese Anwendung möglichst einzuschränken, doch hat sich diese Einschränkung in der Geschichte sehr langsam vollzogen. Theils war man eben lange Zeiten hindurch ausser Stande, an Stelle des Symbols klar sprechende Gestalten zu setzen, theils aber muss auch das Geheimnissvolle, das im Symbole liegt, die Gemüther mächtig angezogen haben. Dies wird z. B. aus der auf folgender Seite gegebenen Abbildung (Fig. 46) einer Mosaikdarstellung aus Santa Prassede in Rom, die um 820 entstanden ist, erhellen. Das Mosaik schmückt die Halbkuppel der Apsis und die umgebende Wandfläche des sogenannten hinteren Triumphbogens. In der Apsis ist die Dreifaltigkeit dargestellt, Gottvater als segnende Hand über dem Heilande, der mit der Rechten auf die Taube weist. Rechts und links von Christus stehen unter Führung von Petrus und Paulus Heilige, die auf die Kirche S. Prassede Bezug haben: Praxedis und der Papst Paschalis, Pudentiana und Zeno. Darüber am Scheitel des Bogens das A und Ω und darunter als Sockelstreifen das Gotteslamm mit den zwölf Apostelschafen, sowie das irdische und himmlische Jerusalem. Auf der Wandfläche oben das Opferlamm mit dem Kreuze auf dem Altare, die sieben Leuchter, vier Engel und die vier evangelischen Symbole, dann die 24 Ältesten. Die ganze Darstellung ist gefüllt mit Symbolen und durchsetzt mit symbolischen Beziehungen: ein merkwürdiges Ganze, jedoch ohne Absicht aus unbefangenem Geiste hervorgegangen. Und solcher Darstellungen giebt es eine grosse Zahl.

b. heutzutage.

Anders stehen die Dinge heutzutage. Heute sieht man nur Befangenheit und Absicht da zum Symbole greifen, wo es nicht durchaus nothwendig ist. Bis zu welchen Übertreibungen dies geschehen ist, mag die Abbildung (Fig. 47) lehren, die nach einem Werke *Eduard Steinle's* genommen ist und die wohl genugsam deutlich spricht, um erkennen zu lassen, dass die Kunst mit solchen Leistungen tief in Irrwege gerathen ist.

Die Gegenstände der religiösen Malerei.

Die Gegenstände der religiösen Malerei sind, wie gesagt, theils wesentlich dogmatischer, theils wesentlich geschichtlicher Natur. Zwischen beiden finden vielfache Kreuzungen und Vermittelungen, über beiden eine Verschmelzung zu Bildern tieferer, gleichnissartiger Bedeutung statt. Man wird deshalb gut thun, diese Scheidung nicht allzu scharf

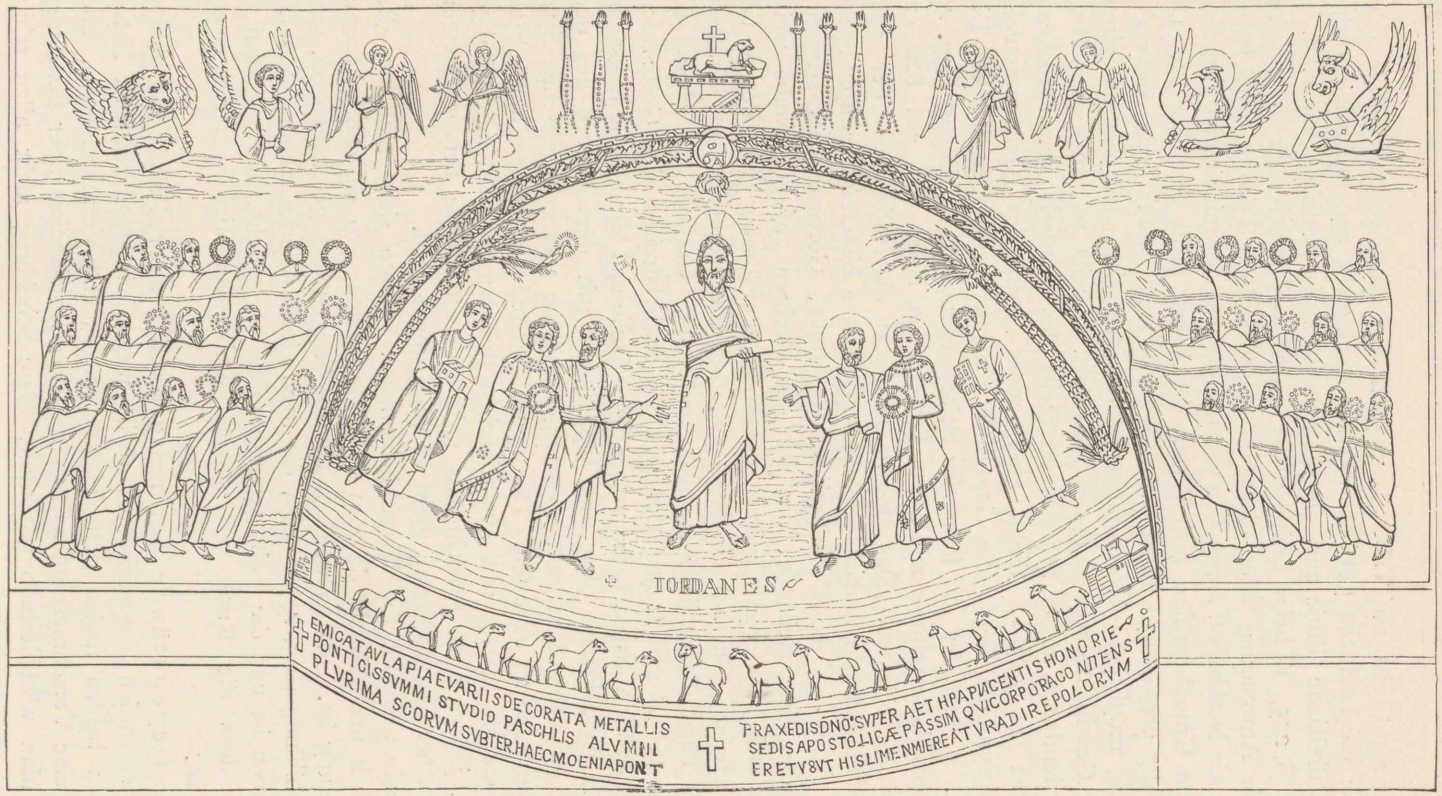


Fig. 46. Mosaik aus S. Prassede in Rom.

aufzufassen und die Gegenstände, welche die religiöse Malerei darstellt, in folgender Ordnung zu betrachten.

Biblische Geschichte.

Gleich der Anfang des alten Testamentes, die Schöpfungsgeschichte, kann nur mit Hülfe symbolisirender Bestandtheile dargestellt werden, wie wir dies in den Werken von *Michelangelo, Rafael, Cornelius, Schnorr* und anderen älteren und späteren Künstlern sehen. Die eigentliche Geschichte des Volkes Israel aber vom Sündenfall an, wie sie in den Büchern des alten Bundes erzählt wird, ist in ihrem weit überwiegenden Theile rein thatsächlich auszugestalten und fast immer so ausgestaltet worden. Doch kommen diese Darstellungen weniger häufig als die neutestamentlichen vor, besonders gern aber treten sie mit diesen in einer bestimmten Weise verbunden auf. Den Künstlern im Mittelalter kam es weniger auf den alttestamentlichen Vorgang an sich an, als auf seine von der Theologie festgestellte vorbildliche Bedeutung in Bezug auf ein evangelisches Ereigniss. So wurde der Mord Abel's mit dem Judaskuss, das Opfer Isaak's mit dem Leiden Jesu und vieles Andere mehr in unmittelbare innere und äussere Beziehung gebracht. Der alttestamentliche Vorgang heisst in solchen Fällen Typus (Vorbild), der neutestamentliche Antitypus, dieser ganze Zweig theologischer Gelehrsamkeit aber biblische Typologie. Schon auf dem Verduner Altare vom Jahre 1184 (vgl. S. 234 oben) findet man ein derartiges System entwickelt, das dann seit dem dreizehnten Jahrhundert in der Biblia pauperum, dem Speculum humanae salvationis und andern derartigen Folgen mehr weiter gepflegt wurde. Aus diesen Zeichnungen und Drucken ging dann Mancherlei wohl auch in die monumentale Kunst über. Es bedarf kaum erwähnt zu werden, dass ausser diesen gleichlaufenden Darstellungen alt- und neutestamentlicher Geschichte die letztere auch allein gemalt wurde, ganz besonders in der Form der Geschichte Jesu und seiner Mutter. Dann wurde das

Fig. 47. Christus in der Mandorla von E. Steinle.

Leiden Jesu in einer ganzen Folge von Bildern (Passion) oft veranschaulicht. Aber ebenfalls die einzelnen, wichtigeren Ereignisse des neuen Bundes wurden einzeln und in Folgen fort und fort gemalt. Dahin gehört in erster Linie die Kreuzigung, welche die Malerei nicht nur wie die Bildnerei als einzelnes Kreuz oder als Gruppe von drei Kreuzen auffasste, sondern die sie auch ihrem ganzen Hergange nach mit vielem Volke, mit Gebäuden und Landschaft darstellte. Die Geburt Christi, die Beschneidung, die Flucht nach Ägypten, Vorgänge des Lehramtes, die Einsetzung des Abendmahles, das Ecce homo, die Maria mit dem Leichname Christi (Pietas), die Grablegung und manche andere, dem neuen Testamente entnommene Gegenstände kommen ebenfalls häufig als Malereien vor. Vielfach liebte es das Mittelalter besonders bei diesen Darstellungen, wie bereits (S. 243) erwähnt, mehrere Vorgänge in Einem Rahmen, auf Einem Bilde zu vereinigen, woran die Unbefangenheit des Gefühls und der Auffassung jener Zeit keinen Anstoss nahm und das man deswegen auch mit herzlicher Theilnahme anschaut. Neben dem Leben Jesu findet man aus dem Bereiche neutestamentlicher Geschichte besonders das Leben Johannes des Täufers und die hervorragenden Thaten der Apostel von der Malerei begünstigt.

Einzelne bibl. Personen.

Sehr häufig sieht man in den kirchlich-religiösen Malereien einzelne biblische Personen dargestellt, namentlich Moses und die Erzväter, die Propheten, Psalmisten, die Evangelisten und die Apostel. Sie sind kenntlich entweder durch ihre bezeichnenden Beigaben oder durch ihre Namen, die meist in die Heiligenscheine oder auf sogenannte Spruchbänder geschrieben sind, oder durch andere Bezeichnungen mehr. Die Darstellung Jesu, schlechthin als Christus und Heiland, ist eine der allerschwierigsten, eine kaum je annähernd gelöste Aufgabe der Kunst.

Gleichnisse und Verwandtes.

Bei den Gleichnissen lässt sich naturgemäss stets nur der eine Theil des Vergleiches darstellen, der sich auf menschliche Verhältnisse und sichtbare Dinge bezieht, während der vergleichende Hinweis auf die ewigen Dinge nicht sichtbar gegeben, sondern höchstens nur symbolisch angedeutet oder durch Spruchbänder nahe gelegt werden kann. Unter den Gleichnissen Jesu ist im Abendlande bis in unsere Tage wohl keines häufiger dargestellt worden, als das der fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen, da dies die stets so willkommene Beziehung zum ewigen Leben in sinnvollem Gewande und liebenswürdiger Form enthält. Hierher könnten wohl auch Darstellungen wie die der Seligkeiten, der Werke der Barmherzigkeit, der sieben Todsünden und dergleichen mehr gerechnet werden.

Personifikationen.

Und es könnten auch gleich Gestalten wie die der Religion, der Kirche, des Glaubens, des Todes, der Hoffnung und ähnlicher Vorstellungen mehr angereiht werden. Sie sind Personifikationen, und

es darf auf das früher hierüber Gesagte (S. 260, 262) hingewiesen werden. — Doch ist der Malerei noch ein weiteres Feld geöffnet, indem sie solche Gestalten in eine Verbindung mit Personen der übrigen religiösen Stoffgebiete oder der Geschichte bringen kann, wie dies z. B. *Overbeck* in seinem grossen, zu Frankfurt befindlichen Gemälde des »Triumphes der Religion in den Künsten« gethan hat, wo er freilich auch symbolische Hülfsmittel für seine Darstellung heranzog.

Wunder.

Bei den biblischen Wundern kann man hinsichtlich ihrer Darstellbarkeit durch die Kunst zwei Arten, eine günstige und eine ungünstige, unterscheiden. Solange das Wunder nicht eine feindliche Störung, sondern nur eine Steigerung der Naturgesetze ist, kann der Künstler es darstellen, doch tritt hier noch ganz besonders die allgemeine Bedingung hinzu, dass die Handlung oder der Vorgang aus dem Dargestellten auch klar ersichtlich ist. Wenn Moses also mit seinem Stabe Wasser aus dem Felsen schlug, wenn Christus Kranke heilte oder auch Todte wieder lebendig machte, so sind dies ganz brauchbare Gegenstände; wenn dagegen Teufel aus Menschen in Säue getrieben werden, oder selbst wenn sich zu Pfingsten der heilige Geist in die Jünger ergiessen soll, so kann dies und Ähnliches Niemand derart darstellen, dass man ohne Symbolik den Vorgang verstünde. In den Kreis der Wunder gehören dann auch einige Gegenstände, die theils dem Leben Jesu, theils der heiligen Geschichte angehören, und die oft von der Malerei gewählt worden sind. Die wichtigeren mögen z. B. die Verkündigung Mariä, welche schon durch die Taube, die den heiligen Geist bedeutet, einen starken symbolischen Beisatz enthält, dann die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi, die Befreiung Petri und Anderes mehr sein.

Verheissungen, Visionen.

Den Wundern ihrer Natur nach sehr verwandt erscheinen die Verheissungen und Visionen. Sie wurden ehedem stets nur in ziemlich grob symbolisirender Weise aufgefasst, und selbst ein so grosser Meister wie *Dürer* schloss sich in seinen Bildern zur Offenbarung des Johannes dieser Behandlungsart an. Insofern zeigen sich also diese Gegenstände der Kunst gegenüber spröde und ungünstig. Insofern sie aber den letzten Inhalt der Religion selbst schon gewissermaassen im Bilde widerspiegeln, lassen sie die Möglichkeit einer Ausgestaltung in jener Art zu, die uns die klassische Kunst lehrte. Und in der That, *Rafael* schon schlug diesen Weg mit grossem Erfolge bei seiner Vision des Ezechiel's ein, *Cornelius* errang auf demselben die Palme seiner Meisterschaft in seinen Kartons zur Offenbarung des Johannes. Solche Bilder werden dann wirklich im reinsten Sinne anschauliches Gleichniss für die höchsten, unschaubaren Gedanken, sie verbinden, ihre vollkommene Ausgestaltung vorausgesetzt, den höchsten Inhalt mit der vollendeten Form, sie bezeichnen einen Gipfelpunkt menschlicher Kunst. — Zu den Verheissungen ist auch das

jüngste Gericht zu rechnen, das so oft und mannigfach dargestellt worden ist; doch könnte man es ebenfalls, da es meist eine grosse Anzahl nicht biblischer Personen enthält, vielleicht richtiger weiter unten (S. 280) einreihen. Das Weltgericht bildet meist den räumlich ausgezeichneten Abschluss der grossen Systeme christlicher Wandmalereien, wie sie viele Kirchen und Kapellen zeigen.

Die Legende der Kirche.

Nächst dem rein biblischen Stoffe bietet sich als Gegenstand für die religiöse Malerei besonders die Fülle heiliger Überlieferungen und Erzählungen dar, welche die Kirche gesammelt hat und mit ihrem Ansehen schützt. Manche der hierher gehörigen Gegenstände sind zart empfunden und dichterisch geartet, so dass sie auch von nichtkatholischen Künstlern gern gemalt wurden, ebenso wie z. B. nichtkatholische Musiker Messen setzten.

Die Madonna.

Der hauptsächlichste dieser Gegenstände ist die Jungfrau Maria, seit alten Zeiten heilige Jungfrau, Mutter Gottes und Himmelskönigin, jetzt meist Madonna (mia donna = meine Herrin) genannt. Um diese Gestalt ranken sich eine Menge von Vorstellungen, Gedanken und Empfinden, so dass hier ein ganzer Kreis von Vorwürfen gegeben ist, die sich besonders für die malerische Darstellung eignen. Denn hier vereinigt sich Alles, was Schönheit verleihen kann: unschuldsvolle, jugendliche Anmuth, keusche Demuth, innigstes Mutterglück und tausend zarte, sanfte Beziehungen der Seele. Immer neue Seiten bietet dieser Gegenstand dar, immer neue Auffassungen lässt er zu, und immer ist er voll tiefen Gemüthes. Schon das einfache, gewöhnliche Verhältniss von Mutter und Kind ist rührend, und wenn wir schon im täglichen Leben das reinste der menschlichen Gefühle, die Mutterliebe, wie einen Hauch göttlichen Wesens verehren: um wieviel mehr muss die höchste und mannigfachste Steigerung dieses Verhältnisses auf das fühlende Herz mächtig und tief wirken! Besonders häufig ist die Darstellung der Maria, sitzend oder stehend, mit dem Kinde auf dem Schoosse oder im Arme, doch kommen auch andere Auffassungen vor, nach denen sich dann die Art und Eigenthümlichkeit des Bildes verändert. Es wurden schon (S. 93 u. 102) einige derselben angedeutet und es sei hier nur noch besonders diejenige hervorgehoben, welche die Maria als thronende Königin, umgeben und verehrt von Heiligen und Engeln, darstellt. Derartige Werke sind vorzugsweise für eine feierliche, architektonisirende Anordnung (s. S. 122) und demnach besonders für eine solcher Anordnung entsprechende feste Aufstellung auf Altären geeignet. Die vergeistigtste Auffassung dieses Gegenstandes dürfte in *Rafael's* Sixtinischer Madonna zu finden sein, die ganz aus den Schranken dogmatischer Begrenzung in den Glanz dichterischer Anschauung emporgehoben erscheint. Auch das gesammte Leben der Maria in der Folge von Ereignissen, wie die Bibel und die Legende sie erzählen, und ebenfalls einzelne dieser Ereignisse, wie

besonders die Verkündigung, die sieben Freuden und sieben Schmerzen, das Rosenkranzfest, der Tod und die Himmelfahrt der Heiligen und Anderes mehr sind oft dargestellt worden.

Die Heiligen.

Ausser dem Marienkreise tritt dann auf dem Gebiete der Legende die ganze Schaar der Heiligen auf, deren Darstellung, als einzelne Figuren oder in den Vorgängen ihres Lebens, eine unerschöpfliche Quelle für die Malerei ist. Ganz besonders gab der Brauch, jedes Kirchengebäude einem besonderen Heiligen oder einer Gemeinschaft von Heiligen zu weihen, reichlichen Anlass, es mit Bildern aus der Geschichte derselben zu schmücken. Dieser Gewohnheit verdankt die Kunstgeschichte nicht wenige ihrer hervorragenderen Denkmäler. Die Heiligen sind in der Regel durch Attribute kenntlich, über die ausführliche Verzeichnisse wiederholt herausgegeben wurden. Häufig kommen sie auch auf Malereien in bestimmten Vereinigungen, wie etwa denen der Kirchenväter, Einsiedler, Ordensstifter, der vierzehn heiligen Nothhelfer und anderer mehr vor.

Martyrien.

Ein grosser Theil der Heiligen ist zugleich auch Märtyrer, und gerade die Darstellung ihres Leidens, die sie als Blutzeugen für den christlichen Glauben veranschaulicht, musste sie in ihrer höchsten kirchlichen Bedeutung zeigen, wodurch denn auch die Malerei besonders kräftig auf die Beschauer wirkte. Deshalb sind Martyrien so oft gemalt worden, wenn auch nicht immer zum Heile der Kunst; denn gar viele zeigen die grässlichsten Vorgänge oder gar Handlungen, deren blosse Vorstellung schon peinlich, deren wirkliche Veranschaulichung aber über allen Ausdruck widerwärtig ist. Die italienischen Maler der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts leisteten hierin ihr Möglichstes, und auch spätere in Italien, wie in anderen Ländern thaten es ihnen nach. *Nicolas Poussin* z. B. malte in grösstem Maasstabe den Vorgang, wie dem heiligen Erasmus ganz regelrecht die Gedärme aus dem Leibe gehaspelt werden (Vatikanische Gallerie). Der heiligen Agathe wurden die Brüste abgerissen, und mancher Künstler stellte dieses Martyrium dar, wie die Henker mit ihren Zangen eben ans Werk gehen; *Guido Reni* malte auf dem zart behandelten Körper den Abschnitt der beiden Brüste naturgetreu (Pommersfelden), *Bonifazio Veneziano* machte es ebenso, aber liess die liebenswürdige Dame die beiden abgeschnittenen Halbkugeln dem Beschauer entgegen halten (Akademie von S. Luca zu Rom), was wahrlich einen ganz scheusslichen Anblick gewährt; *Sebastiano del Piombo* zog sich bei der Darstellung dieses Gegenstandes noch mit leidlichem Anstande aus der Verlegenheit (Palazzo Pitti zu Florenz). Viele andere Beispiele liessen sich anreihen, ja, sogar das Leiden Christi selbst würde man anführen können, wenn man nicht durch die ganz zahllosen Darstellungen der Kreuzigung allzusehr an den Anblick des im furchtbaren Martyrium am Holze hängenden Körpers gewöhnt wäre. *Goethe* aber legte, dies

würdigend, in »Wilhelm Meister's Wanderjahren« (II. Buch 1. Kap.) einer seiner dichterischen Gestalten eine beachtenswerthe Ansicht in den Mund, indem er sie sprechen lässt: »Wir ziehen einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch verehren. Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes Martergerüst und den daran leidenden Heiligen dem Anblick der Sonne auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt ihr dies Schauspiel aufdrang, — mit diesen tiefen Geheimnissen zu spielen, zu tändeln, zu verzieren und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste gemein und abgeschmackt erscheint.«

Die Apotheose.

Das nothwendige Gegenstück zu den Martyrien der Heiligen bildet dann ihre Apotheose, die sie im Glanze himmlischer Herrlichkeit erscheinen lässt. Opfer und Lohn sind so gemeinsam dem Beschauer vor Augen gestellt und können kräftig auf sein Gemüth einwirken.

Bibel, Legende und Kirchenlehre als ein Ganzes.

Dieser ganze überreiche Stoff, den die Legende bietet und der durch die Sagen über die Apostel und deren Ende mit dem Evangelium in engste Verbindung gebracht wurde, reichte auf diese Weise den Gegenständen des letzteren die Hand, um so wohlgegliederte Systeme christlicher Bilderkreise im kirchlichen Sinne aufzubauen. Beliebte, hieraus sich ergebende Darstellungen sind die der heiligen Familien, der thronenden Madonnen, verehrt von Heiligen und Engeln, die Gruppen der heiligen Anna mit der Maria und dem Kinde, die Krönung der Maria, die Verbindung der Dreifaltigkeit mit der heiligen Familie, also die Vereinigung der himmlischen und irdischen Verwandtschaft Jesu und Anderes mehr. Die volle Entfaltung dieser Verbindungen sieht man aber auf Werken, welche die Verehrung der Dreieinigkeit, die des Lammes, das Weltgericht u. s. w. darstellen, und da finden wir denn die Handlung von der Erde zum Himmel sich erhebend oder in eine auf der Erde, eine im Himmel getheilt. Auf der Erde ist häufig in der Mitte ein Altar angeordnet, zu dessen Seiten Kirche und Laienthum sich aufstellen, während dann in den Lüften die Gottheit in einer oder in drei Gestalten sich zeigt, umgeben von Chören der Erzengel, Engel, der Stützen des alten und neuen Bundes, der Heiligen und Seligen. Solche Werke vereinigen in gewissem Sinne den Gesammtinhalt des Glaubens nach den Lehren der Kirche; die höchsten dogmatischen Gedanken der christlichen Religion finden in ihnen Ausdruck, aber in einer Gestaltung und Form, welche mehr oder weniger Bestandtheile aus jenen Kreisen entlehnt, die Sage und Überlieferung sich als Fortsetzung der biblischen Ereignisse gebildet haben, und welche ebenfalls mehr oder weniger symbolischer Hülfsmittel sich bedient. Aber jene höchsten Gedanken geben diesen Werken doch ihren eigentlichen Charakter, sowohl in Hinsicht ihrer Bedeutung, wie ihrer Anordnung und Ausführung. Deshalb machen derartige Werke an den Künstler auch die höchsten Ansprüche, und sie sind in glücklicher Weise

immer nur von den grössten Meistern hervorgebracht worden. Sie stellen an den Genius die schwierigsten Aufgaben der Erfindung, Anordnung, Formengebung und Charakterzeichnung; sie setzen bei ihm ebenso geistige Tiefe und dichterische Gabe wie klassische Gestaltungskraft und geläuterten Geschmack voraus. Hierüber wird Niemand im Zweifel sein können, der mit Verständniss und Hingabe Werke wie die Disputa *Rafael's*, die Dreifaltigkeit *Dürer's*, den *Eyck*'schen Altar, die Erwartung des Weltgerichtes von *Cornelius* oder ähnliche berühmte Gemälde studirt. Noch mehr aber, als bei einzelnen Bildern, ist eine Verbindung des biblischen Stoffes mit jenen Weiterbildungen bei Gemäldefolgen möglich, bei grossen, gegliederten Altarwerken, bei Wandmalereien. Als ein sehr merkwürdiges Beispiel dieser Art sei die Cappella degli Spagnuoli bei S. Maria Novella zu Florenz genannt, deren Malereien eine völlige Verwebung des höchsten christlichen Glaubensinhaltes mit den Wundern und Thaten des heiligen Dominicus und dessen Nachfolger zeigen.

Zeitgenössische Personen und Trachten.

Einen Schritt weiter noch und man fand sich im vollsten Rechte, zeitgenössische Persönlichkeiten mit den heiligen Gegenständen auf Bildern unmittelbar zu verbinden. Als Stifter mochten diese zuerst bei Altargemälden, besonders bei den Darstellungen der thronenden Maria, in verehrender Stellung Eingang gefunden haben; dann traten sie mit ihren ganzen Familien auf, und endlich führten die Künstler ihre Zeitgenossen massenweise auf ihren frommen Gemälden ein, als Mitwirkende oder als Zuschauer, je nach der Art des Gegenstandes. Namentlich unter den Fresken der Florentiner Maler des fünfzehnten Jahrhunderts könnte man zahlreiche Beispiele hierzu finden; es seien aber nur als besonders bemerkenswerth die Gemälde zur Geschichte des Noah von *Benozzo Gozzoli* im Campo santo von Pisa und die Malereien von *Domenico Ghirlandajo* im Chor von S. Maria Novella zu Florenz angeführt. Auch bei den Malern von Venedig war diese Art der Auffassung sehr beliebt, bis sie endlich so sehr überwucherte, dass die heiligen Darstellungen ihren geschichtlichen und religiösen Charakter ganz verloren und einfache Abbilder des damaligen Lebens wurden, wie man das, mit so glänzender Meisterschaft vorgetragen, bei *Paolo Veronese* sieht. Durch diese Einführung zeitgenössischer Persönlichkeiten ward von selbst auch die zeitgenössische Tracht in die Gemälde religiösen Inhaltes eingeführt, die dann auch oft bei den heiligen Personen selbst Anwendung fand. *Dürer* stellte wiederholt die Maria mit dem Kinde oder die heilige Familie völlig im Gewande und in der Umgebung seiner Zeit dar.

Teufel und Tod.

Endlich ist noch eine Gestalt zu erwähnen, die auf religiösen Gemälden sehr oft vorkommt, der Teufel, und mit ihm seine Genossen oder Knechte. Das Mittelalter fasste ihn durchgehends höchst phantastisch und abschreckend auf. Besonders leisteten die nordischen Künstler

hierin Erstaunliches, während die Italiener im Allgemeinen maassvoller waren. Das klassische Teufels-Ideal als die Verkörperung des Bösen in schöner Form zu gestalten, gelang erst *Cornelius*. Dem Teufel nahe verwandt erscheint der Tod, als das hässliche Gerippe, mit Sense und Stundenglas. Auch er ist unzählige Male in dieser von der antiken Gestalt des Todesgenius mit der gesenkten Fackel so schroff abstechenden Widerwärtigkeit gemalt worden; ja die mittelalterliche Phantasie hat sich darin gefallen, ihn als warnendes Schreckbild mitten ins bunte Leben hinein zu mengen, und in diesem Sinne ihn im Tanze mit den verschiedenen Ständen und Lebensaltern vereinigt. Das sind die Todtentänze, deren entwickeltster und reifster der von *Hans Holbein* dem Jüngern ist. Auch die Ars moriendi möchte hier zu nennen sein.

Örter der Malereien religiösen Inhalts.

Die Örter, wo Malereien religiösen Inhaltes ausgeführt wurden, sind verschiedenartig. In erster Linie dürften die grossen Flächen in Betracht kommen, die im Innern von Kirchen und andern Räumen an Wand und Gewölbe zur Darstellung frommer Gegenstände einluden. Diese Wandmalereien sind in ihren einzelnen Theilen entweder mehr zufällig an einander gereiht, wie etwa die verschiedenen Bildergruppen im Campo santo von Pisa, oder sie sind nach einem jener (S. 280) erwähnten Systeme in bestimmter Ordnung entwickelt, wie etwa die Fresken *Giotto's* in S. Maria dell' arena zu Padua. Hinsichtlich der Ausführung kann man bemerken, dass im kunstgeschichtlichen Verlaufe Mosaiken, Seccomalereien, Fresken und Ölmalereien vorkommen. Nächst den Wandmalereien müssen die Bilderaltäre hervorgehoben werden, deren Malereien meist in Tempera oder in Öl ausgeführt sind. Die einfachste Form, in der bildliche Darstellungen sich mit Altären verbunden finden, ist die, dass sie, wenn es gemalte Tafeln von Holz, Metall u. s. w. waren, an der Vorder- und Rückseite des Tisches vorgesetzt oder, wenn es gewebte Teppiche waren, vorgehängt wurden. War dieser Schmuck an der Vorderseite angebracht, so hiess er Antependium, an der Rückseite aber hiess er Superfrontale. Dann aber wurden Bilder auf die Hinterkante der Altartische gestellt, und zwar entweder als einzelne Stücke oder als gegliederte Werke, die aus dem Mittelbilde und den Flügeln, oft auch noch aus dem Staffelbilde (Predella) und der Bekrönung (Lünette) bestehen. Die Flügelaltäre werden nach der Zahl der einzelnen Klappstücke als zwei-, drei-, vier- und fünftheilige oder als Diptycha, Triptycha u. s. w. unterschieden. Diese Altarwerke sind auch an den äusseren Seiten des zugeklappten Schreines meist bemalt und oft mit Bildwerken in Holz (s. S. 161) mehr oder weniger reich geschmückt. Auch die kleinen Trag- und Reisealtärchen, die gewisse bevorrechtete Personen besassen, sind häufig mit Gemälden ausgestattet. An die Altäre schliessen sich die

Bilderfolgen, deren einzelne Stücke entweder für sich allein, jedoch eins an das andere sich gehörig reihend, aufgestellt sind, wie z. B. in der Folge der gemalten Stationen, oder die gemeinsam in eine baukünstlerische Umrahmung gefügt sind, wie es z. B. bei Chorgestühl, Schrankthüren und Anderem mehr der Fall ist. Die einzelnen, für sich bestehenden frommen Gemälde wurden auf Tafeln oder Leinwand, für Kirche und Haus, in grosser Zahl und mannigfacher Verschiedenheit angefertigt. Auch diejenigen einzelnen Darstellungen und namentlich diejenigen Folgen von Darstellungen dürfen hier nicht unerwähnt bleiben, die als Zeichnungen, besonders als Miniaturen, dann später aber auch in Holzschnitt oder Kupferstich ausgeführt wurden. Von solchen älteren Folgen wurden die wichtigsten schon gelegentlich (S. 275 ff.) genannt, wie z. B. die Passion Christi, das Leben der Maria, die Apokalypse, die Biblia pauperum, die Ars moriendi und Anderes mehr. In der nachreformatorischen Zeit kamen besonders in den protestantischen Ländern die illustrirten Bibeln und die Bilderbibeln auf.

Der Künstler und der religiöse Stoff.

Es versteht sich schliesslich wohl von selbst, dass dem Künstler, in Sonderheit dem Maler, auch dem religiösen Stoffe gegenüber seine künstlerische Freiheit gewahrt bleiben muss, wenn auch die Geschichte von Fällen des Gegentheils berichtet. Ein bloss äusserliches Machen nach dem Wortlaute der Bibel, der Legende oder der kirchlichen Überlieferungen wird nicht die Voraussetzung zum Entstehen eines wahrhaften Kunstwerkes sein können. Der Maler wird vielmehr sich ganz mit seinem Gegenstande erfüllen und ihn aus seinem eigenen Geiste heraus gestalten und darstellen. Dies wird er um so leichter können, je inniger und tiefer er von dem Glauben an diesen Gegenstand selbst durchdrungen ist, denn die Innerlichkeit der christlichen Stoffe und ihre Bedeutung als Inhalt der Religion erklärt dies leicht, und die bisherige Erfahrung bestätigt es für die Malerei vollauf. Dies Verhältniss aber wird den Künstler wiederum gerade um so ängstlicher am gegebenen Worte sich halten lassen, und nur grosse Talente werden, vom Boden ihres Glaubens aus, es wagen, von dieser allzu engen Anlehnung abzugehen und ihre Stoffe, in freier Begeisterung schaffend, dichterisch und künstlerisch zu gestalten. So aber haben es in der That alle wahrhaft bedeutenden Meister von *Giotto* bis auf *Cornelius* gemacht.

Die mythologische Malerei.

2. Die mythologische Malerei war im Alterthume natürlich die religiöse. Sie unterscheidet sich von vornherein künstlerisch von der christlichen dadurch, dass sie im Allgemeinen ihr Geistiges ganz in die Erscheinung giebt und nichts Symbolisches zurückbehält. Dazu kommt, dass sie ihrem Gehalt und Wesen nach Naturkräfte und Naturerscheinungen, Menschenstreben und Menschenschicksale in dichterisch tiefsinniger Gestalt verkörpert. Als man daher im fünfzehnten Jahrhundert auf das

klassische Alterthum zurückging, war es natürlich, dass man sich auch von der Mythologie angezogen fühlte, und dass die Kunst mythologische Stoffe zur Darstellung aufnahm. Von dieser Zeit an entstanden neben den christlichen Malereien Bilder mythologischen Inhaltes in beträchtlicher Menge. Selbst in Bischofshöfen und Klöstern stellte man die alten Götter und ihre Sagen als Wandmalereien dar, wofür das reizende Dianenzimmer von *Correggio* — Camera di S. Paolo genannt — in dem ehemaligen Frauenkloster zu St. Paul in Parma ein hervorragendes Zeugniss ablegt. Ohne Zweifel hat an diesen Erscheinungen die allgemeine Verweltlichung von Kirche und Geistlichkeit einen grossen Antheil, aber die Verquickung des Lebens und der Vorstellungsweise mit der antiken Mythologie war doch bereits seit Langem eingeleitet. Dante schon ruft, als er beginnt das »Paradies« zu besingen, die Hülfe des Apollo an: »O buono Apollo etc.« Man kann sich deshalb nicht wundern, dass in jenen Zeiten selbst die Geistlichkeit frei von allen kirchlichen Bedenken dachte. Eben hierdurch wurde die Entstehung zahlreicher Gemälde mythologischen Inhaltes begünstigt. Solche Bilder machen mit denen christlichen Inhaltes, sowie natürlich auch mit den Bildnissen bestimmter Personen den Hauptinhalt der ganzen italienischen Malerei der Blüthezeit und des Zeitabschnittes der Akademiker aus. Gegen sie gehalten, treten die Versuche zu eigentlich geschichtlichen Darstellungen, die Anfänge der Landschaft u. s. w. erheblich zurück. In den italienischen Abtheilungen unserer Gemäldesammlungen sind es, neben den Bildnissen bestimmter Personen, mit kaum nennenswerthen Ausnahmen Bilder christlichen und mythologischen Inhalts, die uns von den Wänden entgegenschauen: ein Umstand, der schon äusserlich den grossen Werth der alten Mythologie auch für die Malerei bekunden müsste. Im Norden ist die Mythologie, obwohl besonders *Rubens* sie liebte, ihrem tiefsinnigen Wesen und ihrer dichterischen Grösse nach, bis zum Aufleben der Künste, bis auf *Carstens, Schick* und *Cornelius,* nicht völlig verstanden worden. Nun aber fand man sich bald so eingelebt in jene Welt, dass man sie auch mit der Wirklichkeit in unmittelbare Beziehung setzte und im poëtischen Bilde die Götter wieder wie ehedem unter den Sterblichen erscheinen liess, ähnlich wie es *Schiller* und *Goethe* mit Worten in zahlreichen Dichtungen gethan haben. Namentlich in Wandmalereien entfaltete sich die alte Mythologie theils ganz rein in ihren eigenen Gestalten, theils in der Form einer Einführung dieser in menschliche Kreise.

Rein mythologische Bilder.

In jener Weise wurde die Mythologie in Italien vielfach dargestellt, und nicht wenige solcher Werke, wie vor allen die Bilder des Amor und der Psyche von *Rafael* in der Farnesina zu Rom (vgl. S. 121), werden immerdar ein hoher Ruhm der Kunst bleiben. Aber auch Werke wie z. B. die Wandmalereien des *Annibale Caracci* im Farnesischen Palaste zu Rom,

die »Aurora« *Guido Reni's* im dortigen Palazzo Rospigliosi, die erwähnten Malereien im Paulskloster zu Parma von *Correggio* und manche andere mehr verdienen grosse Anerkennung. Im 17. und 18. Jahrhundert ging die Mythologie, namentlich auf den zahlreichen Deckenmalereien, in die Allegorie über und neigte in der Form mehr und mehr dem Barocken zu. Selbst ein so grosser Künstler und so gelehrter Kenner des Alterthums wie *Rubens* ist von solchen Zügen, so wundervoll auch sein Vortrag ist, nicht immer frei. Die Kunst des 19. Jahrhunderts hat besonders einige Gegenstände begünstigt, die sie den ihr eigenthümlichen Bauwerken am besten anpassen konnte; sie wählte z. B. den Apoll mit den Musen, Apoll und Marsyas und Ähnliches für Theater und Konzertsäle, die Themis oder Nemesis für Gerichtshallen, Bilder aus dem Kreise des Dionysos, der Aphrodite, des Eros für Gesellschaftszimmer, den Hermes und Poseidon für Börsen- und Handelshäuser. Museen schmückte sie gern mit Gemälden von einem der Bedeutung der Sammlungen möglichst verwandten Inhalt. Das Höchste, was die neuere Malerei bei Darstellung rein mythologischer Gegenstände erreicht hat, sind die berühmten Fresken, die *Cornelius* in der Glyptothek zu München ausgeführt hat. Gewisse Kreise der mythologischen Welt eignen sich vorzüglich zu einer humoristischen Auffassung, in der sie denn auch oft dargestellt wurden. Besonders gehört hierher Eros mit seinen Streichen und Leiden, sowie das um den Dionysos sich gruppirende Sagengebiet. In ihrer Auffassung der antiken Götter- und Heldensage unterscheidet sich die neuere deutsche Malerei von der italienischen des 15. und 16. Jahrhunderts hauptsächlich dadurch, dass jene mehr den ernsten und bedeutenden Sinn des Stoffes aufsucht, diese mehr die heitrere Seite desselben beachtet; diese hält sich ungefähr an die Vorstellungen der Gottheiten, wie sie Homer giebt, jene mehr an die geläuterten und vertieften Vorstellungen, wie wir sie bei Äschylos und Sophokles finden. Sonst aber, in jedem andern Betrachte, ist die italienische Malerei besonders auf diesem Gebiete der neueren Muster und Vorbild gewesen.

Mythologisch-menschliche Idealbilder.

Die mythologischen Bilder, in denen Götter und Menschen gemeinsam vereinigt sind, werden häufig für Allegorieen gehalten, was sie in der That nicht sind. Denn einmal sind die darin enthaltenen Göttergestalten wirklich Das, was sie bedeuten, bekannte Personifikationen gewisser Kräfte oder Vorstellungen, und zum andern sind die dargestellten Menschen wirkliche Menschen, die das sind, was sie scheinen. Die Verbindung beider Bestandtheile ist eine dichterische, freie und ideale, sowohl dem geistigen Gehalte des Bildes wie der Form nach. Wie die Götter, müssen die Menschen, soweit möglich, ideal gebildet oder bekleidet sein, die Charakteristik muss sich dem antiken Ideale möglichst nähern, das Ganze muss Eins sein. Die ländlichen Gottheiten Kybele, Demeter,

Hestia, Dionysos u. s. w. erscheinen mitten in der Landschaft, wo die Schaar der Landleute, der Winzer und Schäfer zum festlichen Empfange sie froh umringt; jede der Gottheiten bringt ihre Gaben den Sterblichen. Hier zündet Hestia das heilige Feuer des Heerdes an, dort reisst der Verleiher des Weines zum frohen Tanze hin. Wohl lässt sich so ein schönes, dichterisches Bild vom Landleben entwerfen, das wie eine Idylle voll reichen Zaubers sich vor unsern Blicken aufthut. So kann man das menschliche Leben überhaupt von den ersten Kämpfen mit den elementaren Kräften bis hin zur Gesittung und Kunst in einer Reihe von Gruppen darstellen, deren eine sich in die andere fortsetzt, wie *Schinkel* dies so gedankenreich in seinen grossen, unter Leitung von *Cornelius'* ausgeführten Fresken in der Halle des Berliner Museums gethan hat. Für alle solche Gedanken ist die klassische Mythologie durchaus unentbehrlich und unersetzlich. Ihre Ausschliessung würde eine geistige und künstlerische Verarmung bedeuten. Die Versuche aber, sie durch Stoffe anderer Sagenkreise, durch neue Personifikationen oder durch Allegorieen zu ersetzen, sind im Wesentlichen gescheitert.

Das Nackte.

Wie der Bildhauerei, so ergeht es auch der Malerei in Bezug auf das Nackte (vgl. S. 256). Das Nackte erscheint zeitweise vielen Leuten unanständig, und sie eifern dann gewaltig, bis sie das Ärgerniss durch Entfernung, Übermalung und dergleichen mehr beseitigt haben. So ging es ja bekanntlich den nackten Gestalten auf dem Weltgerichte *Michelangelo's*, die mit Schurz und Hosen übertüncht wurden. Wenn die Bildhauerei das Nackte und Sinnliche, mit Unterstützung des kalten Marmors oder Erzes, durch Würde und Anmuth zu adeln sucht, so wird die Malerei dies durch ihre Mittel zu erreichen und ihr Werk so von aller Gemeinheit fern zu halten suchen. Nur um der unwiderstehlichen Schönheit, um des edelsten Formenreizes willen sind uns selbst Vorgänge willkommen und unanstössig, die ohne jene uns verletzen würden. Wir fürchten dabei für unsere Sittlichkeit nichts, während wir uns oft von anderen Darstellungen ähnlichen Inhalts mit Ekel wegwenden, denn sie sind nicht durch Dichtung und Schönheit geadelt und deshalb gemein. Sinnlichkeit und Sittlichkeit sind unter der Herrschaft des Schönen keine Gegensätze, obwohl im Leben das Sittengesetz lehrt: überwinde die Triebe deiner Sinne, damit du sittlich wirst. Nur ein unbefangenes und reines Gefühl kann die zarte Einheit schöner Sinnlichkeit und sittlicher Unschuld, im Wesen und unter dem Begriffe natürlicher Keuschheit, fassen und verstehen. Den Eiferern gegen das Nackte in der Kunst geht es meist, wie es dem Mephisto auf den pharsalischen Feldern ging:

»Zwar sind auch wir von Herzen unanständig,
Doch das Antike find' ich zu lebendig;
Das müsste man mit neuestem Sinn bemeistern
Und mannigfaltig modisch überkleistern« u. s. w.

3. Die geschichtliche Malerei, sofern sie Thatsachen und Ereignisse aus der Geschichte und verwandten Stoffgebieten darstellt, ist allerdings zunächst weltlicher, d. h. nicht religiöser und nicht mythologischer Natur. Da sie aber hinsichtlich der Erfindung, Anordnung und Formengebung mit der religiösen und mythologischen Malerei sehr viel Gemeinsames von grundlegender Bedeutung hat, und da die Stoffe dieser letzteren Gattungen zum Theil auch der Geschichte angehören, so verbindet man mit dem Namen »Geschichtsmalerei« einen Begriff, der über das weltliche Gebiet hinausreicht und überhaupt die Malerei aller höheren figürlichen Gegenstände umfasst, besonders dann, wenn die Darstellung, ohne symbolische Hülfsmittel bei rein thatsächlicher Ausgestaltung, der Verwirklichung strengerer Stylgesetze zustrebt. Diese Gemeinsamkeit des Namens der Geschichtsmalerei ist jedoch erst neueren Ursprunges und hauptsächlich der ästhetischen Theorie entlehnt. In der Kunstgeschichte trennen sich, wie schon bemerkt, die Gattungen der mythologischen und religiösen Malerei zeitlich und räumlich sehr entschieden von einander und von der weltlichen Geschichtsmalerei. Insoweit aber die religiöse Malerei rein menschlich und geschichtlich ist, fällt sie mit der weltlichen, wie natürlich auch mit der mythologischen Malerei unter die allgemeinen Bedingungen der Geschichtsmalerei, nämlich die der geschichtlichen Treue wie der inneren Wahrheit und Klarheit des dargestellten Vorganges in sich zusammen. Die geschichtliche Malerei.

Die Malerei geschichtlicher Vorgänge, besonders grosser Heldenthaten und Kriegsereignisse war seit uralten Zeiten üblich, wie dies in bedeutender Weise die ägyptischen Denkmäler lehren. Und ebenfalls bei den Griechen muss sie eine umfangreiche Übung gehabt haben, wie dies aus den Beschreibungen berühmter Werke und aus den pompejanischen Bildern zu entnehmen ist. Auch die Griechen behandelten mit Vorliebe die grossen Thaten ihres Volkes, und wir wissen, dass bildlicher Schmuck dieses Inhaltes in öffentlichen Hallen, Gesellschaftshäusern und andern Gebäuden reichlich vorhanden war. Nach dem ganzen Wesen der antiken Kunst und erhaltenen Beispielen, wie etwa dem Mosaikgemälde der »Alexanderschlacht« aus Pompeji, zu schliessen, hat sich die Geschichtsmalerei der Alten allmählich zu hoch entwickelter Reife entfaltet. Ohne Zweifel aber ist sie lange bildnerischen Gesetzen mehr oder weniger streng gefolgt, wie dies z. B. auch die aldobrandinische Hochzeit (Abbildung S. 97) und manche andere Malerei veranschaulicht. In allen diesen Werken sind jedoch jene drei eben angeführten Bedingungen völlig gewahrt. Geschichtsmalerei: a. im Alterthum;

Im Mittelalter änderte sich dies, denn bei der Darstellung biblischer Geschichten, die lange Zeit fast ausschliesslich geübt wurde, versetzte die kindliche Unbefangenheit des Künstlers die Handlung ganz b. im Mittelalter;

und gar in seine eigene Zeit. Auf heimathlichen Landschaften, in mittelalterlichen Städten entfalten sich die heiligen Vorgänge, und die handelnden Personen erscheinen in mittelalterlicher Tracht. Vor Allem die geschichtliche Treue ist also hier vernachlässigt, und deshalb sind derartige Gemälde nicht im eigentlichen und strengen Sinne geschichtliche. Sie sind eben ganz vorwiegend religiös und wollen ganz vorzugsweise den religiösen Inhalt recht aus voller Seele ausdrücken. Mit dem Ende des Mittelalters kamen dann auch für Wand- und Tafelmalereien die weltlichen Stoffe in die Kunstübung; und obwohl man bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein allgemein fast nur die römische Geschichte der künstlerischen Darstellung für würdig hielt, hat sich doch von dort bis in die Gegenwart auf diesem Gebiete ein lebendiger Fluss erhalten. In Handschriften und Druckwerken aber hat das Mittelalter zahlreiche Darstellungen aus der weltlichen Geschichte hinterlassen, als Zeichnungen, Holzschnitte und auch Kupferstiche. Doch sind hier die Vorgänge meist so aufgefasst, wie sie wirklich gewesen sein könnten, wodurch denn nicht selten bei grösserem Figurenreichthum sich Mangel an Übersichtlichkeit und Klarheit geltend macht.

c. in der Neuzeit.

Die neuere Geschichtsmalerei hat sich mit der Vertiefung geschichtlicher Wissenschaft auch das ganze Gebiet der Geschichte und der geschichtlichen Überlieferungen zu eigen gemacht, und sie vornehmlich stellt die Bedingung der geschichtlichen Treue als wesentlich auf.

Die geschichtliche Treue.

Das Bild soll uns in die Zeit des dargestellten Vorgangs versetzen, es soll uns Ägypter, Griechen, Römer, Deutsche u. s. w. im wahren Charakter ihrer Zeit, nicht aber moderne Menschen in der Maske einer fremden Tracht vorführen. Dies ist Sache des Theaters, und wenn die bildende Kunst, besonders die Malerei, so verfährt, so erkennt man in ihren Werken diese Verwandtschaft und nennt die letzteren theatralisch. (Vgl. S. 128.) Schlimmer noch, wenn man, statt nur moderne Menschen in der Theatermaske zu sehen, gar das lebende Modell nach Haltung und Formengebung in der Darstellung durchfühlt. (Vgl. S. 86.) Treu und innerlich wahr soll also zunächst das Geschichtsbild sein, doch ist, bei aller Festhaltung sprechender Charakterzeichnung, die Veredlung der Form bis zu einer gewissen Grenze nicht ausgeschlossen, ja sie ist vielmehr durch den Umstand begünstigt, dass im Geschichtsbilde nur ein bedeutender Inhalt auftreten sollte. Wie weit der Maler in diesen Richtungen gehen könne, hängt natürlich ganz und gar davon ab, wie er den Gegenstand auffasst, tief, treffend, mangelhaft oder oberflächlich; wie sein Können in Bezug auf Anordnung, Formengebung, Farbenbehandlung und dergleichen mehr ihn befähigt, so oder so zu verfahren. Die entscheidende Grundlage eines wirklichen Geschichtsbildes höherer Art aber wird immer nur ein wahrhaft geschichtlicher Sinn sein können, der die Bedeutung

des dargestellten Vorganges ebenso glücklich betont, als er von den künstlerischen Gesetzen mit Weisheit Gebrauch zu machen versteht (s. S. 128). Gemalte Theatervorgänge oder auf Leinwand übertragene lebende Bilder werden trotz aller Sorgfalt der Ausführung immer nur mittelmässige Werke, nur Geschichtsbilder niederer Gattung bleiben. Ein machwerkliches Verfahren wie das (S. 87) geschilderte, wird also niemals ein Gemälde ermöglichen können, in welchem wirklich geschichtlicher Geist, künstlerisch verkörpert, zur Anschauung käme.

Schranke derselben.

Die geschichtliche Treue findet von selbst ihre Schranke in den künstlerischen und dichterischen Bedingungen, die aus der Persönlichkeit des Künstlers hervorgehen. In der Dichtung ist man längst darüber einig, dass der Dichter die volle Freiheit haben muss, im Einzelnen von der geschichtlichen Wahrheit abzuweichen, wenn nur das Ganze geschichtlich wahr und treu ist. Das haben *Goethe* und *Schiller*, wie auch Andere, in ihren geschichtlichen Dramen gethan, und nur eine beschränkte Schulweisheit tadelt sie deswegen. In der Kunst aber glaubt man vielfach immer noch, dass auch alles Einzelne ganz genau der geschichtlichen Wirklichkeit entsprechen müsse. Man verlangt z. B., dass bei Reiterstandbildern von Männern des achtzehnten Jahrhunderts das Pferd stets den damaligen Typus mit Ramsnase und gestutztem Schwanze trage und tadelt es, dass z. B. *Rauch* beim Friedrichsdenkmale in Berlin, oder *Zumbusch* beim Maria-Theresia-Denkmale in Wien statt dessen den Typus schöner Vollblut- oder Halbblutrosse gewählt haben. Und das war doch ihr künstlerisches Recht! Ebenso hatte *Karl Rahl* Recht, als er in einem Schlachtenbilde einen Erzherzog, der in der Mitte als Hauptfigur hielt, auf einen Schimmel gesetzt hatte, damit er recht hervortrete, wie ja auch *Rafael* in der Konstantinsschlacht dem Helden mit gutem Grunde einen Schimmel gegeben hat; aber da erhob sich ein gewaltiger Lärm, denn bei den Österreichern reiten nur die Trompeter, aber nicht die Erzherzöge, weisse Rosse. Ähnliche Beispiele liessen sich noch mehrfach beibringen. Grundsätzlich wird das Künstlerische immer den Vorrang vor der Wirklichkeitstreue haben, indessen wird das Richtige schliesslich nur in einem weisen, beides verschmelzenden Ausgleiche liegen können. Ein solcher ist aber natürlich nicht Jedermanns Sache.

Der Gegenstand.

Sehr viel trägt zur glücklichen Hervorbringung eines Geschichtsbildes der Gegenstand selbst bei, aber auch in dieser Hinsicht ist es allein der Maler, den die Verantwortung etwaigen Misslingens trifft, denn er hat einen Missgriff in der Wahl oder in der Auffassung des Gegenstandes gemacht. Das Geschichtsbild muss sich seinem Inhalte nach an das rein Wirkliche und Thatsächliche der Geschichte oder der geschichtlichen Sage halten, die in den Zeiten mangelhafter oder fehlender geschichtlicher Aufzeichnung ja stets in einander fliessen; es muss symbolische Be-

ziehungen und Andeutungen im Allgemeinen vermeiden und womöglich solche Gegenstände wählen, die ihrer Wichtigkeit wegen bei dem gebildeten Theile des Volkes bekannt sind, zugleich aber auch eine dichterische Auffassung und wenn möglich eine dramatische Gliederung begünstigen. Soll man erst durch seitenlange Erklärungen sich die Kenntniss des gemalten Gegenstandes erwerben, so schwindet die Unmittelbarkeit des Eindruckes ganz; die Betrachtung solches Werkes wird künstlich, gelehrt, verstandesmässig, statt dass sie künstlerisch und unmittelbar sein sollte. Friedrich Rothbart's Einzug in Pavia von *Schnorr* im Schlosse zu München, Huss vor dem Scheiterhaufen von *Lessing* in der Nationalgallerie zu Berlin und Anderes mehr sind z. B. sonach gute Gegenstände eines Geschichtsbildes, abgesehen davon, dass solche Gemälde nach Erfindung, Anordnung und Styl sehr verschiedenen Werth haben können, — nicht aber die Übergabe der Schlüssel der Stadt Calais an Eduard IV. von England von *Schrader* in Berlin oder die Schlacht von Worringen von *de Kayser* in Brüssel, denn das sind entlegene und im Strome der allgemeinen Geschichte unbedeutende Ereignisse. Durch die örtliche Bestimmung eines Geschichtsbildes zieht sich der Kreis für seinen Inhalt wohl enger, und man wird so z. B. den Einzug des Herzogs Bretislaw mit der Leiche des h. Adalbert in Prag, wie er dort im Belvedere von *Ruben* ausgeführt ist, unter Umständen gelten lassen. Im Allgemeinen aber ist die Forderung nach einem in der Geschichte selbst bedeutenden Gegenstande nicht wohl zu unterdrücken. Und noch weniger ist es die nach solchen Eigenschaften des Gegenstandes, die eine dichterische Auffassung an die Hand geben, vorzüglich also eine dramatisch lebendige, in und aus sich selbst klare und sprechende Darstellung zulassen. Auch in diesem Betrachte sind mannigfache Missgriffe nicht selten. So malte z. B. schon *Thomas de Keyser* »die vier Bürgermeister von Amsterdam, wie sie die Meldung von der Ankunft der Königin Maria de' Medici in ihrer Stadt, 1638, empfangen«, jetzt im Haag. Eine Meldung empfangen die vier Herren: das sieht man, und das ist klar. Aber wer erkennt, dass es die Meldung von der Ankunft der Königin Maria ist? dass der Bote der Anwalt Cornelius de Davelaer (gespr. Davelār) ist? Wie dunkel die Darstellung ist, bezeugt schon der Umstand, dass nach andern Angaben de Davelaer die Aufträge in Bezug auf den Empfang der Königin entgegennimmt. Man mag einwenden, dass es sich nicht um ein Geschichtsbild, sondern einfach um ein holländisches Regentenstück handle. Dann aber wäre der Missgriff, der dem Gruppenbildnisse durch einen nicht dargestellten oder angedeuteten geschichtlichen Vorgang den geistigen Hintergrund verleihen wollte und es doch nicht vermochte, nicht geringer. Ähnlich machte es *Wilhelm Hensel*, der den Herzog Friedrich Wilhelm von Braunschweig auf dem Balle in Brüssel am 16. Juni 1815 darstellte, wie er den ersten (!) Kanonenschuss

von Quatrebras hörte. Ersten Kanonenschuss! Und von Quatrebras! Man sieht doch nur, dass er überhaupt irgend etwas hört. Hier wie dort ist etwas Unsichtbares und Undarstellbares zum Mittelpunkte des Vorganges gemacht; deshalb ist die Darstellung in und aus sich selbst nicht klar, nicht verständlich.

Die Schlachtenmalerei.

Den höchsten Grad von Bewegung und Leidenschaft empfängt das Geschichtsbild, wenn es die grossen Entscheidungen der Weltgeschichte selbst, die Schlachten, darstellt. Auch die Schlachtenmalerei wurde, wie bemerkt, im ganzen Alterthume und Mittelalter in mannigfacher Weise geübt. Als ein Beispiel wurde schon das antike Mosaik der »Alexanderschlacht« und es wurden auch die mittelalterlichen Handschriften und Druckwerke angeführt, die so häufig Chroniken und geschichtliche Erzählungen von Kämpfen und Schlachten mit Zeichnungen oder Malereien enthalten. Dann aber kamen *Leonardo da Vinci* und *Michelangelo* mit ihren viel bewunderten Florentiner Schlachtenkartons, es malte *Rafael* auf eine Riesenwand im Vatikanischen Palaste seine grossartige Konstantinsschlacht und Andere folgten. So ausgezeichnet diese Werke auch sind, und so hoch sie immer noch geschätzt werden und geschätzt werden müssen, so weichen unsere heutigen Anforderungen an ein Schlachtenbild doch von der Behandlung selbst dieser Werke in einigen Stücken ab. Wir verlangen im Schlachtenbilde volle geschichtliche Treue zu sehen, nicht etwa die Andeutung oder Bezeichnung des Sieges durch schwebende Figuren oder Genien mit Emblemen und andern Zeichen, die mit der Sache selbst nichts zu thun haben; eine klare, den Vorgang unmittelbar aussprechende Anordnung und Gliederung, also in Allem die strengste Befolgung der Bedingungen des Geschichtsbildes, vereint mit grösster Steigerung der Bewegung und des Ausdrucks, wie dies das höchste Ausser-sich-gerathen des menschlichen Wesens im Sturme der Schlacht fordert; der Feldherr allerdings mag das Ganze mit sicherer Ruhe beherrschen. Um eine bestimmte Schlacht zur Darstellung zu bringen, muss der Künstler den entscheidenden, die Schlacht besonders bezeichnenden Augenblick wählen und denselben, in ganzer Bedeutung poëtisch aufgefasst, zur Anschauung bringen. Man hat eine Zeitlang gemeint, die Schlachtenmalerei solle in weitem Felde die Massen nach ihren taktischen Bewegungen zeichnen und so den Gegenstand aussprechen, wie es z. B. *Pieter Snayers* (gespr. Snajers) in seinen zahlreichen Schlachtenbildern that, allein dies ist doch ziemlich unkünstlerisch und unmalerisch, so dass eher eine kriegswissenschaftliche Studie als ein Kunstwerk entsteht. Auch das Gemetzel an sich ist weder poëtisch noch inhaltreich. Ein Schlachtenbild wird nur dadurch einen höheren, geschichtlichen Werth erhalten, dass es die Schlacht, ihrer dauernden geschichtlichen Bedeutung nach, auffasst und darstellt. Soll also z. B. die Schlacht von Belle-Alliance künstlerisch

verherrlicht werden, so malt man das Zusammentreffen Blücher's und Wellington's oder Napoleon's verzweifelte Flucht, die grossen Augenblicke des Sieges und der Niederlage, aber nicht die Durchbrechung der englischen Stellung durch die Franzosen, nicht die Vernichtung der französischen Garde und ähnliche, wie immer einflussreiche Theile der Schlacht mehr, denn diese alle, weder einzeln noch zusammen genommen, bezeichnen die weltgeschichtliche Bedeutung dieser Entscheidungsschlacht. Es versteht sich von selbst, dass einzelne Vorgänge aus grösseren Schlachten und einzelne Kämpfe auch ihr Recht zur Darstellung durch die Malerei besitzen. Seit den letzten grossen Kriegen hat die Schlachtenmalerei, namentlich in Deutschland, doch auch in Frankreich einen bedeutenden Aufschwung genommen, wovon fast alle öffentlichen Sammlungen neuerer Gemälde Zeugniss ablegen. Selbst in der Form grosser Panoramen hat sie sich entfaltet.

Ideal-geschichtliche Bilder.

Neben aller dieser, den wirklichen Ereignissen treu entsprechender Geschichtsmalerei wird die Weltgeschichte auch zu höheren Auffassungen anregen und Darstellungen veranlassen können, denen ähnlich, die ehedem die kirchliche Kunst z. B. in der Verehrung der göttlichen Dreifaltigkeit durch Himmel und Erde hervorbrachte. Wie, wenn man einen idealen Gedanken zum Inhalt eines Geschichtsbildes machte? wenn man die grossen Wendepunkte oder Höhen der Weltgeschichte vor das Auge bringen wollte? Es ist einleuchtend, dass derartige Gedanken, also z. B. der Fall des römischen Reiches, die Entdeckung Amerika's, die französische Revolution u. s. w., in ihrer folgenschweren, mächtigen Bedeutung mit den Mitteln nicht dargestellt werden können, die für das eigentliche Geschichtsbild vorhanden sind. Soll man darum solche Werke einer ideal-geschichtlichen Malerei aufgeben und, wenn nicht, wie soll man sie ausführen? Nur der wahrhaft bedeutende Künstler kann hierauf thatsächlich die Antwort geben; alle Betrachtungen über das Ob und Wie, bevor die Aufgabe gelöst ist, erscheinen müssig. Bis Vollkommeneres erreicht ist, wird man *Rafael's* Schule von Athen als Vorbild ansehen dürfen. Auch wird man der Anwendung einer angemessenen Symbolik unter Umständen Raum gönnen. Dieser Richtung gehören z. B. die grossen *Kaulbach*'schen Wandgemälde im Neuen Museum zu Berlin an, die zum Theil die Aufgabe überaus glücklich lösen, wie etwa die »Hunnenschlacht«, zum Theil aber auch, wie die »Reformation«, wenig befriedigen können. Diese Bilder, namentlich die »Reformation«, haben eine zahlreiche Nachfolge gehabt und Zusammenstellungen von Dichtern, Künstlern, Musikern, Gelehrten, Fürsten u. s. w. veranlasst, die mit jenen höheren Aufgaben nichts mehr gemein haben.

Die Allegorie.

Hier reiht sich am schicklichsten die Allegorie an. Das Wort — aus ἄλλος = ander und ἀγορεύειν = öffentlich reden oder kund thun,

entstanden — bezeichnet so, seiner ursprünglichen Bedeutung nach, ein Kundthun, ein Darstellen auf andere als die gewöhnliche und eigentliche Weise. Die Allegorie, das Anders-kund-thun, ist der Gegensatz von dem Gleich-kund-thun, das man nach dem Gegensatze von Allopathie und Homöopathie wohl auch Homegorie (von ὁμός = gleich) nennen könnte. Sie hat zu den bildenden Künsten ein anderes Verhältniss als zur Dichtung, der sie sich leicht fügt, da das Wort stets den Schlüssel giebt, wie dies z. B. die kühne Allegorie im Anfange von *Dante's* »Göttlicher Komödie« schon schlagend darthut. Anders die künstlerische Allegorie oder die allegorische Malerei. Die Baukunst kann nie allegorisch sein. Die Bildhauerei ist es bei den Alten nur in spätrömischen Zeiten des Verfalles vereinzelt geworden, und auch später hat sie die eigentliche Allegorie nie im Übermaasse begünstigt; in neuerer Zeit erscheint sie nur in einzelnen ihrer Gebilde allegorisirend, nämlich da, wo sie etwa eroberte Provinzen unter dem Bilde gefesselter Sklaven darstellte oder dergleichen mehr. Das Wesen dieser Kunst widerstrebt der Allegorie.

Begriff und Beispiele.

Denn die Allegorie ist nicht Personifikation oder Vergestaltlichung eines Gedankens, sondern Übertragung eines Begriffes auf Formen, denen er sonst fremd ist. Hier werden häufig sehr starke Verwechselungen gemacht, besonders unter Anlehnung an den älteren Sprachgebrauch, der eine Unterscheidung in dieser Weise nicht kannte. Auch *Winckelmann* folgte demselben und verstand unter diesem Worte sowohl in seinem »Versuche einer Allegorie u. s. w.« von 1766, wie in seinen späteren Schriften vorzugsweise Personifikation. Zur Allegorie gehört indess nothwendig ein klarer, in Worten auszusprechender Begriff und eine vorhandene Form, die ohne jenen ist und besteht, die ihren eigenen geistigen Gehalt hat und mit der jener erst verbunden wird. *Paolo Veronese* stellte z. B. »den Übergang der Weltherrschaft von dem römischen an das deutsche Reich« — gewiss doch einen sehr deutlichen Begriff — dar, indem er den Jupiter, der damit nichts zu thun hatte, als Herrn der Geschicke auf Wolken malte, wie er Kronen und Bischofshauben einem reich gekleideten Frauenzimmer mit Szepter übergiebt, und indem er noch sonstige Nebendinge in demselben Geiste hinzusetzte. In diesem Bilde, das sich im Berliner Museum befindet, sind alle Bedingungen der Allegorie erfüllt. *Rafael's* berühmte Figuren der Poësie und dreier Fakultäten im Saale der Segnatura zu Rom werden gemeinhin allegorische genannt, doch sind sie volle künstlerische Ausgestaltungen bestimmter Gedanken, Personifikationen, wie die Gottheiten der Alten; sie sind ganz künstlerisch, klar und verständlich in jeder Hinsicht. Als aber *Martin de Vos* seinen »Triumph der Wahrheit« entwarf, ordnete er ihn folgendermaassen an: Auf einen tragbaren Thron (sedia gestatoria) setzte er ein

nacktes Weib mit mächtigem Haarwuchs, dessen Haupt Licht umstrahlt und das mit der linken Hand das aufgeschlagene Buch des »Verbum Domini«, in der rechten aber die Sonnenscheibe hält. Sie wird von den weiblichen Gestalten der Stärke und Ewigkeit getragen, denen die des Lebens, der Herrlichkeit und der Ehre folgen, während dem Zuge entgegengesetzt die Gestalten von Himmel und Erde knieend die Wahrheit anbeten. Dazu steht bei jeder der Figuren ihr Name: »Veritas — Fortitudo — Aeternitas u. s. w.« Die hier folgende Abbildung wird

Fig. 48. Allegorie: Martin de Vos, Triumph der Wahrheit.

diese Darstellung, die in einem Stiche von *Phil. Galle* vorliegt, gut veranschaulichen können. *Rafael* gab seinen Figuren in sich volle Deutlichkeit und Geschlossenheit, er personifizirte, er gab den Gedanken Gestalt, er that ihr Geistiges durch ihre eigene Form kund, *Martin de Vos* blieb trotz aller Mühe und aller bezeichnenden Beigaben unklar und schwach, er allegorisirte, er that das Geistige durch eine andere Form kund. Bisweilen wird eine Personifikation versucht, sie gelingt jedoch nicht, und eine Überfülle von kennzeichnenden Beigaben lässt solch' ein Bild dann wie eine Allegorie erscheinen, die es in der That auch insofern ist, als ein Begriff hier durch Formen ausgedrückt werden sollte, die eigentlich anderen Dingen oder Gedanken angehören. Als Beispiel mögen die zahlreichen, in Kupferstich vorliegenden Allegorien *Heinrich Aldegrever's*

dienen. Es kann nicht ausbleiben, dass allegorische Gemälde, wenn ihre Bedeutung, gleichsam ihr Schlüssel verloren gegangen ist, unverständlich und unerklärlich sind, wie dies z. B. in hohem Maasse fünf merkwürdigen Bildern des *Giovanni Bellini* in der Akademie zu Venedig begegnet ist. Auch Malereien, die aus einer Mischung von mythologischen Gestalten und modernen Personifikationen, z. B. von Ländern, Völkern, Flüssen u. s. w. mit bestimmten Persönlichkeiten der Geschichte bestehen, werden ein stark allegorisches Ansehen haben müssen. Als Beispiel sei die berühmte Folge der 21 grossen *Rubens*'schen Ölgemälde zur Geschichte der Königin Maria de' Medici im Louvre zu Paris erwähnt.

Schwierigkeiten.

Wenn nun auch der Begriff der Allegorie im eigentlichen Sinne scharf zu bestimmen ist, so giebt es doch zahlreiche und eigenthümliche Übergänge oder Mischungen, so dass es oft nicht leicht zu sagen ist, ob eine gegebene Darstellung eine Allegorie sei oder nicht. Dazu kommt, dass erfahrungsmässig dieser scharf bestimmte Begriff von Manchem nicht auch genügend scharf gefasst wird, so dass sich leicht Abweichungen und Mischungen bilden. Man wird deshalb einen gewissen Spielraum anerkennen müssen, wenn nur die Darstellung in der Hauptsache aus und für sich selbst spricht, so dass sie keines besondern Schlüssels bedarf. Die eigentliche Allegorie aber, die eines Schlüssels zu ihrem Verständnisse bedarf, ist und bleibt ihrem Wesen nach unkünstlerisch und wird, trotzdem geübt, immerdar schwächlich und krankhaft bleiben. Sie ist ein verstandesmässiges Auskunftsmittel für den Mangel einer angeschauten, geschlossenen Personifikation oder der künstlerischen Auffassung eines zusammengesetzteren Gegenstandes. Soll die Allegorie durchaus in die Malerei eingeführt werden, so geschieht dies am wirksamsten in satyrischer Weise; es entsteht dann eine komische Allegorie, die zuweilen sehr ergötzlich sein kann, die aber freilich auch meist besondere, der Kunst nicht mehr angehörende Zwecke verfolgt. —

Das Geschichtsbild im weiteren Sinne und der Maler.

Die bisher betrachtete Geschichts-Malerei im weiteren Sinne bezog sich auf die Gegenstände der Bibel und anderer religiös-kirchlicher Quellen, die klassische Mythologie und die allgemeine wie besondere Geschichte, also auf nichts gegenwärtig Vorhandenes, unmittelbar vor uns Geschehenes. Der Künstler musste in seiner Phantasie den Gegenstand selbst gestalten, nicht bloss mit Augen Geschautes in seiner Weise künstlerisch auffassen. Er wird deshalb gegebenen Falles der Theologie, der Mythologie oder der Geschichte, auch wohl der Philosophie, näher treten müssen, damit er in den Geist Dessen, was er bilden soll, auch wirklich und tief eindringe. Denn hat er das Geistige des von ihm zu schaffenden Werkes nicht ganz und völlig in sich aufgenommen, wie soll aus ihm ein Werk geboren werden, das eben jenes Geistige voll und klar ausspricht? Und dazu genügt nicht, dass er etwa nur die einzelne Thatsache für sich allein

kennen lerne, er muss den wirkenden Geist verstehen und dessen göttliches Walten ahnen lernen. Dadurch allein werden solche Bilder wahrhaft geschichtlich, wahrhaft dichterisch. Durch diese Beziehung gewinnen sie einen Grundzug des Bedeutsamen, eine Neigung zum Allgemeinen und Grossen, das in dem gewählten, bestimmten Gegenstande sich andeutet, so sehr dessen Darstellung auch das Einzelne und Thatsächliche betont. Der Auffassung nach aus dem Grossen geschnitzt, kann das Geschichtsbild den Stempel höherer und dichterischer Nothwendigkeit tragen und diese höhere Nothwendigkeit in seinem Aufbau, seiner Anordnung, Formengebung, Farbenbehandlung schon sehr entschieden andeuten.

Das Bildniss.

4. Das Bildniss, auch Porträt (vom lateinischen protrahĕre = hervorziehen) genannt. Die malerische Darstellung des einzelnen Menschen ist etwas so nahe Liegendes, dass eine schöne Sage den Anfang der Malerei überhaupt auf die Zeichnung des Schattenumrisses eines geliebten Gesichtes zurückführt. Wenn vor Allem das Bildniss treu und wahr sein muss, so ist nichtsdestoweniger auch hier die künstlerische Auffassung von grosser Wichtigkeit, und sie kann es wohl ermöglichen, dass ein bedeutender Charakter, tiefe Gelehrsamkeit, kühner Flug der Phantasie und alle sonstigen geistigen und seelischen Eigenschaften so oder so, auf diese oder jene Weise zur Erscheinung kommen. Indem sie das Zufällige ihres lebenden Vorbildes mildert, dagegen das Nothwendige und Bedeutende betont, verfährt sie im Sinne der geschichtlichen Malerei. Und ist ihr lebendes Vorbild zugleich eine Person der Geschichte, so entsteht in zwiefachem Sinne ein geschichtliches Bildniss. Julius II. und Leo X. von *Rafael*, Hieronymus Holzschuher von *Dürer*, Napoleon Buonaparte von *David*, die Bismarck-Bildnisse *Lenbach's* und andere Werke mehr wird man mit Recht so nennen dürfen. Hält sich aber die Auffassung, wie das häufig geschieht, an das Zufällige und Gewöhnliche, so wird das Bildniss von selbst gattungshaft. Zwischen beiden Arten der Auffassung giebt es natürlich viele Übergänge, und beide Arten können sich natürlich auch statt des lebenden Vorbildes ebensogut ihr Vorbild als lebend vorstellen und eine verstorbene oder geschichtliche Person auf verschiedene Weise darstellen. So z. B. ist der »Napoleon am 31. März 1814 in Fontainebleau« von *Delaroche* im Leipziger Museum wie die schon genannten Werke ein geschichtliches Bildniss, dagegen »Friedrich der Grosse auf dem Brunnenrohre bei Kollin« von *Schrader* ebendaselbst dies schon ungleich weniger, aber der bekannte Stich des alten Blücher im langen Rock und Filzhut mit der Pfeife im Munde ein gattungshaftes. Karl der Grosse mit Krone und Schwert feierlich dastehend, wie *Dürer* ihn gemalt hat, oder thronend, wie ihn *Kaulbach* dargestellt hat, ist ein vollkommen geschichtliches Bildniss, Karl der Grosse im Hauspelz beim Kruge Bier würde so gattungshaft sein, dass man vor lauter gewöhnlicher

Menschenart den grossen Karl nicht erkennen könnte. Aber auch von einem Bildnisse unmittelbar nach dem Leben, sofern es sich zu einer höheren Stufe der Kunst erheben will, darf man fordern, dass die dargestellte Person gleichsam wie in ihrem geläuterten Urbilde erscheine, dass das Dauernde und der innerste Kern ihres Wesens in künstlerischer Verklärung anschaulich werde. »Nicht die Genauigkeit der Züge, — sagte *Buonaparte* mit Recht zu *David,* als dieser ihn malen sollte, — eine Warze auf der Nase machen die Ähnlichkeit; den Charakter des Antlitzes, das, was es beseelt, muss man malen, damit der Genius des Mannes in dem Bildnisse lebe.« (*Delécluze,* Louis David etc. Paris 1863. S. 232.) Dies setzt freilich einen Künstler von geistvoller Auffassung, von scharfem psychologischen Erkennungsvermögen, vollendeter technischer Fertigkeit voraus, und nur wenige reich begabte Männer giebt es im Laufe der Kunstgeschichte, die diesen höchsten Anforderungen der Kunst gerecht geworden sind; vor allen *Leonardo*, *Rafael* und *Tizian*, *Dürer*, und *Holbein, Rubens* und *Rembrandt* sowie einige andere, auch neuere, Meister mehr. Arbeiten wie etwa jene bekannten Köpfe des *Balthasar Denner*, die in den Sammlungen immer ganze Gruppen von Sonntagsbesuchern um sich vereinigen, sind nur treue, fast bis auf das einzelne Haar treue Abklatsche nach dem Leben, gewissenhafte Gesichtsabschriften, aber keine selbständigen Kunstwerke in irgend welchem höheren Sinne. Zur Veranschaulichung der hauptsächlichsten Gegensätze werden die hier wiedergegebenen Bildnisse Goethe's von *Wilh. Tischbein* (im Städel'schen Institut zu Frankfurt) (Fig. 49) und der Madame de Pompadour von *François Boucher* (im Privatbesitze zu Paris) (Fig. 50) beitragen können. Dort Goethe, die geschichtliche Persönlichkeit, deutlich während des denkwürdigen Aufenthaltes in Rom geschildert, hier lediglich die vornehme, geputzte Frau in ihrem Empfangszimmer.

Formen des Bildnisses.

Man unterscheidet, je wie weit man das Bildniss vom Kopf auf die Figur ausdehnt, verschiedene Arten desselben: den Kopf, das Brustbild, die halbe Figur oder das Hüftbild, das Kniestück und die ganze Figur. Nach der Haltung oder Drehung der Figur, ganz besonders des Kopfes, bezeichnet man die Bildnisse als von vorn (en face) oder von der Halbe (profil) genommen, als halb und dreiviertel profil. Man unterscheidet die Bildnisse nach dem Verhältniss ihres Maasstabes zur wirklichen Lebensgrösse und ferner als stehende, sitzende und liegende Figuren, als Einzelbildnisse und Gruppenbilder, Bildnisse auf einfachem Grunde oder mit dem entwickelteren Hintergrunde eines Zimmers, eines Bauwerkes, einer Landschaft u. s. w. gemalt. Die grössesten und zusammengesetztesten Bildnissmalereien mögen die holländischen Schützen- und Regentenstücke sein, denen sich etwa Staatshandlungen, wo jede Figur ein Bildniss ist, anreihen, z. B. die Kaiser-

Fig. 49. Goethe von Wilhelm Tischbein.

verkündigung in Versailles und der Berliner Kongress, beide von *Anton v. Werner*.

Fig. 50. Frau von Pompadour von F. Boucher.

Der Studienkopf.

Vom Bildnisse ist der Studienkopf zu unterscheiden, bei dem es auf eine Übung ankommt und der wesentlich eine treue Arbeit nach dem lebenden Vorbilde ohne besondere künstlerische Auffassung ist. Doch giebt es auch Studienköpfe, die, in skizzenhafter Form schnell hingeworfen,

eine künstlerische Auffassung festhalten oder die in einer Folge von Übungen ein und dasselbe Vorbild nach verschiedenen Auffassungen durcharbeiten. Ausführung und Werth solcher Arbeiten sind natürlich sehr verschieden.

Das Gattungsbild.

5. Das Gattungs- (Genre-) oder Sittenbild ist die Darstellung von Vorgängen, Zuständen und Handlungen im Menschenleben, die entweder ihrem thatsächlichen Inhalte nach schon der Alltäglichkeit angehören oder die durch die Auffassung in das Alltägliche versetzt werden. Der gewöhnliche Mensch lebt und liebt, arbeitet und vergnügt sich, isst und trinkt, aber die tiefen Leidenschaften, die entscheidenden Thaten, die hohe Begeisterung sind eben seine Sache nicht, und so stellt denn auch das Gattungsbild die gewöhnlichen Seiten des Lebens dar. Es giebt uns Menschen, »lauter sterbliche Menschen«, von denen der eine just so viel werth ist, wie der andere, und lässt sie sich danach, jeden in seiner Weise, einfach und gewohnheitsmässig benehmen. Das geschichtliche Bild veranschaulicht Personen, die sich durch Bedeutung, Charakter oder Thaten von der gewöhnlichen Menschenmasse abheben, in bestimmten Handlungen, innerhalb bestimmter Vorgänge. Dort also treten die Menschen als Gattung (lat. genus, franz. genre), hier der Mensch als Person auf. Das Geschichtsbild nennt seine Gestalten, wenigstens die Träger des dargestellten Vorganges, mit Namen, es sagt: das stellt Den und Den vor, bei der oder der Gelegenheit; das Gattungsbild arbeitet mit »unbekannten Grössen«. Aber selbst bei dieser Rechnung mit unbekannten Grössen kann es dem Maler gelingen, eine bedeutende Höhe der Kunst zu erreichen, wenn er nämlich die Menschen in irgend einem bedeutungsvollen Verhältnisse, in irgend einer Lage, die einer dichterischen Vertiefung fähig ist, auffasst; dann vermag er der Alltäglichkeit durch Gefühl und Empfindung Gehalt zu verleihen, das menschlich Wahre, Tiefe und Rührende innerhalb der Grenzen des gewöhnlichen Lebens heraus zu kehren. Ein solches Werk ist dann kein Gattungsbild nach hergebrachten Durchschnittsbegriffen mehr; es bleibt dies zwar immer noch, da seine Gestalten nicht als bestimmte Personen, sondern immer noch als Vertreter des »genre humain« erscheinen, aber es ist doch ein Bild, welches in das Leben des Volkes, im Ganzen oder in der Familie, nach Art und Sitte eingedrungen, welches die Sitten desselben in künstlerischer Schilderung wiedergiebt und darstellt; es ist ein Sittenbild im höheren Sinne geworden. Den Kreis dieses Sittenbildes auch auf die geheiligten und innigsten Beziehungen der Familie auszudehnen, ist *Ludwig Knaus* bei einigen seiner Werke in glücklicher Weise gelungen.

Das geschichtliche Gattungsbild.

Im Allgemeinen stellt das Gattungsbild und auch das Sittenbild Vorgänge aus dem alltäglichen Leben, das den Maler umgiebt, dar, doch kann es auch geschichtliche Personen in Vorgängen solcher allgemeinen Menschengewohnheit vorführen. Hierdurch bildet sich eine Abart, die

des geschichtlichen Gattungsbildes. Nicht durch Wahl einer geschichtlichen Tracht allein entsteht das geschichtliche Gattungsbild, sondern mehr noch dadurch, dass geschichtliche Personen gattungsmässig aufgefasst werden. Diese Art der Malerei gehört erst unserer Zeit an, wo sie als willkommenes Mittelglied zwischen der alten eigentlichen Gattungsmalerei und der zu festeren Grundsätzen gelangenden weltlichen Geschichtsmalerei sich entwickelte. Wenn z. B., wie *Karl Becker* ausführte, der Augenblick dargestellt wird, wo Karl V. dem *Tizian*, der ihn malen sollte, den Pinsel aufhebt, oder wenn Friedrich der Grosse bei Tische mit Freuden, wie das *A. Menzel* that, gemalt wird, so sind dies geschichtliche Gattungsbilder.

Die eigentliche Gattungsmalerei war, wie man an den pompejanischen Wandmalereien sehen kann, den Alten nicht unbekannt, ja man trifft sogar solche Darstellungen, in der Form ganz flach erhobener Arbeiten, schon recht anmuthig entwickelt bei den Assyriern an. Auch das Mittelalter verräth in manchen Zügen Neigung und Verständniss für diese Kunstgattung, namentlich zeichnen sich hierin die Brüder *van Eyck* und die ganze flandrische Schule aus. Obwohl diese Künstler immer noch religiöse Stoffe behandelten, kündigte sich bei ihnen doch deutlich schon die Vorliebe des niederdeutschen Gemüthes für das Gattungsbild und die gattungshafte Auffassung an. So ist denn auch das Gattungsbild erst zu wirklicher Entfaltung bei den Niederländern gelangt, wo es als eine diesem Volke eigenthümliche, sehr hervorragende Kunstäusserung erschien. Denn, wenn auch die Alltäglichkeit zu seinem Inhalte wählend, war es und will es doch nicht poësielos sein, es will vielmehr das Gewöhnliche künstlerisch durchdringen: und da muss der Maler denn vor Allem ein scharfes Auge und einen offenen Sinn für das Leben im Kleinen, für alle unbedeutenden, gleichgiltigen Erscheinungen haben, muss mit Liebe in das Einzelne eingehen und es durchgeistigen, damit es dem Beschauer eine innige und herzliche Theilnahme abgewinne. *Goethe's* schönes Wort: »Macht doch die Liebe, die Kunst jegliches Kleine so gross!« ist hier gewiss an seiner Stelle. Der Natur und dem Treiben des Menschen muss der Gattungsmaler bezeichnende und anziehende Züge ablauschen. Seine Beobachtung und Auffassung kann er auf das gesammte Gebiet des Lebens ausdehnen, doch sich auch auf einzelne oder ein einzelnes Gebiet beschränken. So malte der Eine nur Strolche und Lümmel, natürlich meist nur humoristisch aufgefasst, der Andere nur Obst- und Gemüsehändlerinnen, der Dritte nur häusliche Vorgänge und Andere Anderes mehr. Alle aber befleissigten sich mehr oder weniger einer Technik, die ihrer Liebe zum Kleinen und Einzelnen durch besondere Sauberkeit, Feinheit und Schönheit der Ausführung Rechnung trägt. Doch

Die eigentliche Gattungsmalerei.

ziehen allerdings viele der gegenwärtigen Künstler dieses Faches eine breite Vortragsweise vor und gehen fast nur auf Zusammenstimmung von Farbengegensätzen aus. Indessen vermisst Der, der die Niederländer kennt, doch den feinen Reiz, den die sinnige, unerschöpfliche Liebe zur Sache ausübt. Die feinen seelischen und sinnlichen Stimmungen, die das Gattungsbild so liebenswürdig machen, sollten sich in ihm nie trennen, da die einen ohne die andern stets den Eindruck eines empfindlichen Mangels hervorbringen. Auch gelten die alten Niederländer darin als Vorbild, dass der Maasstab des Gattungsbildes dem innern Gewichte des dargestellten Gegenstandes entspricht, dass es also im Allgemeinen in geringer oder doch mässiger Grösse gehalten ist. Als ein bezeichnendes Beispiel dieser eigentlichen Gattungsmalerei wird die hierneben stehende Abbildung (Fig. 51) eines in einer Privatsammlung zu Paris befindlichen Bildes von *Jan van der Meer van Delft* dienen können. Ein Mann schräg von rückwärts gesehen und ihm gegenüber ein lächelndes Mädchen mit einem Glase: ein an sich unbedeutender, ganz alltäglicher Gegenstand. Aber was hat der Maler aus ihm durch feinsinnigen Ausdruck, durch Licht und Schatten, durch Ton und Farbe, durch Gegensatz und Zusammenstimmung zu machen verstanden!

Humoristisches und lyrisches Gattungsbild.

Es ist nur natürlich, dass in der Gattungsmalerei das Komische, Humoristische und Satyrische ein besonderes Recht in Anspruch nehmen, doch kann sich das Bild ebensowohl zu wahrhaft lyrischem Gehalte vertiefen. In diesen Hinsichten bemerkt man, dass die älteren, niederländischen Maler mehr Humoristen sind, während die neueren, besonders die deutschen, mehr einer lyrischen Auffassung, die sich in einzelnen Werken in die zartesten Empfindungen versenkt, zuneigen, dort wie hier unbeschadet der allgemeinen Grundlage, welche in der künstlerischen Schilderung der Sitten und Gewohnheiten, des Gemüthes und der Narrheiten, der Tagesarbeit und der Vergnügungen des Menschen besteht. Wenn nun auch in der neueren Ölmalerei die humoristisch-satyrische Behandlung, im Vergleiche mit den Werken älterer Niederländer, wie *Brouwer, Jan Steen, Ostade* und anderer, erheblich zurückgegangen ist, so hat sie sich doch im Holzschnitt ungeahnt entwickelt. Allen voran auf diesem Gebiete stehen schon seit einem halben Jahrhundert die Meister der »Fliegenden Blätter«, die mit Geist, Humor und sicherem Stifte vielfach ganz Vorzügliches geleistet haben. Doch auch zuvor schon, ehe der Holzschnitt wieder zu neuem Leben entwickelt wurde, ist sehr Beachtenswerthes im Kupferstiche geleistet worden, was die auf S. 304 gegebene, ebenso geistreiche wie spasshafte Darstellung (Fig. 52) *D. Chodowiecki's:* »Eine Wallfahrt von Berlinern nach Französisch-Buchholz« bezeugen kann.

Die Niederländer griffen frei und dreist in das Volksleben bis in die untersten Schichten hinein, im vorigen Jahrhundert aber hielt man sich fast ausschliesslich an die gut gekleidete Gesellschaft, die bei Tanz und

Die Gattungsmalerei im 16., 17. u. 18. Jahrh.

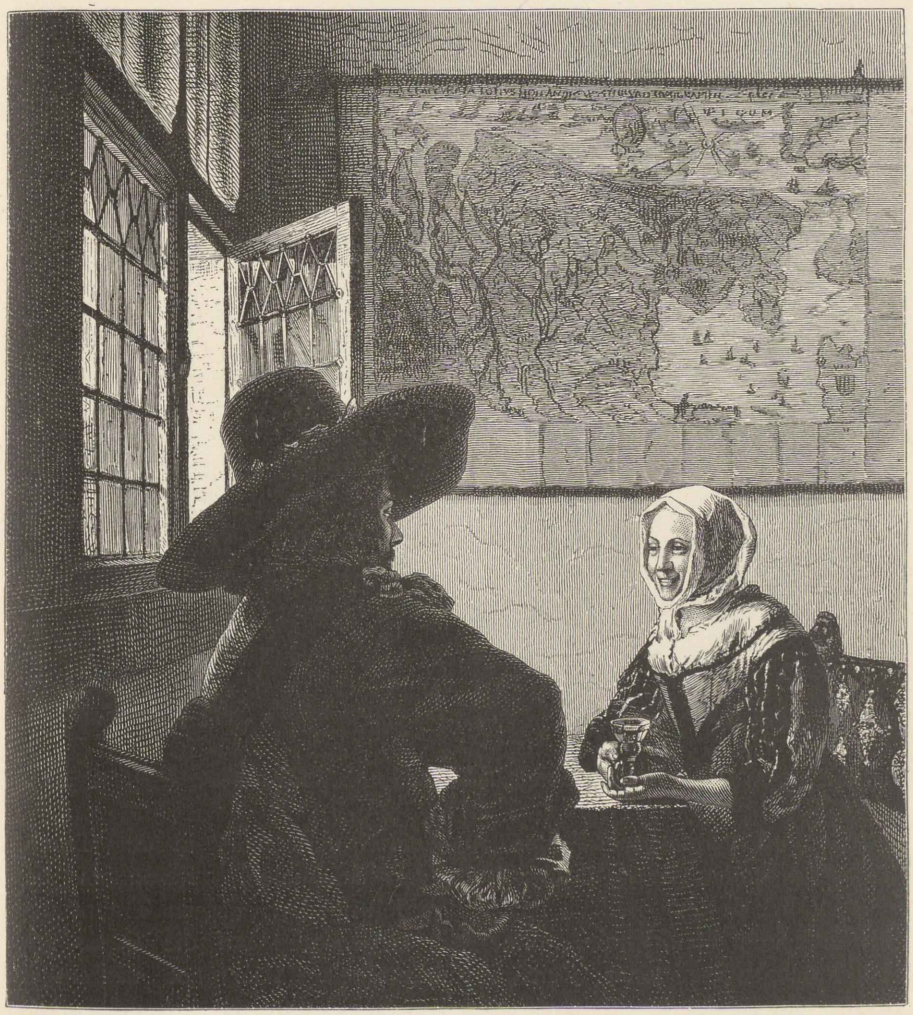


Fig. 51. Der Kriegsmann und das lachende Mädchen von Jan van der Meer van Delft.

Schäferspiel, beim Ankleiden und Auskleiden dargestellt wurde, während zugleich, wie in einem Rückschlage gegen diese Lüsternheit, *Hogarth* in seine Bilder eine sittenrichterliche Absicht legte. Unser Jahrhundert hat

sich wieder mit Vorliebe dem Volksleben zugewandt. Anfänglich zog das malerische Wesen der Italiener an, und *Leopold Robert* kann als der erste bedeutende Meister angesehen werden, der das eigenthümliche Leben des Volkes, in voller dichterischer Durchdringung künstlerisch geläutert, dargestellt hat, wie das schon aus der oben (S. 130) mitgetheilten Abbildung erkennbar ist. Dann nahm man Stoffe aus dem Land- und Bauernleben, aus der Kinderwelt und dem Soldatentreiben, aus der feineren Gesellschaft und aus dem bürgerlichen Leben. Wohl kein Gebiet, keine Lebenserscheinung blieb unbeachtet. Auch liebte man es, die Darstellungen in

Fig. 52. Die Wallfahrt nach Französisch-Buchholz von D. Chodowiecki. (Siehe S. 302.)

das Gewand vergangener Zeiten zu kleiden und Bilder in der Tracht des Alterthums oder des Mittelalters zu malen. Besonders begünstigt wurde hier vielfach das vorige Jahrhundert, dessen Tracht und Gewohnheiten man wählte, ohne den Gegenstand auf die Denk- und Empfindungsweise jener Zeit einzuschränken. Hier hat namentlich *Meissonier* durch die Feinheit der Beseelung und die liebevolle Ausführung, die er seinen Arbeiten zu geben wusste, Vorzügliches geleistet. Das wird wohl schon die auf S. 305 folgende Abbildung (Fig. 53) eines Gemäldes »Die Rast« veranschaulichen können, das drei Reiter vor einer Landschänke zeigt.

Aussereuropäische Gegenstände.

Mit dem allmählich sich so gewaltig erweiternden Reiseverkehr erweiterte sich auch der Kreis des Stoffes über die europäischen Länder

hinaus; es entstanden zahlreiche Arbeiten, die das Leben der fernen Völker in fremden Welttheilen vorführten, doch ist der grössere Theil

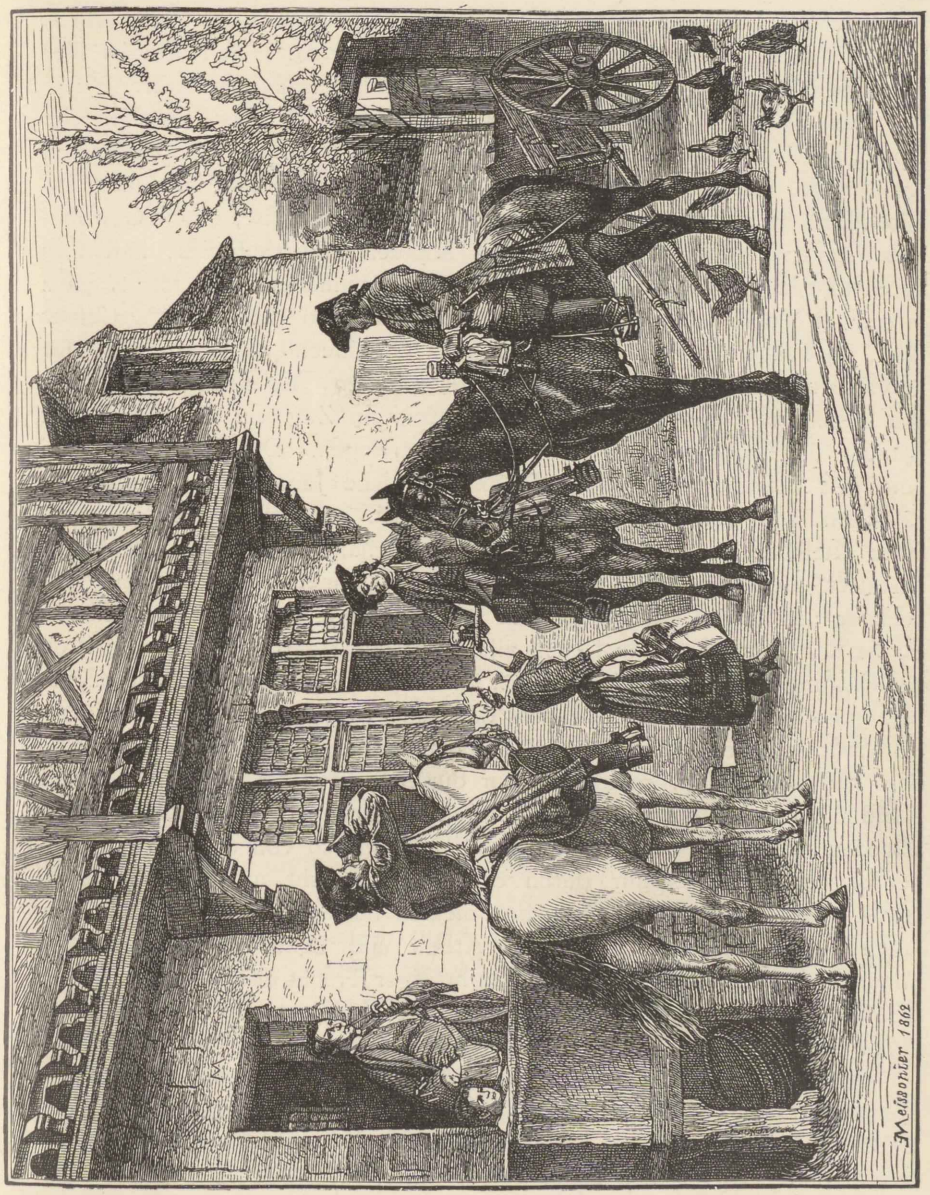


Fig. 53. Meissonier, Rast vor der Schenke.

davon wesentlich nur die treue und auf richtige Beobachtung sich gründende Wiedergabe der Wirklichkeit, so dass der künstlerische Werth gegen die

gegenständliche Bedeutung zurücktritt. Das hat sich dann noch weiter durch die Forschungsreisen und die kolonialen Unternehmungen gesteigert, und es ist begreiflich, dass sich diese Darstellungen fast ausschliesslich des Holzschnittes oder des geätzten Druckstockes in Büchern und Zeitschriften bedient haben, wo man ihnen tausendfältig begegnet. Die Kunst ist hier im Wesentlichen Gehülfin der Forschung zur Belehrung Anderer.

Der Gattungsmaler, die Zeitgenossen und die Vergangenheit.

Das Gattungsbild in seiner Gesammtheit ist das künstlerische Spiegelbild des Lebens einer bestimmten Zeit nach den verschiedensten Richtungen, und es ist eben deshalb von doppeltem Reize. Es lässt unmittelbarer in die allgemeine Stimmung und Gefühlsweise, in die Gewohnheiten und Neigungen eines Zeitalters schauen und thut dies, indem es liebevoll auch das Kleinste darstellt. Der Sittenmaler steht immer ganz in seinem Volke und dessen Verständnisse nahe, so dass er nicht Gefahr läuft, im Fluge seiner Phantasie lebenden Geschlechtern vorgreifend, für künftige und für deren Anerkennung zu arbeiten. Er streicht den Lohn des Lebens und die Anerkennung fast Zug um Zug ein und verzichtet darauf, die höchste Palme der Kunst zu erringen. Die Gattungsmalerei fand seit beinahe drei Jahrhunderten zahlreiche Jünger, und selbst ein Zeitraum wie der des naturwidrigen Barock brachte in *Watteau* noch einen Künstler hervor, der, mit allen Eigenschaften des Sittenmalers ausgestattet, den Erscheinungsformen jener Zeit einen poëtischen Zug ablauschte und sie so mit feinem Sinn in seinen Bildern reizvoll abschilderte. So ist das zeitgenössische Leben allerdings der Hauptquell für den Stoff des Gattungsbildes, doch kann dieser auch aus dem Leben der Vergangenheit genommen werden, ohne dass dadurch das Werk ein geschichtliches Sittenbild würde. Das alltägliche Leben früherer Jahrhunderte ist von dem heutigen doch vornehmlich nur durch die äussere Erscheinung, die Kleidung, das Hausgeräth und besonders bezeichnende Gewohnheiten verschieden: solche Arbeiten unterscheiden sich also von den Bildern zeitgenössischen Inhaltes nur durch die Tracht, nicht aber durch irgend etwas Wesentliches. Die Menschen bleiben bei Spiel und Tanz, bei Gelagen und Neckereien, bei harter Arbeit und beim süssen Nichtsthun immer Menschen, gleichviel, ob sie in heutiger Tracht oder im griechischen Gewande erscheinen. Werke letzterer Art sind ja mehrfach, z. B. von *Alma Tádema*, aufs Glücklichste hervorgebracht worden.

Weitere Stoffgebiete.

Alle Stoffgebiete, die bisher betrachtet wurden, bezogen sich auf den Menschen, sein Wesen und seine Thaten, sein Glauben und Hoffen, sein Leben und Treiben, sowie Alles, was von ihm ausgeht und mit ihm zusammenhängt. Es sind jedoch in Natur und Wirklichkeit weite Gebiete vorhanden, die nicht dem Menschen angehören, aber der malerischen Darstellung sehr zugänglich sind. Dahin gehört die Thierwelt, dann die landschaftliche Natur mit ihrer Pflanzenwelt und ihren Bau-

werken, ferner die See mit ihrem Leben und endlich leblose Naturgegenstände.

6. Aus der unendlichen Fülle der Thierwelt bieten sich die am meisten entwickelten Arten der künstlerischen Darstellung besonders dar, also Säugethiere, Vögel, gewisse Amphibien, einige Fische und verschiedenes andere noch; von den Flöhen, Wanzen, Läusen und Bazillen wird der Pinsel des Malers sich wohl fern halten. Die Thiere, die mit dem Menschen leben, die Hausthiere, hat der Künstler vor allen anderen gern, und nächst diesen die Thiere der Jagd in allen Zonen. Jene bilden den Gegenstand der eigentlichen Thierstücke, — diese den der Jagdstücke. Die Maler wenden sich meist der einen oder anderen Art der Thiermalerei zu, ja sie lieben es häufig, sich auf die Darstellung einer einzigen Thiergattung zu beschränken. Man findet Künstler, die ausschliesslich Pferde, Rinder, Hühner, Hunde oder eine andere Thiergattung malen. Darin besteht das Feine und Dichterische dieser Kunst, dass sie neben der Darstellung des Felles, Gefieders u. s. w. in möglichst hoher malerischer Vollkommenheit dem einzelnen Thiere seine Besonderheiten, sein Wesen und Gemüth ablauscht und diese mit den Gewohnheiten des Geschlechts in Einklang bringt. Wenn man dem Blöken einer Schafheerde einige Aufmerksamkeit schenkt, so wird man bemerken, dass jedes der Schafe mit einer anderen Stimme blökt: ähnlich wahrt der Thiermaler selbst in einer Heerde die charakteristische Mannigfaltigkeit der einzelnen Stücke. Je höher das Thier organisirt ist, um so weiter kann er hierbei gehen. *Paul Potter* wusste in seinen berühmten »Stier«, der sich im Haag befindet, eine Art von Charakter und starker Begierde zu legen, *Karl Steffeck* verstand es, den Pferden eine eigenartige Wesenheit zu geben, und wie wunderbar hat *John Landseer* den Hunden fast eine persönliche Bedeutung zu verleihen gewusst! Doch auch Raubthiere, namentlich Löwen und Adler, sind unendlich oft Gegenstand der Kunst geworden. Für die Jagdstücke wählen die Maler hauptsächlich Hirsche und Rehe, doch gleichfalls Eber, Füchse und anderes Wild, ja sogar Raubthiere, welche letztere auch zuweilen an Stelle der menschlichen Jäger als Verfolger anderer Thiere eingeführt werden. Bei allen Thier- und Jagdstücken ist die grosse Schwierigkeit zu berücksichtigen, dass der Künstler alle lebhafteren Bewegungen und Begierden nicht nach Modellen, sondern nur nach dem mühevollen Studium der Thiere, wie sie sich ihrer Natur nach gelegentlich geben, malen kann. In dieser Hinsicht sei auch auf das oben (S. 82) Gesagte hingewiesen, und als Beispiel möge hier folgend eine Abbildung (Fig. 54) der bewunderungswürdigen »Löwenjagd« von *Rubens* stehen, die sich in der Pinakothek zu München befindet.

Die Thierwelt.

Das eigentliche Thierstück.

Das Jagdstück.

Mit den Thieren können sich auch die Menschen auf mannigfaltige Weise zu gemischten Bildern friedlich und freundlich verbinden; auch

Gemischte Darstellungen.

können die Thiere unter menschlicher Maske, für sich oder in Verbindung mit Menschen, dargestellt werden. Das entspricht der Thierfabel und dem Thierepos, dem es sich auch oft unmittelbar anlehnt, doch kommen genug einzelne, selbständige Gemälde solcher Art vor. In dieser Hinsicht darf nur an die reizenden und witzigen Affenstücke von *David Teniers d. J.* erinnert werden. Das Geistreichste und Humorvollste auf diesem Gebiete dürfte wohl *Wilhelm Kaulbach* mit seinen Zeichnungen zu Goethe's »Reineke Fuchs« geleistet haben.

Fig. 54. Löwenjagd von Rubens.

Die Landschaftsmalerei: Einleitendes.

7. Die weite Natur mit Allem, was Land und Meer dem Auge darbieten, sind Gegenstand der Landschaftsmalerei im ausgedehntesten Sinne. Doch zweigt sich sogleich die Seemalerei, da sie im engeren Sinne doch nicht Landschaftsmalerei ist, ab. Beiden Theilen, Land und Meer, aber steht der Mensch, in ästhetischer und künstlerischer Hinsicht, gleichartig gegenüber. Es wiederholt sich hier im Besonderen das Verhältniss, welches schon im Allgemeinen (S. 78 ff.) erörtert wurde, in sehr entschiedener Weise: was und wieviel gehört dem Eindrucke, den wir von der landschaftlichen Natur empfangen, ihr rein gegenständlich an, was und wieviel uns, die wir ihn in uns erzeugen? Ohne persönliche Hinzuthat wird in uns niemals ein Bild der Natur lebendig, ohne persönliche Hinzuthat giebt es keine ästhetische Betrachtung der Natur, keine Land-

schaftsmalerei als Kunst. Ja, diese persönliche Hinzuthat oder, wie man auch sagen kann, diese dem Einzelwesen eigenthümliche Auffassung der Natur kann so entschieden und gewichtig sein, dass wir glauben, wir erst trügen Leben und Poësie in die Natur hinein. In einer solchen Stimmung schrieb einmal *Schiller:* »Nie habe ich es so sehr empfunden, wie frei unsere Seele mit der ganzen Schöpfung schaltet, wie wenig diese doch für sich zu geben im Stande ist und Alles, Alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leihen, reizt und entzückt uns die Natur. Die Anmuth, in die sie sich kleidet, ist nur der Widerschein der inneren Anmuth in der Seele ihres Beschauers . . . Nur durch den Menschen wird sie mannigfaltig, nur darum, weil wir uns erneuern, wird sie neu.« Diese Äusserungen mögen zu weit gehen, aber sie enthalten doch eine tiefe Wahrheit; wie denn selbst *Alexander von Humboldt* mit Bezug auf den Eindruck, den die Natur in unserem Gemüthe hervorbringt, sagt: »Getäuscht, glauben wir von der Aussenwelt zu empfangen, was wir selbst in diese gelegt haben.« Die reichste Landschaft, wenn wir sie mit Gleichgültigkeit von vornherein oder mit einer aus allzu häufigem Verkehr entsprungenen Abgestumpftheit betrachten, sagt uns nichts, und die bescheidenste Natur entzückt den aufgeschlossenen Sinn. Die heitere Landschaft klingt, wenn wir traurig sind, nicht in uns wieder, der Verzweifelnde fühlt sich in Sturm und Wetter leichter. Auch wenn wir leiblich krank oder nur etwa vom scharfen Bergsteigen hungrig und durstig sind, ist uns die entzückendste Aussicht für den Augenblick gleichgültig. Die eigene persönliche und schöpferische Hinzuthat ist der Natur gegenüber, in ästhetischer Hinsicht, ebenso unerlässlich und entscheidend, ja dies vielleicht in noch gesteigerterem Maasse, wie überhaupt dem Kunstwerke gegenüber. Wie das Kunstwerk im Einzelnen durch seine Erscheinung die innere, schöpferische Thätigkeit anregt und erfüllt, so thut es die Natur im Grossen. Auch sie besitzt in ihrer Erscheinung Eigenschaften, durch die sie zu uns zu sprechen vermag, wenn wir nur ihre Sprache verstehen. Von der Art und dem Grade dieses Verständnisses hängt dann folgerichtig auch die Auffassung der Natur durch den Künstler ab. Wie die Farben an sich selbst schon einen gewissen Charakter haben (S. 191) oder doch zu haben scheinen, insofern sie in der unermesslichen Mehrzahl der Menschen, im Grossen und Ganzen, denselben Eindruck wachrufen, so hat auch die Natur, nur in viel erhöhterem Maasse, Charakter und Stimmung. In dieser Hinsicht kann der Künstler nur dahin trachten, diese Stimmung aus sich heraus harmonisch zu erwidern, in diesem Zustande seines Gemüthes alle Formen, Farben und Zustände, die er in der Natur sieht, scharf aufzufassen, sie in seinen Studienblättern fest zu halten und sie nachher durchgeistigt in seinem Bilde darzustellen. Wieviel aber die Natur an und für sich schon giebt, und wie ver-

schwindend wenig mancher Künstler aus dem Eignen in sein Gemälde giebt, das lehrt ein Vergleich manches Landschaftsbildes mit guten landschaftlichen Photographien und photographischen Drucken oder Buntdrucken.

Geschichtliches. Diese ästhetischen Gesichtspunkte werden auch zur Aufklärung über die geschichtliche Entwickelung der Landschaftsmalerei beitragen können. Von der Befähigung des Einzelnen und ganzer Völker, die Schönheit, den Reiz der Natur zu sehen, hängt es ab, ob und wie sie diese im Bilde wieder zu geben vermögen. Im Alterthume herrschte ein strengerer, lyrischen Stimmungen wenig zugänglicher Sinn vor, und so kann es nicht Staunen erregen, dass die antike Landschaftsmalerei über die Anfänge nicht herausgekommen ist. Die Landschaftsmalerei ist unter allen Gattungen der Malerei die am meisten malerische im engeren Sinne dieses Wortes. Und da die Phantasie des Alterthums bis gegen sein Ende hin nach baukünstlerischem und dann nach bildnerischem Geiste geartet war, so lag ihr die Anbequemung an den malerischen Geist der Landschaft nicht nahe. Die Wandmalereien Pompeji's, unter denen sich viele Landschaften befinden, zeigen eine bemerkenswerthe Vorliebe für Bauwerke, während Bäume und Pflanzen zurücktreten, wie das schon die auf S. 213 gegebene Abbildung (Fig. 37) veranschaulichen kann. Die christlichen Zeiten waren von den Gegenständen der Religion so erfüllt, dass sie an garnichts Anderes für die malerische Darstellung dachten. Erst gegen den Ausgang des Mittelalters treten, statt der bisherigen meist goldenen Hintergründe, landschaftliche auf, die den Werth landschaftlicher Darstellungen zum Bewusstsein des Künstlers wie des Beschauers brachten. Das geschah in Italien bereits seit dem 14., in Deutschland und den Niederlanden seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Dort entwickelten sie sich zeitiger zu mehr selbständigen Landschaftsbildern, hier hing man lange mit lebhafter Phantasie einer gewissen romantischen Auffassung an und liebte es, hohe Berge, steile Felsen, ritterliche Burgen, thurmreiche Städte und Ähnliches mehr, mitunter in gehäufter, doch fast immer in anmuthiger Weise zu vereinigen. Endlich wagte dann auch die Landschaft selbständig aufzutreten, wobei sich die Niederlande, namentlich Brabant, auszeichneten. Doch hingen auch sie noch lange jener romantisch-phantastischen Sinnesart nach, die sich zuerst in den Hintergründen kirchlicher Gemälde gezeigt hatte; viele Werke *Jan Breughel's d. J.*, *Civetta's*, *Patenier's*, *Savery's*, *L. van Valkenborgh's* und Anderer können dies veranschaulichen. Die weitere Entwickelung des Landschaftsbildes war mit grossen Schwierigkeiten verbunden. Die Kunst hat sich an zwei Jahrhunderte lang und selbst länger gemüht, Formen, Farben und Töne der Natur richtig zu erfassen und sie mit voller Beherrschung der Darstellungsmittel auf die Leinwand zu bringen, und sie hat es dabei nicht vermeiden können,

vorübergehend selbst auf Irrwege zu gerathen. Indessen ist sie glücklich durchgedrungen und zur herrlichsten Entfaltung gediehen, obgleich zu Zeiten immer noch einzelne Verirrungen sich zeigten und zeigen. Aber Das ist ja nun einmal auf allen Gebieten menschlichen Strebens der Fall, und man kann von dem Landschafter nicht verlangen, dass er allein nicht irren sollte, solange er strebt. Schön und wünschenswerth sind freilich solche Verirrungen nicht.

Schwierigkeiten, Unmöglichkeiten.

Wie der Künstler nun auch die Natur verstehen und auffassen möge, er wird, wenn er wahrhaft befähigt ist, ebenfalls der Natur gegenüber seine künstlerische Freiheit festhalten, ja, er wird sich, je höher er strebt, von der Natur selbst gezwungen sehen, mit ihr frei nach seiner Kunst zu verfahren. Sie zwingt ihn dazu, weil sie vielfach die genaue Wiedergabe ihrer Wirklichkeit in jedem Betrachte von selbst ausschliesst. Denn der weite Raum, die Stärke des Lichtes, der mannigfaltige Glanz und die zauberische Pracht der Farben, wie die Natur sie in Wirklichkeit zeigt, sind von Menschenhand nicht nachzumachen auf der kleinen Bildfläche, mit den beschränkten Mitteln der Malerei. Der Eindruck, den die Natur in uns wach ruft, beruht zum grossen Theile auf ihrer räumlichen Ausdehnung, auf der Bewegung ihrer Theile, der Kraft, dem Gegensatze oder dem Wechsel von Farben, Lichtern und Schatten und dergleichen mehr. Ja, die ergreifendsten Erscheinungen gerade, der Sternenhimmel, das stürmende Weltmeer, die Riesenketten der Hochgebirge sind schlechterdings undarstellbar, denn keine Wiedergabe derselben kann die Erhabenheit des Eindrucks der Wirklichkeit auch nur ahnen lassen. Ein Künstler, der gerade auf die Wiedergabe ausserordentlicher Erscheinungen der Natur ausging, *Eduard Hildebrandt*, hat in dieser Hinsicht werthvolle Bemerkungen in seiner »Reise um die Erde« (3 Theile. 5. Aufl. Berlin 1876) hinterlassen. Bei der Schilderung der Erdgestaltung, der Pflanzenwelt, des Lichtes und der Farbenpracht auf Ceylon sagt er: »Einzelne beschränkte Stücke lassen sich herausgreifen und auf dem Papiere festhalten, die erhabene Totalität der Landschaft, wenn sie in glücklichen Augenblicken im vollen Sonnenlichte strahlt, ist nicht darstellbar«. (I, S. 59.) An einer anderen Stelle (I, S. 165) erwähnt er die »unvergleichlich blaue See« in den chinesischen Gewässern, die Bilderfolge »der Sonnenauf- und Untergänge nebst Mondnächten« und fügt hinzu, dass sie »einen kunsteifrigen Landschafter veranlassen könnten, seine Fachutensilien ins Meer zu werfen und hinterdrein zu springen«. Dann wieder spricht er von einem ähnlichen Schauspiel der Natur und bemerkt: »Auf malerische Nachbildung dieses Phänomens tiefster Ruhe der Elemente muss die Kunst verzichten«. (III, S. 57.) Und endlich noch eine Äusserung: »Die Sonne versank unter einem Farbenspiele, das keine menschliche Kunst nachzuahmen vermag«. (III, S. 133.) Solche undarstell-

bare Erscheinungen der Natur bezeugen mit allem Nachdruck, dass das blosse Nachahmen der Natur, wie überhaupt in der Kunst, so auch in der Landschaftsmalerei nicht das Wesentliche ist und sein kann. Die Aufgabe des Landschaftsmalers kann es deshalb nur sein, mit den Mitteln der Kunst die Gedanken und Empfindungen, welche die landschaftliche Natur in ihm erweckt, unter Anlehnung an das Gesehene auszusprechen. Dazu bedarf es eines ernsten, tief eingehenden und ganz liebevollen Studiums der Natur, damit der Künstler sie und ihre Formen, Farben und Stimmungen völlig verstehe und inne habe, damit er auf Grund dieses Besitzes für jene Gedanken und Empfindungen auch die allein zutreffende Darstellungsform beherrsche. Von der Erfindungsgabe, der Phantasie, dem künstlerischen Gefühl des Malers, wie von seiner Herrschaft über die Darstellungsmittel wird also die höhere oder geringere Bedeutung eines landschaftlichen Gemäldes als Kunstwerk abhängen müssen.

Die einzelnen Theile der Landschaft.

Die einzelnen Theile, aus denen ein landschaftliches Gemälde sich zusammensetzt, entsprechen genau den einzelnen Theilen der landschaftlichen Natur selbst. Die Beschaffenheit und Bildung des Erdbodens, der als Ebene, Hügelland, Mittel-, Hoch- und Felsgebirg gestaltet sein kann, bestimmt zunächst den allgemeinen Grundcharakter des Bildes. Die Bekleidung desselben mit Pflanzenwuchs bestimmt diesen Charakter dann näher und bezeichnet die Zone oder die Gegend, wohin das Gemälde den Beschauer versetzt. Die Darstellung von Bäumen, besonders von deren Laubwerk, wie es sich in seinen Massen, Ästen, Zweigen und Blättern gestaltet, pflegt man Baumschlag zu nennen. Als Mittel der weiteren Belebung einer solchen Landschaft bietet sich das Wasser in seinen verschiedenen Formen, als Meer, See, Fluss, Bach, Fall u. s. w., dar; und über dieser gesammten Anordnung spannt sich dann der Himmel mit der blauen Luft und den mannigfach gestalteten Wolken aus. Die Vollendung des Ganzen bildet endlich die Beleuchtung und der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten. Durch die verschiedenartigste Anwendung und Verbindung dieser einzelnen Stücke gelingt es dem Maler, landschaftliche Bilder der mannigfaltigsten Art herzustellen, denen er durch Anordnung, Charakter und Stimmung eine gewisse eigenthümliche Wesenheit verleihen kann.

Vorder-, Mittel- u. Hintergrund.

Bei den meisten Landschaftsgemälden trennen sich in der perspektivischen Vertiefung deutlich drei Theile oder Abstufungen, die man Vorder-, Mittel- und Hintergrund nennt. Sie trennen sich mehr oder weniger entschieden und gehen doch meist in einander über. Deshalb bildete ihre richtige Hervorhebung lange grosse Schwierigkeiten, wie besonders die ältere niederländische Landschafterei lehrt, welche die Gründe, meist ganz bestimmt, bisweilen mehr zu Gunsten eines dieser Töne, in braun, grün und blau absetzte. Diese drei Töne sind allem

Anscheine nach der Gebirgslandschaft in gewissen Gegenden Italien's und zu gewissen Jahres- oder Tageszeiten entnommen, indessen, sie standen doch lange Zeit hindurch in den niederländischen Landschaftsbildern meist allzu schroff und hart gegen einander, als dass die Erscheinung noch immer genügend wahr wäre. Doch warfen die Niederländer diesen Mangel allmählich ab und beobachteten auch in dieser Hinsicht die Natur mit immer unbefangenerem und sichererem Blicke. Übrigens kann die Landschaft ja auch im Vordergrunde allein schon so hoch angeordnet sein, z. B. durch einen Bergeshang, eine Mauer, Strauchwerk u. s. w., dass sogleich der Himmel darüber ansetzt, oder sie kann sich auch in weiter Fläche, als Flachlandschaft, ganz eben ausdehnen, so dass alle drei Gründe, oder doch wenigstens Vorder- und Mittelgrund, eigentlich zusammenfliessen. In der Behandlung aller dieser Abstufungen von vorn nach hinten durch Stimmung und Verschmelzung der Töne hat der Landschafter Gelegenheit, sein malerisches Vermögen, im engeren Sinne dieses Wortes, zu bethätigen.

Auch der Baumschlag hat grosse Schwierigkeiten bereitet, und das begreift sich wohl leicht. Denn Wuchs und Gestaltung der Bäume und Sträucher, Richtung und Form der Äste, Zacken und Zweige, Gestalt und Eigenthümlichkeit von Blatt und Laub, Gliederung und Färbung der gesammten Masse nach ihrer eigenthümlichen Art: das Alles sind Dinge, deren unbefangene, treue Erfassung schon dem Auge sehr schwer, deren Wiedergabe oder Abbildung der Hand doppelt schwer fällt. Das bezeugt die Landschaftsmalerei bei ihrer Entfaltung zur selbständigen Kunst. Man darf nur die Werke von *Elsheimer*, *Jan Breughel*, *Momper*, *Paul Brill* und vielen andern Meistern jener Zeit aufmerksam betrachten, um die Grösse der Aufgabe zu erkennen und den weiteren Fortschritt zu würdigen, den die späteren vollzogen. Baumschlag.

Mit dem Hinweise auf die drei Töne des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes ist zugleich schon angedeutet, dass auch die richtige Wiedergabe von Farbe und Ton dem Maler schwer wurde. Ja, man darf behaupten, dass er lange Zeit Ton und Farbe nicht einmal richtig gesehen hat, denn aus dem Banne jener drei Töne flüchtete er in die grünen und grün bräunlichen Töne, und erst danach griff er zu mannigfaltigeren Farben, doch vermied selbst ein *Claude Lorrain* dabei entschiedene und kräftige Gegensätze. Wenn die grünbräunliche Färbung, welche die Holländer, besonders *Jakob Ruisdael* (spr. Räusdaal) und einige Andere, lange Zeit so entschieden begünstigten, in Wald-, Wiesen- und Feldbildern, wie auch im Baumschlage von vorzüglicher Wirkung sein kann, so musste doch schon oft, um die Luftperspektive nach dem Hintergrunde hin wirksam herzustellen, Blau hinzutreten. So anziehend auch Bilder dieser Art sind, so sind sie es durch ihre Auffassung, durch die feine Verschleifung der Töne und durch die sichtbare Liebe des Färbung.

Malers zu seiner Arbeit, aber nicht eben durch die Mannigfaltigkeit und Wahrheit der Farbe. Rheingegenden malt man heute nicht mehr in der Weise *Hermann Saftleven*'s; man verlangt grössere Naturwahrheit in der Färbung. Die neuere Landschaftsmalerei hat denn auch in Bezug auf die Mannigfaltigkeit der Farbe nicht unerhebliche Fortschritte gemacht, und sie befleissigt sich jetzt einer solchen Lebendigkeit, Frische und Wahrheit, dass sie das mit den gegenwärtigen Mitteln überhaupt Mögliche erreicht zu haben scheint.

Staffirung.

Noch ein Wort über die sogenannte Staffage oder Staffirung. Staff ist dasselbe Wort wie Stoff, staffiren oder ausstaffiren bedeutet mit allerlei Nöthigem oder Angenehmem versehen, verzieren, aufputzen und dergleichen mehr. Daher nennt man auf den landschaftlichen Bildern Alles, was nicht der Landschaft selbst angehört, also die Zuthaten, Staffage oder Staffirung. Die Staffirung erhöht häufig die Lebendigkeit, Mannigfaltigkeit und den ganzen Charakter einer Landschaft bedeutend, doch kann sie stets nur als ergänzende Nebensache auftreten, immer nur als das Untergeordnetere gelten. Denn herrscht sie an Bedeutung vor, so hört das Bild auf, Landschaft zu sein, und wird etwas Anderes. Sie besteht aus Gegenständen, die sich in der Natur frei bewegen, oder die von Menschenhand dahin versetzt sind, aus Menschen, Thieren, Vögeln, Geräthen und einzelnen kleineren Baulichkeiten. Die Staffage muss immer dem Grundcharakter der Landschaft vollkommen entsprechen, und es können daher z. B. in einer düstern, elegischen Landschaft nicht lustige Tänzer sich schwingen, es kann nicht das Gleichniss vom barmherzigen Samariter als Staffirung in eine völlig heitere Landschaft hinein gezeichnet werden. Geschieht solch' ein Missgriff, so stört die Staffirung den reinen Grundton einer landschaftlichen Stimmung und setzt an dessen Stelle einen Missklang, der dadurch entsteht, dass in das unbestimmt lyrisch-musikalische Wesen das bestimmte des menschlichen Vorganges auf eine widersprechende Weise tritt. Das Idealbild verlangt fast immer die Staffage, die Ansicht liebt sie, aber das Stimmungsbild ist ihr weniger zugethan. Im Architekturbilde wird sie besonders gern angewandt, da sie hier nur aus beweglichen Gegenständen bestehen kann und sich deshalb gut mit Dem verträgt, was selbst aus Menschenhand hervorging und vom menschlichen Geiste Styl und Charakter erhielt. Bisweilen bringt man wohl auch eine oder mehrere Figuren an, um das Gemälde zu beleben oder in der Grösse derselben einen Maasstab für die Grösse des dargestellten Bauwerkes zu geben.

Arten der Landschaftsgemälde.

Bei einem Überblick über die Gesammtheit der landschaftlichen Gemälde lassen sich leicht mehrere Arten unterscheiden. Ist die eigene geistige Hinzuthat des Malers zu dem von ihm wirklich Gesehenen sehr gering und unbedeutend, so hat man es mit einem Kunstwerke nur

niedrigeren Ranges zu thun; man pflegt solche Bilder Ansichten zu nennen und verlangt von ihnen bloss ein möglichst treues Abbild der Wirklichkeit. Geht aber der Künstler von seinen eigenen dichterischen Gedanken aus, und sucht er in seiner Darstellung das Abbild einer möglichst vollkommenen Natur, gleichsam das ideale Urbild landschaftlicher Schönheit zu veranschaulichen, so nennt man sein Werk Ideallandschaft. Wird jedoch das Hauptgewicht bei einem Landschaftsgemälde auf die Stimmung gelegt, so bezeichnet man es als Stimmungsbild und unterscheidet Unterarten, je nachdem es in seiner Stimmung rein lyrisch oder mit epischen oder dramatischen Zügen gemischt erscheint.

Die Ansicht

Die Ansicht will, wie bemerkt, ein möglichst treues Abbild eines begrenzten Stückes der wirklichen Natur sein. Sie wird deshalb, wie die Natur selbst, auch dichterische Stimmungen und Empfindungen hervorrufen können. Die Wahl des Standpunktes ist allerdings der Anfang einer persönlichen Auffassung; verfährt der Künstler aber dann rein mechanisch, doch treu wie die Photographie, so wird er im Bilde annähernd denselben Charakter festhalten können, den die Natur zeigte, als sie kopirt wurde. Wie der Eindruck der Wirklichkeit von jenem Standpunkte aus auf uns gewesen wäre, so ist es annähernd der des Bildes; wir schauen hier die dargestellten Gegenstände nicht durch das Mittel eines künstlerischen Geistes, sondern ungefähr so, wie sie waren. Am meisten liebt man Ansichten von Bauwerken, Städten, Ruinen und dergleichen zu nehmen, da sich die Ansicht der reinen Landschaft leicht zum Stimmungsbilde erhebt. Dehnt sich die Ansicht auf den ganzen Umfang des gewählten Standpunktes aus, so nennt man sie ein Panorama (πᾶν = all und ὁρᾶν = sehen), gleichviel, ob dasselbe im Kreise aufgestellt ist und der Beschauer im Mittelpunkte sich befindet, oder ob es sich vor dem Auge des letzteren langsam vorbei bewegt. In abgeleiteter Bedeutung heissen dann alle streifenartigen Ansichten, die nach rechts und links ein weites Augenfeld nehmen, Panoramen. Wird ein Bild grösseren Maasstabes, gewöhnlich eine Ansicht, so behandelt und aufgestellt, dass man demselben durch gewisse Vorrichtungen wechselnde Beleuchtungen und damit verschiedenartige Wirkungen geben kann, so nennt man es Diorama (διά = durch und ὁρᾶν = sehen). Solche Bilder sind auf durchscheinendem Stoffe an der Vorder- und Rückseite gemalt, dass sie wie gewöhnliche Gemälde und auch wie Transparente wirken können. Mit dem Einfall des Lichtes nun von vorn oder hinten, mit heller oder abgeblendeter, mit farbloser oder farbiger Beleuchtung erzielt man mannigfaltige Erfolge, die, wohl geordnet und verbunden, eine weitgehende Täuschung hervorbringen können. — Nimmt man eine beschränkte Ansicht zwischen Strassen, Bäumen oder Bergen, womöglich mit tiefgehender Perspektive, so pflegt man sie einen Prospekt oder

auch eine Vedute zu nennen. Jenes Wort wird jedoch häufiger mit Städteansichten, dieses mehr mit landschaftlichen verbunden.

Das Architekturbild.

Beschränkt sich die Ansicht nur auf Baulichkeiten, und gelingt es ihr, den selbständigen künstlerischen Sinn ihres Verfertigers entschieden durchklingen zu lassen, so wird sie zum Architekturbilde. Es ist schwierig, den Unterschied zwischen diesem und der eigentlichen Ansicht von Bauwerken haarscharf zu bezeichnen, denn beide gehen so in einander über, dass man z. B. manche der älteren niederländischen Architekturbilder heute nur Ansichten nennen möchte. Im Allgemeinen ist von Bedeutung der Standpunkt, insofern er der ganzen Baulichkeit im Bilde eine möglichst malerische Gruppirung giebt, dann der Sinn des Malers, der das Charakteristische des Bauwerkes richtig versteht und betont, und endlich der Reiz des Lichtes und der Farbe im Spiel von Widerscheinen und Übergangstönen. Eine architektonisch-symmetrische Anordnung von einem Standpunkte aus, der in der Mittelachse des Bauwerkes liegt, würde sich nicht mit malerischer Auffassung vertragen. Wenn demnach Jemand das Innere des Kölner Domes zeichnen wollte und sich dabei in die Mitte des Haupteinganges stellte, so würde er schwerlich ein wahrhaftes Architekturbild fertig bringen. Ebenso wird es ihm gehen, wenn er das Bauwerk nach Konstruktion und Kunstform nicht genügend versteht und Unwesentlicheres hervorhebt, oder wenn er sein Bild in der Licht- und Farbenwirkung nicht in wirklich malerischer Harmonie und Feinheit stimmen kann.

Theater-Dekorationen.

Bei der modernen Theater-Dekoration kommt es vorzugsweise darauf an, der Bühne eine solche Erscheinung zu geben, dass die Täuschung angeregt wird, als ob die handelnden Personen sich in ihrer natürlichen Umgebung befänden. Diese mittelst der Malerei bewirkte Ausstattung der Bühne geschieht durch das grosse, den ganzen Hintergrund füllende Gemälde, die eigentliche Dekoration, und die rechts und links hinter einander stehenden schmalen Flügelbilder, die sogen. Coulissen (von couler = schieben, also Schiebstücke). Landschaft und Architektur sind die Gegenstände dieser Malereien; sie sind entweder einfache Ansichten oder Kopien von Gemälden oder Erfindungen bedeutender Meister oder eigene freie Arbeiten der an den Theatern angestellten Maler.

Die Ideallandschaft.

Die Ideallandschaft. Wenn man die Grundsätze idealer Kunst der landschaftlichen Natur gegenüber anwendet, so wird man Berg und Baum, Thal und See nur insofern als Vorbilder ansehen, als man aus dem Studium einer Anzahl solcher Vorbilder zu einem idealen Urbilde zu gelangen trachtet, welches die wechselnden Zufälligkeiten der wirklichen Natur nicht mehr besitzt. Ein solches Urbild wird uns die Natur in reineren Linien, in besonders wohlgeordneten Massen und Gegensätzen vorführen; es wird in der Anordnung seiner Theile sich an die höheren

stylistischen Gesetze lehnen und dieser geläuterten Erscheinungsform auch einen Inhalt voll reinerer Poësie verleihen. Diesen Inhalt kann der Künstler aber nur aus seiner Phantasie schöpfen, und er wird deshalb in der Ausgestaltung dieses Inhaltes ganz von selbst auf den Weg gewiesen, welchen der Maler des Geschichtsbildes im weitesten Sinne bei seinen Hervorbringungen geht, den der freien Erfindung und edleren Anordnung. Da nun aber jenes Ideal der Natur der ewig blaue Himmel des Südens ist, unter dem der Silberbach durch wonnige Thäler und rosige Auen sich hinschlängelt, unter dem der Berg regelmässige, ruhige Linien annimmt und die Pflanzenwelt paradiesisch blüht, so verträgt sich mit solchem Hain oder Thal des Elysiums auch nur ein Inhalt und Gedanke, der uns überhaupt die Vorstellung eines höheren und reineren Daseins giebt. Den Ausdruck dieses Gedankens suchte die eigentliche Ideallandschaft in besonders bestimmter Weise noch durch eine Staffirung zu verstärken, die unserer Vorstellung vom menschlichen Zustande im Elysium entspricht. Wenn deshalb dies Idealbild, weil es seinem Wesen nach dem Geschichtsbilde innerlich verwandt ist, die historische Landschaft heisst, so führt es auch, da man sich in der idealen Natur auch nur ideale Menschen, also Götter und Heroën, denken kann, den Namen heroische Landschaft. Das Idealbild dieser Art entstand gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts in Italien, angeregt durch die dortige Natur und die Erscheinungen klassischer Kunstblüthe in der kurz vorangegangenen Zeit. Die bewussten Anfänge desselben sind in der Schule von Bologna, in den Werken der *Caracci* und ihrer Schüler zu suchen, und man wird z. B. eine Landschaft, wie das Tempera-Gemälde des *Agostino Caracci* im Pitti-Palaste zu Florenz, als den Vorläufer der Werke der Hauptmeister dieser Richtung, *Nicolas Poussin*, *Gaspard Poussin* und *Claude Lorrain*, ansehen müssen. Ein ausgezeichnetes Werk des letzteren giebt die umstehende Abbildung (Fig. 55) wieder. Im achtzehnten Jahrhundert bemächtigte sich auch der Ideallandschaft die barocke Ausartung der Kunst: gegen die Naturwahrheit wurden die gewaltsamsten Verstösse gewagt. Auch wurden die ewigen Sonnenuntergänge, immer dieselben Spiegelungen, immer dieselben Heroën endlich langweilig. Es bürgerte sich ein wenig geistreiches Nachahmen der äusseren Erscheinung des Idealbildes durch mittelmässige Kräfte ein, und das eigentliche Wesen desselben ging zu Grunde. Bei der entschieden idealen Richtung jedoch, welche die deutsche Kunst seit ihrem Wiederaufleben gegen Ende des vorigen Jahrhunderts nahm, konnte es begreiflicher Weise nicht ausbleiben, dass auch eine rein ideale Auffassung, unter ernster Beachtung der Naturwahrheit, den landschaftlichen Darstellungen sich näherte. Schon *Carstens* erfand Darstellungen, namentlich die 24 Blätter zum Argonautenzuge, in denen die Landschaft ebenso frei erfunden war, wie die Figuren,

beides aber als ein Ganzes erschien, das mit Entschiedenheit einer völlig idealen Kunstweise folgte. Die Figuren aber waren bei ihm, mit wenigen, der nordischen Göttersage angehörenden Ausnahmen, noch aus den

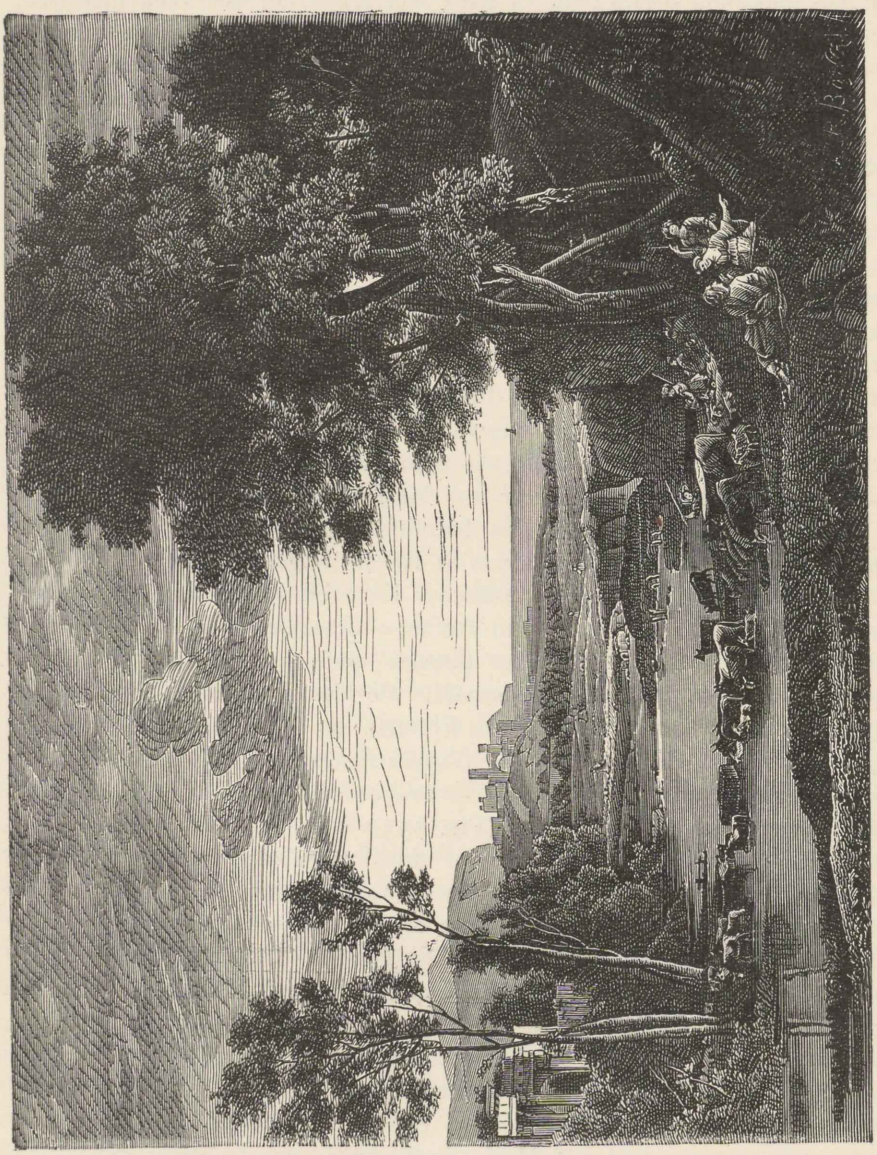


Fig. 55. Ideale Landschaft von Claude Lorrain.

Kreisen der klassischen Mythologie genommen, während seine Nachfolger besonders zu den biblischen Stoffen griffen. Sie erweiterten also das stoffliche Gebiet der alten historischen Landschaft sehr beträchtlich,

sowohl dem äusseren Umfange wie der Mannigfaltigkeit nach. Sie wählten nicht nur heroische und elysische Vorgänge, sondern auch Ereignisse und Handlungen von sehr verschieden geartetem Charakter, bis hin zu demjenigen unheimlichen Grauens und Schreckens. Und dabei trachteten sie danach, diesen Charakter, der in dem dargestellten geschichtlichen Vorgange so bestimmt und klar ausgesprochen ist, auch in dem Aufbau, der Durchführung und der Stimmung der Landschaft möglichst treffend und harmonisch wiederklingen zu lassen. Sie gaben also thatsächlich die eigentlich heroische Landschaft als solche auf, aber sie hielten die Grundsätze derselben fest und wendeten sie auf ein ungemein erweitertes Stoffgebiet an. Man könnte ihre Werke im wahrhaften Sinne geschichtliche Landschaften, mit gleichem Rechte aber auch stylistische nennen. Unter den Meistern dieser Richtung seien *Josef Anton Koch* und seine unmittelbaren Nachfolger, *Karl Rottmann*, *Friedrich Preller* und im Hinblick auf einige seiner Bilder auch *Johann Wilhelm Schirmer* genannt.

Das Stimmungsbild gilt nach dem heutigen Sprachgebrauche im Allgemeinen als die Landschaft schlechthin. Wenn schon frühe in Italien sich in *Salvatore Rosa* und Anderen ein Gegensatz gegen das Idealbild gezeigt hatte, so drang er doch nicht durch, sondern überliess dem letzteren das Feld. Die heroische Landschaft war ein Erforderniss der Zeit geworden, ebenso wie ihrer Zeit die heroischen Dramen des Corneille und Racine eines waren, mit denen man sie vergleichen kann. Unabhängig von dieser Bewegung bildete die niederländische Kunst das Stimmungsbild aus, also jene Art landschaftlicher Gemälde, die in einer geschlossenen Stimmung gehalten sind. Jeder Mensch hat seine mehr oder weniger eigenartige Weise zu fühlen und zu empfinden, und Mancher z. B., dessen Empfindung der duftige Wald anregt, bleibt im Felsgebirge gleichgültig. In diesem Sinne bringt der Künstler seiner Landschaft schon eine verwandte Stimmung entgegen, denn nur Das, was er so recht in seiner Weise empfindet, malt er ja. So in der Richtung seines eigenen Gemüthes durch eine Landschaft verwandtschaftlich angezogen und gefesselt, versenkt er sich ganz in deren Wesen, empfindet jede einzelne Form, jeden einzelnen Baum, jeden Zweig, jedes Blatt, nimmt das Spiel der Lichter, Farben und Töne in sich auf: mit einem Worte, seine Phantasie und Empfindung durchdringt das Stück wirklicher Natur, das er vor sich sieht. Jeder, der ein empfindendes Herz hat, kennt die tausendfachen Wirkungen der Natur, in ihren unendlich mannigfaltigen Erscheinungsformen, auf die menschliche Stimmung und weiss, wie vertraut sie uns wird, wenn sie uns in einer Stimmung erscheint, die der unseres Innern entspricht. Ist der Mensch leidenschaftlich erregt, so findet er in der erregten Natur die verwandte Stimmung, die ihn so befriedigt, dass er

Das Stimmungsbild.

selbst Kälte und Nässe nicht achtet; ist er nachdenklich mit sich beschäftigt, so wird ihm der stille Wald oder das schlichte Feld willkommen sein. Auf dichterischem Gebiete ist diese innige Wechselwirkung längst anerkannt, und Jeder weiss, dass Goethe, als er das schöne Lied verfasste:

»Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich doch einmal
Meine Seele ganz u. s. w.«

in einer gehobenen, elegischen Stimmung gewesen sein muss. Gerade so ist es mit dem Stimmungsbilde; es ist die reine Lyrik der Kunst. Dichterisch empfunden und aufgefasst muss die Natur auch vom Maler werden, nur bringt er seine Empfindungen nicht in Worte und Verse, sondern in Formen und Farben. Im Stimmungsbilde hat unser Jahrhundert und besonders auch die Gegenwart höchst Bedeutendes und Mannigfaltiges geleistet, so dass es schwer wäre, auch nur die hervorragendsten Namen aufzuzählen. Als Beispiel möge die Abbildung (Fig. 56) einer Landschaft von *J. W. Schirmer* gelten.

Um lyrischen Stimmungen Ausdruck zu geben, eignet sich besonders die Darstellung von Wald, Feld und Ebene, Fluss, See und Mittelgebirge in Zuständen, die nicht gerade stürmisch bewegt sind. Ein weites, offenes Land im blühenden Schmucke ist heiter und befriedigend, der grüne Bergeshang am See ernst und doch einladend, ein Blick in den thauenden, sonnenbeschienenen Wald erfrischend, und der stille, dunkle Wald elegisch. Die Sonnenbeleuchtung ist warm und lebenskräftig, der Mondschein sehnsüchtig und schwärmerisch. Die grüne, lebendige Natur ist das eigentliche Reich dieser lyrischen Bilder, doch wird selbst ein beschneiter Wald in seinem elegischen Grundton hierher zu zählen sein.

Treten aber in der Landschaft die Spuren grosser Ereignisse der Natur oder Geschichte auf, erhebt sie sich zu ruhiger und ernster Hoheit, so erhält ihr lyrischer Charakter eine Neigung zum Epischen; diese ist eine Folge davon, dass die Natur uns dann mehr erhaben erscheint. In der Kunst kann zwar diese Erhabenheit der Natur nicht wiedergegeben werden, aber das Kunstwerk erhält von dieser doch einen Zug des Bedeutsamen, Ernstruhigen und Hoheitlichen, der es über jene rein lyrische Landschaft im engeren Sinne des Wortes erhebt. Das Hochgebirge mit seiner Felsen- und Eiswelt ist es namentlich, das hier gemeint ist; doch findet sich auch, dass dieser epische Zug nicht vom Erhabenen, sondern vom wirklich Epischen herrühren kann. Denn wenn die Landschaft etwa das Bild der Vernachlässigung und Verwilderung zugleich mit den Spuren einer früheren hohen Kultur darbietet, so ist dies ein epischer Zug, und

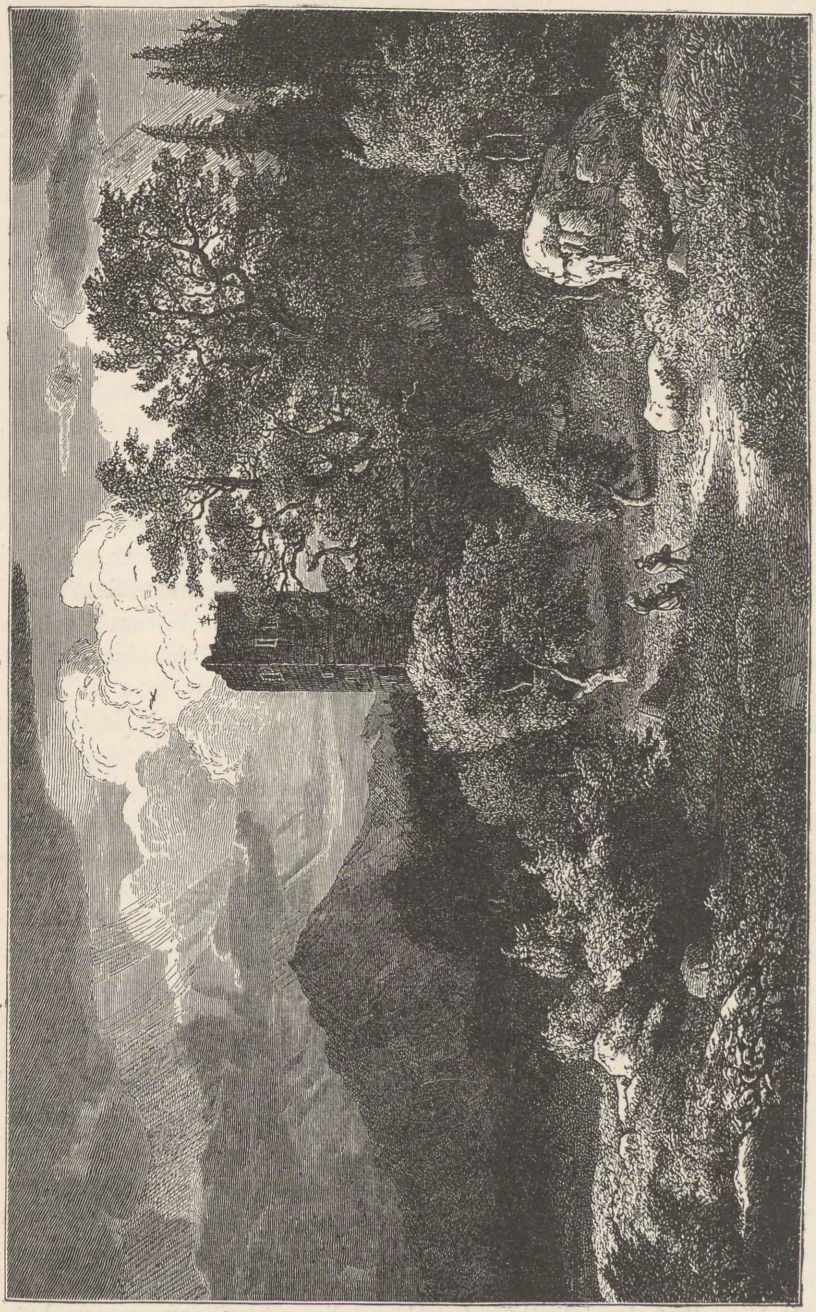


Fig. 56. Landschaft von J. W. Schirmer.

dieser klingt dann auch in dem Gemälde wieder, wie man an der Mehrzahl der griechischen Landschaften im *Rottmann*-Saale zu München oder an so vielen Bildern, die der Campagna von Rom entnommen sind, sehen kann.

Wind und Wetter, Sturm und Regen bringen Bewegung und Handlung in die Landschaft, also einen dramatischen Zug, und so muss auch das Bild, welches die Natur in solchem Zustande zeigt, etwas Dramatisches haben, das den allgemeinen lyrischen Grundton näher bestimmt. Gepeitschter Baumschlag, stürzende Stämme, jagende schwarze Wolken, schwellende Flüsse u. s. w. geben einer leidenschaftlich erregten Stimmung Raum; in ihnen spielt sich gleichsam eine Tragödie in der Natur ab, und man kann diese sowohl auf der Höhe der Katastrophe, wie im Zustande der drohenden Entwickelung oder der erfolgten Lösung darstellen. Ein grosser Meister dieser Gattung des Stimmungsbildes war *A. Calame* in Genf.

Das Idyll.

Die weite Natur, der Wechsel der Jahres- und Tageszeiten unter den Einflüssen der atmosphärischen Veränderungen ist der Inhalt aller dieser Landschaften, aber auch das Thier ist Natur, auch der Mensch gehört in die Natur. Wenn sich diese Drei auf ein und demselben Gemälde in harmonischer Weise begegnen, wird man dann den Vorwurf erheben können, dass man nicht wisse, was solch' ein Gemälde eigentlich sei: Landschafts-, Thier- oder Gattungsbild? Vielmehr wird man sich sagen müssen, dass es keiner von diesen dreien Arten angehöre. Es ist ein in sich durchaus eigenthümliches Kunstwerk, das die Natur in ursprünglich einfacher, ungetrennter Weise darstellt, es ist das Idyll. Am liebsten wählt es, um diese ungetrennte Ursprünglichkeit zu veranschaulichen, das Wald- und Weidegebiet, wo sich Thiere und Menschen in ungezwungenster Weise einfügen. So ist das Idyll immer einfältig, unschuldig, harmlos, ohne den Anstrich einer verfeinerten Kultur; am Busen der Natur will es den Menschen in glücklicher Beschränkung zeigen.

Die Seemalerei.

8. Die Seemalerei. Wählt sich der Landschaftsmaler statt des festen Landes das bewegliche Meer, so wird er See- oder Marinemaler. Im Grossen und Ganzen folgt er auch hier den in Bezug auf das Wesen der Landschaftsmalerei dargelegten Grundsätzen, doch treten einige nicht unerhebliche Veränderungen ein. Das offene, weite, ruhige Meer bietet im Allgemeinen keinen künstlerisch besonders anregenden Anblick. Überall, wo das Auge sich hinwendet, tritt ihm die endlose Wasseröde ohne den geringsten Ruhepunkt entgegen. Dies kann unmöglich ein fruchtbarer Gegenstand der Kunst sein. Geräth dagegen das Meer in Bewegung, so ist doch Leben da. Und so wenig wohl auch das bewegte Wasser ohne weitere Hinzuthat der künstlerischen Darstellung genügen mag, so hat es doch bisweilen Anlass und Inhalt zu meisterhaften Gemälden gegeben.

Ein sehr merkwürdiges Stück dieser Art ist das grosse Seebild »Bewegte See« von *Iwan Constantinowitsch Aiwasowski* im Museum zu Stuttgart. Dieses hervorragende Werk hat fast gar keine Zeichnung; man sieht nur Wasser in Wellenbewegung, Stimmung in Ton und Farbe, Durchsichtigkeit, Dunst. Es ist vielleicht der höchste Grad der Lyrik, den die Malerei erreichen kann. So schön und anziehend solches Werk auch sein mag, so ist es doch einseitig, und der Gegenstand könnte nicht oft wiederholt werden, ohne eine ermüdende Wirkung hervorzubringen. Eine vielseitigere Antheilnahme tritt erst ein, wenn Meer und Festland oder Meer und Menschenwerk sich vereinigen, zum Kampfe gegen einander oder zum friedlichen Beisammensein. Fast jedes Seebild, dem eine künstlerische Bedeutung zukommt, findet man deshalb in dieser Art angelegt und entwickelt. Es zeigt uns ausser der See auch Strand oder Schiffe. Ein Strandbild kann den freien Strand oder den Hafen noch beleben mit Booten, Schiffen oder Menschen; es kann das anstürmende Meer, den Schaum der Wogen darstellen oder auch den Blick über die klare Fläche hingleiten lassen. Auf offener See können die Schiffe ruhen oder gegen den Anprall der Wellen schaukelnd kämpfen, ja schon halb vernichtet in den Abgrund sinken oder ganz aufgelöst in ihren einzelnen Theilen auf der empörten Fluth treiben. Bei einem solchen Schiffbruche erreicht die künstlerische Antheilnahme eine gewisse tragische Höhe, und besonders hierdurch wirken einzelne Seeschlacht-Stücke so bedeutend. Die umstehende Abbildung (Fig. 57) eines Gemäldes von *William Turner* »Einfahrt in den Hafen« wird die gewaltige Bewegtheit und dramatische Spannung veranschaulichen können, welche die Seemalerei zu erreichen vermag, und zugleich auch die rein malerischen Eigenschaften in Licht und Schatten, Ton und Farbe empfinden lassen, die solchem Bilde eine hohe und feine sinnliche Schönheit verschaffen. Diese letzteren Vorzüge tragen viel zur lebendigen Durchbildung eines Seestückes bei, sei es, dass die Färbung tief blau oder grün, sei es, dass sie fahl und braun ist, sei es, dass sie in den Übergangstönen liegt. Das Bäumen der durchscheinenden Wellen, der spritzende, leuchtende Schaum bringt eine solche Menge von Abstufungen hervor, dass eine grosse Feinheit des Gefühls dazu gehört, dies Alles der Natur treu abzulauschen und in künstlerisch reiner Wiedergabe wirksam darzustellen. Aber auch das Nasse des Elements muss die Färbung in feuchten Tönen andeuten und natürlich die Luft und deren Zustand entsprechend stimmen. Für das ruhige Meer ist das grösste Mittel der Farben- und Lichtwirkung die Spiegelung. Als Staffirung in der Luft liebt das Seebild mehr als die Landschaft die Anbringung von Vögeln.

9. Die Blumenmalerei. Mit den Blumen hat man immerdar poëtische Stimmungen in Verbindung gebracht und jeder Blume einen

Die Blumenmalerei.

Fig. 57. Einfahrt in den Hafen von W. Turner.

gewissen Charakter gegeben, so dass man von jeher von der stolzen, glühenden Rose, dem trauten Röslein, dem bescheidenen, stillen Veilchen, dem treuen Vergissmeinnicht gesprochen und gedichtet hat.

»Über Rosen lässt sich dichten,
In die Äpfel muss man beissen.«

Dies Wort Goethe's passt vortrefflich, um den Unterschied des dichterischen Werthes der Stoffe für Blumenmalerei und das sogleich zu behandelnde Stilleben klar zu machen. Auch findet sich eine ähnliche Pracht und reiche Mannigfaltigkeit von Farben wie in der Blumenwelt sonst nirgends in der Natur, selbst nicht in der Landschaft, und man begreift den Reiz, den diese Pracht auf den malerischen Sinn ausübte. Freilich wird der Maler bei Nachahmung derselben wenig von der eigenen dichterischen Auffassung hinzuthun können; er wird sich meistens dabei beruhigen, sich recht schöne Stücke im Garten oder Treibhaus auszuwählen und diese in geschmackvoller Anordnung treu wiederzugeben. Je mehr er dies in der jeder Blume eigenthümlichen Weise versteht, je sinniger er seine Kränze und Sträusse zu winden weiss, je harmonischer seine Farbenstellungen sind, desto mehr werden seine Bilder anziehen. Schon im Alterthume war *Pausias*, besonders durch das Bild seiner Geliebten Glykera, die er einen Kranz windend darstellte, als Blumenmaler berühmt, doch ruhte auch diese Kunst bis auf die Zeit der Niederländer fast ganz, trieb dann aber reiche Blüthen und ist bis heute in vielfacher Übung geblieben.

Arabeske, Arabeskenfries.

Die Blume sammt Blatt und Stengel bildet auch den wichtigsten Bestandtheil der Arabeske. Unter diesem Namen verstand man ursprünglich eine den maurischen Kunstformen sich annähernde Art des Verzierungsbandes, wie das italienische Wort »arabesco«, nach arabischer Art, schon selbst sagt. Jetzt aber versteht man unter Arabeske einen Streifen, der Blumen- und Blumengewinde, Rankenwerk, Blätter und allerlei Zierformen und dazu auch Thiere verbunden darstellt, also ein von baukünstlerischer Strenge und Stylgemässheit freies Verzierungsband. Als Beispiel diene die umstehende Abbildung (Fig. 58), die Thiere, Ranken, Akanthusblätter, Blätterkelche u. s. w. in schöner Vereinigung zeigt. Dies Stück, im Dome zu Lugano, ist in Marmor ausgeführt, denn die Arabeske eignet sich ebenso für malerische wie bildnerische Behandlung. Tritt die menschliche Gestalt, meist die des Kindes, hinzu, und vereinigt sich das Ganze zum phantasievollen In-einander-Fliessen der verschiedenen Bestandtheile, so dass etwa aus einem Blumenkelche anstatt der Blüthe der Oberkörper eines Kindes herauswächst, so nennt man einen solchen Streifen einen Arabeskenfries. In der Regel ist die Stellung desselben, wie die des Frieses überhaupt, horizontal, doch kann der Arabeskenfries auch so erfunden sein, dass die eigentliche Natur der Arabeske, — die sich überall mehr willkürlich, senkrecht, gewunden, im Bogen oder sonstwie an Wänden, Pfeilern, Säulen u. s. w. herumziehen kann, — überwiegt, und er so die verschiedenartigste Anwendung zulässt. Die Arabeskenfriese der römischen Schule *Rafael's* sind klassische Vorbilder dieser Art. Die neuere Zeit neigte indessen mehr der humoristischen Behandlung zu, wofür die Friese

Kaulbach's, *Schrödter*'s und Anderer treffliche Beispiele sind. Sehr wichtig ist das Auftreten des Arabeskenfrieses bei monumentalen Malereien, wo er das baukünstlerische Ornament zur Theilung des Raumes in glücklichster Weise unterstützen kann.

Fig. 58. Arabeske.

Das Stilleben.

10. Das Stilleben. So heisst die Gattung von Gemälden, welche leblose Gegenstände, wie Früchte, Wild, Fleisch, Fische und dergleichen mehr, darstellt. Auch sie ist bereits im Alterthume geübt, aber erst bei den Niederländern selbständig ausgebildet worden. So angenehm und anziehend nun wohl die geschmackvolle und treue Darstellung von Früchten ist, so wenig Reiz liegt doch in dem gemalten Stück Fleisch oder in einem Fisch-durch-einander, wie das solche Bilder bisweilen zeigen. In einem Wildpretkram, einer Fleischbude und bei den Fischweibern hört die Poësie so ziemlich auf. Allerdings, sind die Gegenstände hübsch geordnet, wie etwa auf sauberem Tische eine reiche Schaale mit Früchten, daneben ein angeschnittener Schinken, Austern, Hummer, gebratenes Geflügel, Kuchen, Wein in Flasche oder Kelchglas, und umspielt der Zauber der Beleuchtung solche Gruppe, so gewinnt sie wohl ein höheres Leben und wird in einer malerisch vollendeten Wiedergabe auch einen angenehmen Reiz ausüben, ja selbst Bewunderung abnöthigen.

11. Das Malen nach Schrift- und Dichterwerken kann als eine besondere Gattung der Malerei nicht angesehen werden; es vertheilt sich in alle besprochenen Arten derselben, je nach der Art des entlehnten Gegenstandes. Denn es kann natürlich nicht auf den Ort ankommen, wo der Stoff zu einer Malerei angetroffen und hergenommen wird, sondern allein auf die Art, wie er aufgefasst und dargestellt wird. Und wie der religiösen Malerei die Bibel und andere Schriftwerke vorzugsweise Quelle ihrer Stoffe sind, so kann sie auch ihren Gegenstand aus einem Gedichte religiösen Inhaltes nehmen, ohne darum ihre Eigenschaft einzubüssen. Die Dichtungen schöpfen ja ihren Stoff selbst aus der Geschichte im weitesten Sinne oder der Gegenwart nach allen ihren Richtungen, und wenn nun der Maler, durch das Gedicht angeregt und begeistert, auf diesem zwar mittelbaren Wege zu den Stoffen gelangt, so wird er sich, wenn er ein rechter Maler ist, diesen doch sofort ganz unmittelbar, frei und selbständig gegenüber stellen. Er wird geeignete Gegenstände, die das Gedicht ihm nahe legt, in eigener dichterischer Kraft ausgestalten und frei schaffend zur Darstellung bringen. Damit fällt die Bedeutung des vermittelnden Gedichtes für die Bestimmung der Gattung, in welche solche Malerei gehört, weg. Es seien einige wenige Beispiele angeführt. *Füger*'s Bilder zu Klopstock's Messias sind religiöse, *Kaulbach*'s Tod Cäsar's zu dem Shakespeare'schen Trauerspiele ist ein Geschichtsbild, *Rafael*'s Malereien zu des Apulejus Fabel von Amor und Psyche sind mythologische. Im Gattungsfache seien etwa *Kaulbach*'s Egmont bei Klärchen, nach Goethe, sowie zahlreiche der *Ludwig Richter*'schen Holzschnitte genannt. Ob die Person der Dichtung wirklich gelebt habe oder nicht, ist gleichgültig: Faust, Nathan, Hamlet und so viele andere erdichtete Figuren haben einen so bestimmten Charakter und haben sich in das Volksbewusstsein als bestimmte Personen so eingelebt, dass sie wie geschichtliche Gestalten erscheinen. Doch nicht das Drama allein, dem diese Figuren angehören, auch die andern Gattungen der Dichtung haben dem Maler stets reichen Stoff, wenn auch nicht immer so bestimmt ausgesprochene und abgerundete Persönlichkeiten, geliefert. Bei einer solchen Geschlossenheit der einzelnen Gestalt liegt die rein geschichtliche Auffassung nahe. Sind aber die Personen des Gedichts weniger abgerundet, so dass sie auch im Volksbewusstsein nicht bestimmte Formen, gleichsam Fleisch und Bein, annehmen konnten, sind sie vielmehr allgemeine Typen, so greift von selbst das Gattungshafte Platz, und der Künstler wird dann viel eher genöthigt sein, auf das zu Grunde liegende Gedicht hinzuweisen, wenn er seiner Arbeit leichtes Verständniss wahren will. Wenn er z. B. ein Bild giebt, wo er ein Mädchen am Brunnen gemalt, dem ein Jüngling den Krug hülfreich abgenommen hat, und wo nun beide sich über das Wasser neigen, so dass sie ihr Bildniss auf dessen Spiegel sehen, so muss

Das Malen nach Dichterwerken.

er erst ausdrücklich sagen, dass diese Leute »Hermann und Dorothea« seien. Deshalb benutzt man Zeichnungen dieser Art vornehmlich als Illustrationen oder Schmuckbilder, d. h. man setzt den betreffenden Text unmittelbar daneben oder schaltet die Zeichnung an der geeigneten Stelle dem Gedichte, der Erzählung u. s. w. ein. Hierbei nimmt man meist die vervielfältigenden Künste zu Hülfe und gelangt auf diese Weise zu illustrirten Ausgaben schriftstellerischer Werke. Man hat so auch dichterische Schilderungen von Landschaften illustrirt, man hat Idyllen gemalt und Zeichnungen zur Thierfabel angefertigt. Hier ist es aber zum vollen Verständnis durchaus nöthig, den Text zur Seite zu haben. Als Grundsatz wird der illustrirende Künstler das S. 239 u. ff. im Allgemeinen Gesagte festzuhalten haben und danach trachten, dass er Stellen des Gedichtes wählt, die malerische Keime enthalten, durch deren Ausgestaltung er dann das Gedicht selbst in dessen eigenem Geiste erweitert und ausbaut. Er wird aber diejenigen Stellen, welche gleichsam fertige Bilder schildern, lieber zu vermeiden suchen und vor allem sich vor Theilen des Gedichtes hüten, die gelesen sehr anziehend wirken, die jedoch malerisch nicht wohl darstellbar sind. Richtige Illustrationen können deshalb nie Plagiate des Gedichtes, sondern immer nur selbständige Erfindungen sein, die der Phantasie des Lesers anschaulich vorführen, was der Dichter gleichsam zwischen den Zeilen unausgesprochen oder nur angedeutet lassen musste oder wollte. Und in diesem Sinne werden sie, wie z. B. die schon oben erwähnten Holzschnitte *Ludwig Richter*'s, selbst einen sehr hohen künstlerischen Werth für sich selbst in Anspruch nehmen dürfen.

Zehnter Abschnitt.

Das Dargestellte nach Wesen und Styl.

Einleitendes.

Inhalt und Technik zusammen bilden die sachliche Voraussetzung, ohne die kein Kunstwerk möglich sein kann; sie erschöpfen aber dessen Wesen insofern nicht, als erst die Art, wie der Künstler mit ihnen umgeht, dem Entstehungsvorgange im Einzelnen und Ganzen das Gepräge, die Vollendung giebt. Es ist richtig, dass sowohl der körperliche Stoff und die Technik, wie auch der Gegenstand nach seinem thatsächlichen Gehalte bedingende Wirkungen auf das Kunstwerk als Ganzes ausüben. Die Auffassung im weitesten Sinne aber gewährt doch erst die nöthige Vermittelung zwischen diesem sachlich gegebenen Theile eines Kunstwerkes und der künstlerischen Persönlichkeit. Von der Beschaffenheit dieser letzteren wird bei reiferem Bildungsstande wesentlich der Charakter eines Kunstwerkes abhängen müssen, sowohl in Bezug auf die Durchdringung des Gegenstandes, wie auf die Bewältigung des Stoffes. Es ist weiter oben (S. 91 u. ff.) bereits ausgeführt worden, wie sehr der einzelne Künstler in Bezug auf die gesammten Kunstbegriffe, die er hat, auf die allgemeine Kunstrichtung, der er folgt, ja auf die ganze Gefühlsart und die bestimmenden Vorstellungen überhaupt, in denen er lebt, wesentlich von seiner Zeit und dem diese bewegenden Geiste abhängig ist. Alle aus diesen allgemeinen Umständen und Verhältnissen entspringenden Einflüsse können aber bei der Entstehung von Kunstwerken immer nur durch die künstlerische Persönlichkeit zur Geltung gelangen.

Kunstweise des einzelnen Künstlers.

Diese künstlerische Persönlichkeit drückt ihren Hervorbringungen gleichsam einen Stempel auf, der um so eigenthümlicher und bestimmter ist, je reicher und eigenthümlicher die Persönlichkeit begabt und durchgebildet ist. Zwar ist ja einem Zeitraume im Grossen und Ganzen schon eine gewisse eigenthümliche Richtung, eine gewisse Kunst-

weise eigen, aber wenn der allgemeine Zustand noch gleichartig, die Persönlichkeit des Einzelnen noch wenig ausgebildet ist, so tritt auch die Art und Weise des Einzelnen in Bezug auf das Kunstwerk zurück. In Zeitläuften jedoch, die sich durch mehr oder minder grosse Mannigfaltigkeit entwickelterer Persönlichkeiten auszeichnen, wird sich auch die Art und Weise des Einzelnen in Bezug auf das Kunstwerk eigenthümlich vom Grunde der gemeinsamen Kunstrichtung abheben. Die eigenthümliche Kunstweise eines Künstlers ist die bestimmte, bezeichnende Art, die ihm eben eigen ist, und welche in seinen Werken, mannigfach abgestuft, wiederklingt. Sie ist bei dem Einen so, bei dem Andern so und äussert sich in der Wahl des Gegenstandes, in der Auffassung, in der Gesammttechnik, der Zeichnung, den Typen der Köpfe, der Färbung u. s. w. Sie verleiht jedem der Werke dieses Künstlers ein Gepräge, das es als von diesem Künstler herrührend bisweilen sehr deutlich darthut. Es versteht sich von selbst, dass eine solche eigenartige Kunstweise schon eine bedeutende Künstlerkraft voraussetzt. Die mässigeren Talente schwimmen in jenem Strome mit, der den Charakter der gesammten Kunst einer Zeit im Allgemeinen bestimmt.

Schule im geschichtlichen Sinne.

Ein solcher Gesammtcharakter muss demnach bestimmten Gruppen kunstgeschichtlicher Denkmäler gemeinsam sein; man hat sich gewöhnt, solche Gruppen mit dem Namen »Schule« zu bezeichnen. Man spricht also z. B. im Bereiche antiker Bildhauerei von den Schulen Athen's oder Pergamon's, im Bereiche der mittelalterlichen Malerei von flandrischer, toskanischer, schwäbischer oder fränkischer Schule, im Bereiche späterer Malerei von venetianischer und holländischer, der Münchener oder Düsseldorfer Schule, ja man spricht selbst im Bereiche der Baukunst z. B. hinsichtlich des romanischen Styles von einer rheinischen, hinsichtlich der Gothik von einer Kölnischen Schule u. s. w. Die Meister einer solchen Schule zeigen in ihren Werken eine enge Zusammengehörigkeit und eine völlige Gemeinsamkeit ihrer Kunstbegriffe und Ziele, aber die selbständigeren unter ihnen legen doch in ihre Arbeiten zugleich ein persönliches Gepräge, das man als ihre besondere Kunstweise erkennt. So giebt es z. B. innerhalb der älteren deutschen Malerei, die ihrerseits, gegen die italienische gehalten, ihren ganz bestimmten Gesammtcharakter hat, eine schwäbische Schule, die durch besondere Charaktereigenschaften von den übrigen deutschen Schulen sich unterscheidet. Aber die schwäbische Schule theilt sich wieder in zwei besondere Zweige, die bei aller Gemeinsamkeit doch bezeichnende Unterschiede aufweisen, die Schulen von Augsburg und Ulm. Und in der Ulmer Schule hebt sich auf dem Grunde ihrer Gesammteigenschaften einer ihrer Hauptmeister, *Bartholomäus Zeitblom*, in seiner für ihn durchaus charakteristischen Kunstweise ab. Man erkennt also, wie sich die Grenzen der Schulen vom weiten nationalen Umkreise an enger

und enger ziehen, bis sich endlich der einzelne hervorragende Künstler auf diesem, durch gemeinsame und abweichende Eigenschaften reich gegliedertem Grunde in seiner besonderen Kunstweise entfaltet. Die leider sehr beliebte Anwendung des Ausdruckes »Manier« statt des Wortes »Kunstweise« in diesem Falle wäre ganz unzutreffend und könnte nur zu beklagenswerthen Vermengungen scharf zu trennender Begriffe führen. (Vgl. S. 48 u. ff.)

Kunststyl.

Erhebt sich die Kunstweise eines Meisters zu jener Höhe, wo man erkennt, dass seine Werke aus den Tiefen des Genius entsprungen seien, so nennt man sie Styl. Styl ist ein Wort, das der Römer als stilus für den erzenen Stab anwandte, mit welchem er in seine wächsernen Schreibtafeln die Buchstaben eingrub und das, sinnbildlich genommen, also wohl als ein Ausdruck für die Art und den Charakter einer Schreibweise, als Styl, gelten kann, — ein Wort jedoch, unter dem der Grieche als στῦλος die Säule, überhaupt das stützende Hauptglied eines Baues verstand. Wir verstehen unter Styl eines Kunstwerkes Dasjenige, was durch Auffassung, Anordnung, Form, Behandlung und Färbung die einzelnen Theile und Glieder ausdrückt und verbindet, auch dem Ganzen ein festes Gefüge, einen bestimmten Charakter und ein höhere Gesetzmässigkeit verkündendes Gepräge giebt, so dass die ganze Erscheinung, in sich geschlossen und einheitlich, ihren Ursprung aus dem Urquell höchster Zeugungskraft des Menschengeistes deutlich zu erkennen giebt. Der Styl in diesem hohen Sinne bezeichnet die Vollendung der Kunst. Er ist das Siegel jener »Sicherheit, mit der der Genius auf seinen Fittichen sich zur Sonnenhöhe der Kunst emporschwingt«, und eben deshalb kann er so verschiedenartig sein, als der Genius selbst verschieden geartet sein kann. Nur muss man diesem Style auch ansehen, dass er wirklich der Abglanz eines Genius ist, dass er leistet und gewährt, was Andere suchten und erstrebten, dass er eine gewisse unbedingte Geltung hat, welche ein Nachmachen oder eine Wiederholung, ja selbst eine Kopie von der gleichen Vollendung ausschliessen. Der Begriff des Styles beruht geschichtlich auf den Werken jener Meister des Alterthums und Italiens, die man klassisch zu nennen pflegt. Man verbindet deshalb mit dem Worte Styl die Vorstellung einer gewissen Klassizität in Bezug auf Anordnung und Formengebung, doch wendet man das Wort auch bei allen anderen Arten der Kunst, ja selbst bei der rein koloristischen Malerei an. Nur darf man die Dinge nicht verwechseln: eine stylvolle Malerei wird immer jener Auffassung des Stylbegriffes entsprechen, aber einem koloristischen Ölgemälde wird man dann Styl zuschreiben, wenn man in der Wahl und Behandlung der Farben, in der ganzen sinnlichen Erscheinung desselben jene unnachahmliche Empfindung, jene hohe Sicherheit und jene einzige Vollendung, wie nur der Genius sie in seine Werke legt, auf eigenthümliche Weise in der ganzen Fülle des Geistes ausgesprochen, erblickt. In diesem Sinne

kann man also von dem Style eines *Tizian*, eines *Rubens*, eines *Rembrandt* reden. Jener klassische Styl ist die Vollendung des in der Kunst liegenden Formwesens, dieser die Vollendung des in ihr liegenden Stimmungsantheils. Jener stammt vom griechischen Alterthume her, dessen Sprache sich schon in vollendet klarer Form, gleichsam bildnerisch, darstellt, dieser stammt vom Mittelalter her und ist durch Ton und Farbe, gleichsam musikalisch, geartet, wie einige der modernen Sprachen. In beiden Richtungen ist die Vollendung erreicht; eine Verschmelzung beider zu noch höherer Vollendung ist denkbar, doch erscheint sie, aus inneren, bedingenden Gründen, schwierig und unwahrscheinlich.

Vorbedingung des Styles: Zeitstyl, Styl der einzelnen Künste.

Die Vollendung in der Kunst ist das Schlussglied einer langen Entwickelung, und diese Entwickelung hängt mit dem Leben eines ganzen Volkes innig zusammen. Denkart und Gewohnheit dieses Volkes muss also auch auf den Charakter des Styles den unmittelbarsten Einfluss üben. Auffassungsweise und Darstellungsart, wie sie sich, ohne die That eines Genius, von Anfang her in Folge allgemeiner Übereinstimmung und längerer Gewohnheit bei einem Volke gebildet haben, wie sie, geschichtlich betrachtet, in der Kunstweise der verschiedenen Schulen erscheinen, werden auch einen bestimmten Charakter haben müssen, und auch diesen nennt man Styl, jedoch in einem andern Sinne. Dieser Styl ist der nationale oder der zeitweilige Styl, der Zeitstyl; er ist die Grundlage, auf welcher sich der Styl schlechthin als die höchste künstlerische Vollendung entfaltet. Aber auch der Zeitstyl setzt noch eine dritte Art von Styl voraus, nämlich die, welche aus dem Wesen jeder einzelnen Kunst und aus den Bedingungen ihrer Technik hervorgeht und die sich als baukünstlerischer, bildnerischer und malerischer Styl, d. h. als Styl der einzelnen Künste darthut.

Styl und Style.

Die Verwirklichung des Styles im höchsten Sinne hat also zwei Voraussetzungen, die stylistischer Natur sind, und die deshalb allgemein auch Style genannt werden, insofern nämlich hiermit Dasjenige bezeichnet werden soll, was dem Zeitraume oder dem Volke in seiner Kunst, was der einzelnen Kunst den wesentlichen Charakter verleiht. Was im einzelnen Menschen der Charakter ist, das ist im Kunstwerk der Styl; und wie wir einen männlichen und weiblichen, einen hervorragenden und gewöhnlichen Charakter, wie wir Charaktere der Völker und Zeiten unterscheiden und doch erst von »Charakter« im einzelnen Manne sprechen, wenn er zu jenen allgemeinen Zügen das Vollgewicht einer bedeutenden Persönlichkeit klar und sicher legt, so sprechen wir auch erst demjenigen Kunstwerke die Eigenschaft des Styles schlechthin zu, welches auf der gemeinsamen Grundlage des Styles der einzelnen Künste und des Zeitstyles sich als That des Genius erweist. Es ist ein Unterschied, ob es heisst, ein Werk sei stylgemäss, stylvoll, stylisirt oder es habe Styl. Styl

haben ist, wie gesagt, der Inbegriff alles Dessen, was der schöpferische Menschengeist mit höchster Kraft, unter geschichtlich gegebenen Voraussetzungen, in vollendeter Weise einem Kunstwerke verleihen kann.

Die Style der einzelnen Künste.

Über die Style der einzelnen Künste, also den baukünstlerischen, bildnerischen und malerischen Styl, kann hier wohl hinweggegangen werden, da das darüber zu Bemerkende bereits S. 94 u. ff. gesagt ist.

Die Zeitstyle.

Der Zeitstyl, oder der allgemeine Charakter der Kunst bei einem Volke oder einem Volksstamme in einer bestimmten Zeit, entwickelt sich ursprünglich aus rohen Anfängen allmählich zur Reife, in zweiter Linie jedoch durch ein Zurückgreifen auf ältere Vorbilder. Wie nun aber die Grund-legende unter den Künsten die Baukunst ist, und wie sich erst auf dem Boden, den sie bereitet, die Bildnerei und Malerei wahrhaft entwickeln können, so ist auch in den Denkmälern der Baukunst überall der deutlichste Ausdruck des Zeitstyls gegeben, der in den anderen Künsten gleichsam nur wieder- oder nachklingt. Deshalb muss zunächst auf die Baustyle eingegangen werden.

Die Baustyle.

Nicht aber die Formenwelt, das Schmuckwerk, welches auf den ersten Blick die Zeitstyle an den verschiedenen Bauwerken bezeichnend unterscheiden lässt, ist die Grundlage eines Baustyles, sondern die Konstruktion, die erst durch die künstlerische Formensprache den vollen Schein eines Organismus erlangen soll (s. S. 63 u. ff. und 142 u. ff.). Für die Konstruktion aber ist stets die Decke entscheidend. Denn sobald ein Raum gebildet werden soll, sind die senkrechten Umfassungen gegeben, und sie sind überall nothwendig als senkrecht stehende Glieder in konstruktiver Hinsicht dieselben; Wand, Pfeiler und Säule haben unter allen Umständen die gleiche statische Wesenheit, nämlich die des Umfassens, Einschliessens und Abgrenzens, des Stützens und Tragens. So ist der Raum, der auf und über dem Erdboden gebildet werden soll, nach den Seiten abgeschieden, aber wie soll er oben geschlossen werden? wie sollen diese Wände oder Stützen frei verbunden, wie soll die den Raum oben schliessende Decke hergestellt werden? Aus der Beantwortung dieser Fragen ergeben sich theoretisch die entscheidenden Grundmerkmale der verschiedenen Baustyle, deren wirkliche Entstehung im Laufe der Geschichte natürlich aus zahlreichen, zusammenwirkenden Voraussetzungen der verschiedensten Art zu erklären ist. Vornehmlich dürfte in dieser Hinsicht die Beschaffenheit der Baustoffe, welche die Natur in einem bestimmten Lande dem Volke bot, in Betracht zu ziehen sein, und nächstdem Klima, Religion, Staatsverfassung und andere Zustände oder Verhältnisse.

Die Deckenkonstruktion.

Möglichkeiten der Deckenkonstruktion.

An der statischen Wesenheit der Umfassungen eines Raumes kann also, wie bemerkt, nie und nirgends etwas geändert werden, und es leuchtet ein, dass man auf und über denselben die Decke nur geradlinig oder krummlinig anlegen kann. Etwas Anderes ist bei der mathematischen

Beschaffenheit der Konstruktion nicht denkbar, aber die gerade und krumme Linie erschöpfen auch die verschiedenen Möglichkeiten durchaus, je nachdem man verschiedene Stoffe oder verschiedene Methoden des Bauens anwendet.

Horizontale Plattendecke.

Die einfachste Art der Überdeckung, insbesondere der monumentalen, eines Raumes besteht in der Anwendung der geraden Linie, allein dabei bemerkt man doch wiederum zwei wesentlich verschiedene Stufen. Denkt man sich z. B. in *a c* und *b d* (Fig. 59) die Stirnseiten zweier parallelen Umfassungsmauern oder die vordersten einer Reihe von Stützen, so ergiebt sich, dass die horizontale gerade Linie *a b* die einfachste und ursprünglichste Form der Decke über denselben bezeichnet — und zwar so, dass im Raume diese Linie sich in Parallelen fortsetzt oder, praktisch ausgedrückt, dass die Decke aus horizontalen Steinplatten hergestellt wird. Dies ist der Grundgedanke, die Grundlage des ägyptischen Baustyles. Es ist natürlich, dass diese Decke sehr schwer sein muss, dass ihre Spannweite nur verhältnissmässig gering sein kann, dass die Stützen also entsprechend nahe bei einander stehen und stark sein müssen: Umstände, die das schwere, ernste, urthümliche Wesen der ägyptischen Bauwerke bedingen.

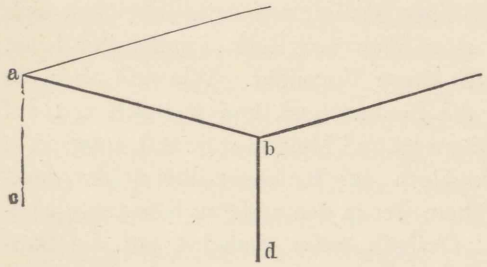


Fig. 59. Schema der Steinplattendecke.

Horizontale Balkendecke.

Anders ist es, wenn zur horizontalen Linie *a b* eine andere Horizontale, die gegen *a b* rechtwinklig stösst, tritt, *e f* (Fig. 60). Es hört nun die schwere, aus einem Stücke bestehende Platte auf, und es tritt an deren Stelle ein System von Balken, welche theils in der Richtung von *a b*, theils in der von *e f* liegen, so dass ein Balkennetz entsteht, dessen offene Felder dann mit kleinen Decktafeln geschlossen werden. Auf diesem organisirten Systeme von Balken und Deckfeldern beruht die monumentale griechische Baukunst. Zwar sind in Folge der grösseren Leichtigkeit der Decke auch die Stützen leichter, die Spannweiten grösser geworden; es ist die Beweglichkeit in der Reihung und Gruppirung der Bautheile entwickelter geworden; es ist das System in sich geschlossen und reif, höchst geistreich und durch den unvergleichlichen

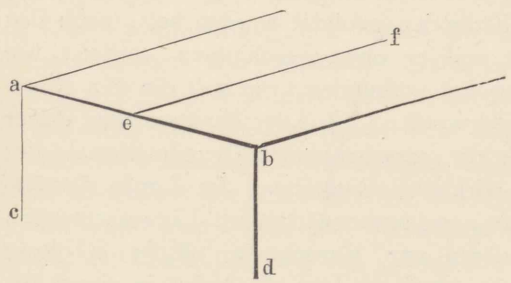
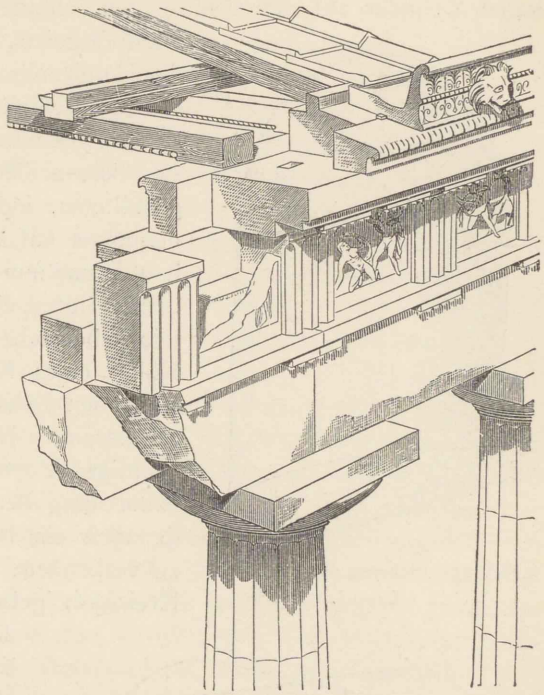


Fig. 60. Schema der Steinbalkendecke.

Kunstsinn der Hellenen zu höchster Schönheit erhoben; es ist dieses bauliche System, das die nebenstehende Abbildung (Fig. 61) veranschaulicht, die vollendete Ausbildung der horizontalen Haustein-decke: vergleicht man es jedoch mit den entwickelteren konstruktiven Systemen, so lässt sich theoretisch wie geschichtlich leicht nachweisen, warum dieser Baustyl der Folgezeit nicht genügen konnte.



Das halbkreisförmige Tonnengewölbe.

Fig. 61. Griechische Deckenbildung.

Zunächst griffen die Römer ein und wandten die einfachste, regelmässigste und naheliegendste krumme Linie an, den Halbkreis. Schlägt man einen solchen über der Linie zwischen den Punkten *a* und *b* (Fig. 62), so erscheint die Form der Stirnseite sehr verändert, und es entsteht die Frage: wie soll dieser einzelne Halbkreis, in der Wirklichkeit also der Gewölbebogen, fortgesetzt werden, damit ein Raum überdeckt werde? Das Einfachste ist nun sicher dies, dass man, theoretisch gesprochen, an den ersten Bogen einen zweiten, dritten u. s. f. fügt, dass also parallele Halbkreise sich bilden. Die so entstehende Form ist ein halber Zylinder oder, technisch ausgedrückt, das Tonnengewölbe. Hier ist noch die gerade Linie in der rechtwinklig gegen den ersten Halbkreis stossenden Achse des Zylinders erhalten, so dass nur der Querdurchschnitt eines Tonnengewölbes halbkreisförmig ist, während der Längen-

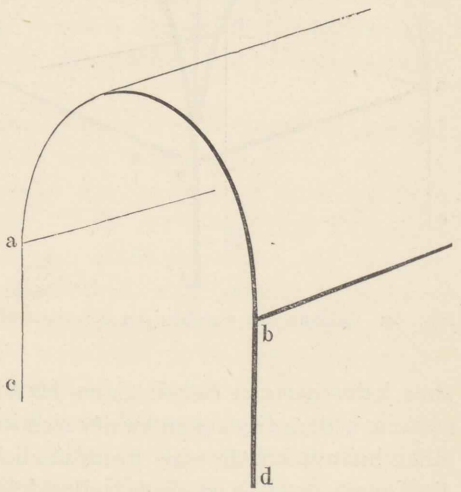


Fig. 62. Schema des Tonnengewölbes.

schnitt stets die gerade Linie zeigt. Drei unter diesen letzteren treten als besonders wichtig sofort hervor; es sind die beiden Linien, wo der halbe Zylinder auf den senkrechten Wänden aufsetzt, die sogenannten Kämpferlinien, und diejenige, welche durch die Halbirungpunkte aller Halbkreise geht, die Scheitellinie.

Die halbkugelförmige Kuppel.

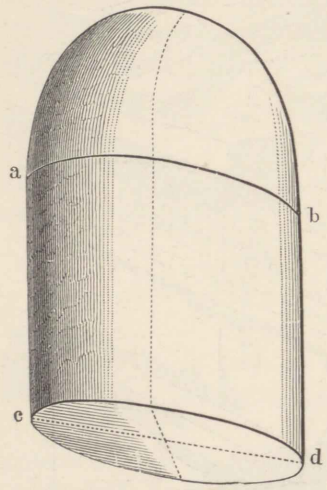


Fig. 63. Schema der einfachen Kuppel.

Die Römer gingen aber noch weiter, sie stiessen die geraden Linien ganz aus und gestalteten, indem sie die senkrechten Umfassungen auf kreisförmigem Grundrisse aufbauten und nun die Decke als Halbkugel darüber wölbten, eine neue Form, die Kuppel. Die nebenstehende Figur (Fig. 63) zeigt die Hälfte eines Kuppelbaues, der aus einem stehenden Zylinder und einer diesen oben schliessenden Halbkugel besteht. Trotz des wichtigen Fortschrittes, der hier durch die Entstehung der Kuppel gemacht war, ist dennoch ein beengender Rückschritt nicht zu verkennen, indem der Grundriss an die Kreisform gebunden erscheint, eine Form, der manches Beengende eigen ist. Dass an die Stelle der Halbkugel später hier und da wohl ein halbes Ellipsoid gesetzt wurde, ändert an der Sache Nichts.

Das halbkreisförmige Kreuzgewölbe.

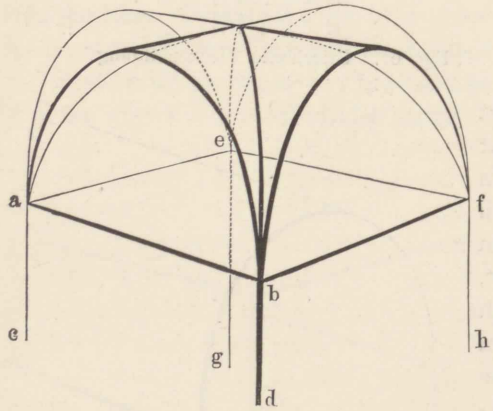


Fig. 64. Schema des rundbogigen Kreuzgewölbes.

Will man statt des Grundkreises die gerade Linie im Grundrisse festhalten und dennoch nicht das Tonnengewölbe, sondern den Halbkreis ausschliesslich anwenden, so wird man zum quadratischen Grundriss geführt. Stellt man sich ein solches Quadrat in *a b f e* (Fig. 64) vor, so kann man über jeder der vier Seiten einen Halbkreisbogen errichten und die Decke nun nach dem Gedanken zweier sich kreuzender Tonnengewölbe vollenden. Aber hiermit würde man grundsätzlich nicht weiter kommen, wenn nicht die Tonnengewölbe in ihren Schneidelinien zwei neue, grössere Halbkreise bildeten, die, über den Diagonalen *(a f* und *b e)* stehend, sich kreuzen.

Sie heissen die Kreuzbögen, und nach ihnen heisst die ganze Gewölbeform das Kreuzgewölbe, und zwar das halbkreisförmige oder rundbogige.

Die Römer verbanden diese drei Gewölbeformen — Tonnen-, Kreuz- und Kuppelgewölbe sämmtlich halbkreisförmig — mit dem von den Etruskern und besonders den Hellenen entnommenen Säulenbau und zwar so, dass der Halbkreis als Bezeichnung der Gewölbeform und die gerade Linie als Ausdruck von Sockel und Gebälk sich wechselseitig durchdrangen. Vielleicht nirgends ist dies klarer und anschaulicher durchgeführt worden, als im Flavischen Amphitheater zu Rom, dessen Aufbau die umstehende Abbildung (Fig. 65) veranschaulicht. Ringsum öffnet sich das Bauwerk in Bögen, die den radial gestellten, zum Theil ansteigenden und zu den Sitzen leitenden Tonnengewölben entsprechen. Zwischen je zwei Bögen steht ein Pfeiler, rechts und links mit den Kämpfern versehen, die den Bogen aufnehmen; dazwischen ist eine Halbsäule vorgelegt, die über die Scheitelhöhe des Bogens hinausgeht und über welche insgesammt ein horizontales Gebälk, peripherisch das ganze nach der Form der Arena elliptisch gestaltete Gebäude umspannend, ringsum läuft; dies Gebälk entspricht den geraden Kämpfer- und Scheitellinien des Tonnengewölbes, das sich hinter ihm im Innern des Gebäudes hinzieht. Auch Tonnen- und Kreuzgewölbe sind vielfach zu reicheren Raumgestaltungen, wie z. B. in der Basilika des Konstantin zu Rom, glücklich verbunden worden, während die vielfachen Versuche, die Kuppel mit einem quadratischen Grundrisse zu vereinigen, der die Einfügung solches Raumes in reicher entwickelte Grundrisse zuliesse, nicht zum Ziele geführt haben. So hat sich die römische Baukunst stylistisch sehr eigenthümlich entwickelt, obwohl sie sich in Bezug auf die künstlerische Formensprache an Das lehnt, wozu der Hausteinbau mit Horizontaldecke den Grund gelegt hatte.

Das hölzerne Hängewerk.

Das christliche Alterthum, dessen Kultur ja doch nur ein Theil oder eine Fortsetzung der antiken war, trat dieser jedoch vielfach feindlich gegenüber und wies sie zurück. So verwarf es auch zur Herstellung seiner Kirchen einen grossen Theil der römischen Errungenschaften und nahm die einfache hölzerne Balkendecke auf, welcher der Vorzug, weite Räume leicht zu überdecken, nicht streitig zu machen war. Es brachte jedoch auch etwas durchaus Neues in diese Konstruktionsform, indem es die horizontale Holzdecke in eine schräg liegende umwandelte, die sehr leicht eine erheblich grössere Spannweite annehmen konnte. Dies war natürlich nur auszuführen, indem, theoretisch genommen, zwei schräge Linien oder Flächen zusammenstossen, so dass im Scheitel ein stumpfer Winkel entsteht. Praktisch bildete sich allmählich ein System von hölzernen Balken aus, die in der Richtung

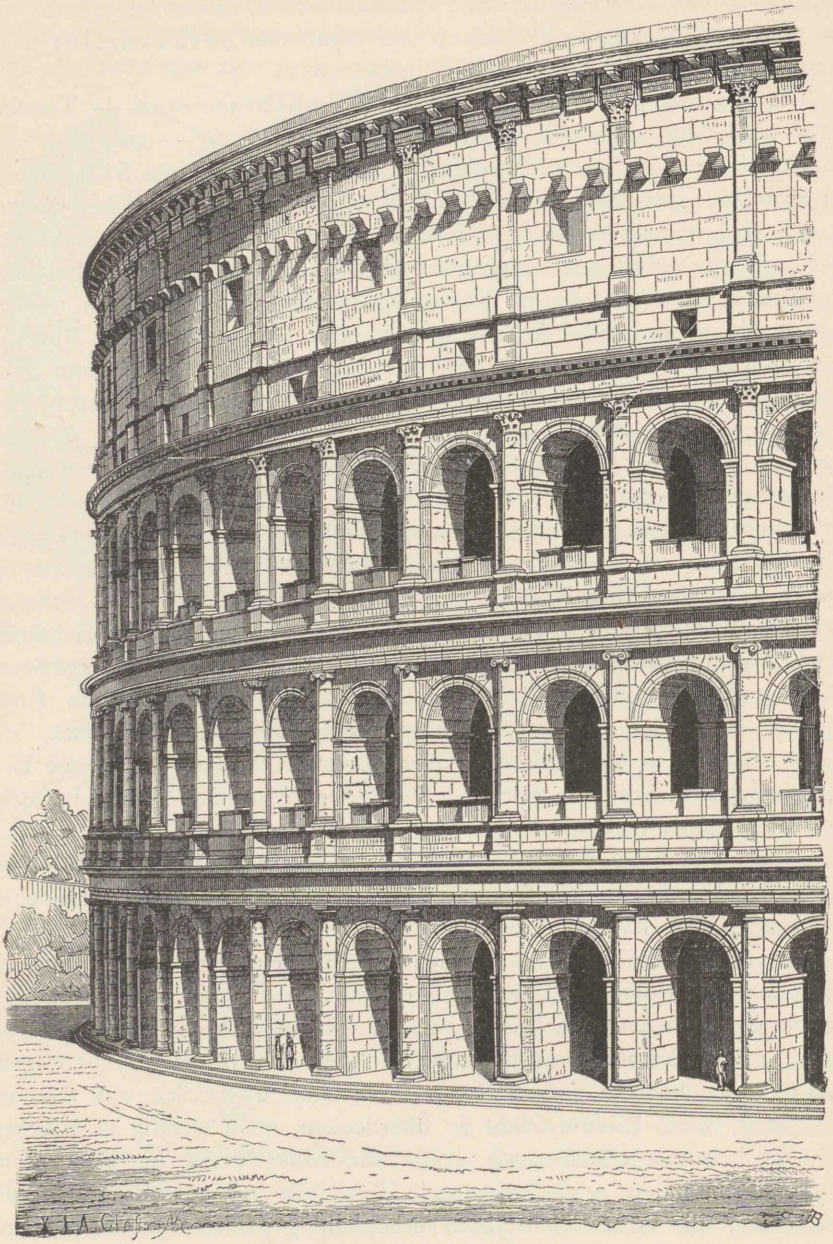


Fig. 65. Das Flavische Amphitheater (Kolosseum) in Rom.

a e und *b e* lagen (Fig. 66) und durch Balken in der Richtung *a b* fest zusammen gehalten wurden. Bretter schlossen dies Balkengerüst, das als Ganzes in

der Durchschnittsform eines stumpfwinkligen Dreiecks horizontal auf den Stützwänden ruht, und welches man ein Hängewerk nennt, weil es, durch das Gefüge und die Verbindung der Balken fest zusammengehalten, frei über dem Raume, den es deckt, hängt. Die altchristliche Basilika zeigt die älteste Anwendung desselben, doch wird man bei dem Mangel an Monumentalität hier kaum die Grundlage eines Baustyles anerkennen können.

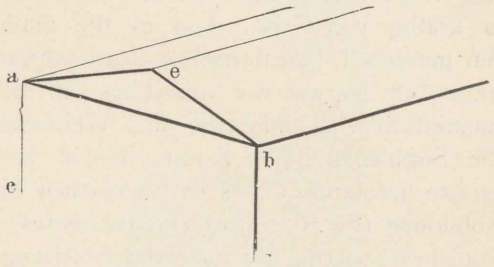


Fig. 66. Schema des hölzernen Hängewerks.

Die Hängekuppel.

Wenn das christliche Alterthum in dieser Richtung die antike Überlieferung bei Seite schob, so nahm es andrerseits gerade die schwierigste Gewölbeform auf und suchte sie weiter zu entwickeln. Das geschah schon frühzeitig zu Rom selbst, dann aber später in entscheidender Weise zu Byzanz. Man fand ein System der Vereinigung der Kuppel mit dem quadratischen Grundrisse (Fig. 67), woraus sich dann alle Nebenkonstruktionen und der ganze Aufbau ergaben. Denke man sich auf den Seiten eines Quadrates vier Halbkreisbögen errichtet und über dem umgeschriebenen Kreise dieses Quadrates eine Kuppel so errichtet, dass sie zwischen den Bögen sich als Zwickeln ausspannt, während sie vor den vier Bögen abgeschnitten ist. Diese Kuppel ist auch horizontal in der Scheitelhöhe der vier halbkreisförmigen Bögen abgeschnitten. Der so entstehende Horizontalschnitt hat die Form eines Kreises, und auf diesem Kreise ist nun eine neue Kuppel, in Gestalt eines Kugelsegmentes, aufgebaut. So ist der Übergang vom Viereck in den Kreis bewirkt durch ein System, welches sinnreich und kühn sich gegen den Scheitelpunkt der oberen Kuppel hin gipfelt und das von dem Streben nach

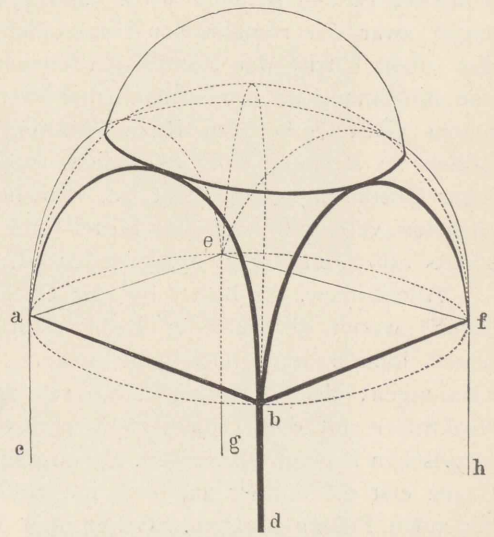


Fig. 67. Schema der Hängekuppel.

diesem Centrum hin das System des Centralbaues heisst. Diese Art der Kuppel selbst wird Hängekuppel genannt. Abgesehen davon, dass dies System das Problem, an dem Rom sich Jahrhunderte lang vergeblich gemüht hatte, wundervoll löste, so erwies es sich auch so kräftig von Geist, dass es die antike Formenwelt zu einer neuen, ihm gemässen künstlerischen Formensprache umschuf und weite Länder lange Zeit so gut wie ausschliesslich beherrschte, wobei es sich auch mannigfachen Wandlungen und Weiterentwickelungen zugänglich zeigte. Die Sophienkirche in Konstantinopel ist das entscheidende und bedeutendste Denkmal dieses byzantinischen Baustyles, und die nebenstehende Abbildung (Fig. 68) ihres Durchschnittes wird dazu beitragen können, ihr bauliches System, wie auch die Ableitung der Last und des Schubes der oberen Theile auf Tragebögen, Pfeiler und Nieschen zu veranschaulichen.

Der Rundbogenstyl.

Im Abendlande nahm das Mittelalter den Halbkreisbogen der Römer auf. Indem man aus dieser Form ein System quadratischer halbkreisförmiger Kreuzgewölbe in Verbindung mit Entlehnungen aus dem byzantinischen Centralbau bildete, gelangte man zu dem mittelalterlichen Rundbogen-Styl, der nach der Herkunft jener Bogenform romanisch — von »romanus«, also soviel wie römisch oder nach römischer Art — genannt wird. Mannigfach verschiedene Erscheinungen zeigen zwar die romanischen Denkmäler in den verschiedenen Ländern, aber überall tritt der Rundbogen entscheidend auf und überall findet eine Anlehnung an römische Formen statt, freilich im Dienste einer von neuem Geiste erzeugten Raumgestaltung, die in den schönsten Beispielen zu strenger Folgerichtigkeit, völliger Geschlossenheit und herrlicher Gliederung ausgebildet ist. Solche Beispiele findet man am zahlreichsten vereinigt längs des Mittel- und Niederrheines, wie deren eines bereits auf S. 111 (Fig. 25) gegeben ist.

Der Spitzbogenstyl.

Alle Linien, die bisher bei der Deckenkonstruktion bestimmend auftraten, waren gerade oder halbkreisförmig. Aber schon seit uralten Zeiten kannte man noch eine andere Bogenform zu baulichen Verwendungen, den sogenannten Spitzbogen, wie das die bezüglichen Denkmäler auf den Trümmerfeldern des ägyptischen Theben's und des assyrischen Niniveh's bezeugen. In ausgedehnterem Maasse wandten diesen Bogen erst die Araber an, doch mehr äusserlich, so dass sich keine stylbildenden Folgen ergaben. Gegen den Rundbogen gehalten, besitzt er entschiedene statische Vorzüge, und so konnte sich durch Anwendung des Spitzbogens ein selbständiges System der Konstruktion entwickeln, das der gothische oder Spitzbogenstyl (Fig. 69 a. S. 342) genannt wird. Geschichtlich war der Hergang der, dass die neue Bogenform einfach in das fertige romanische System eingeführt wurde. Da sein Seitenschub viel geringer ist, als der des Rundbogens, so stellte er geringere

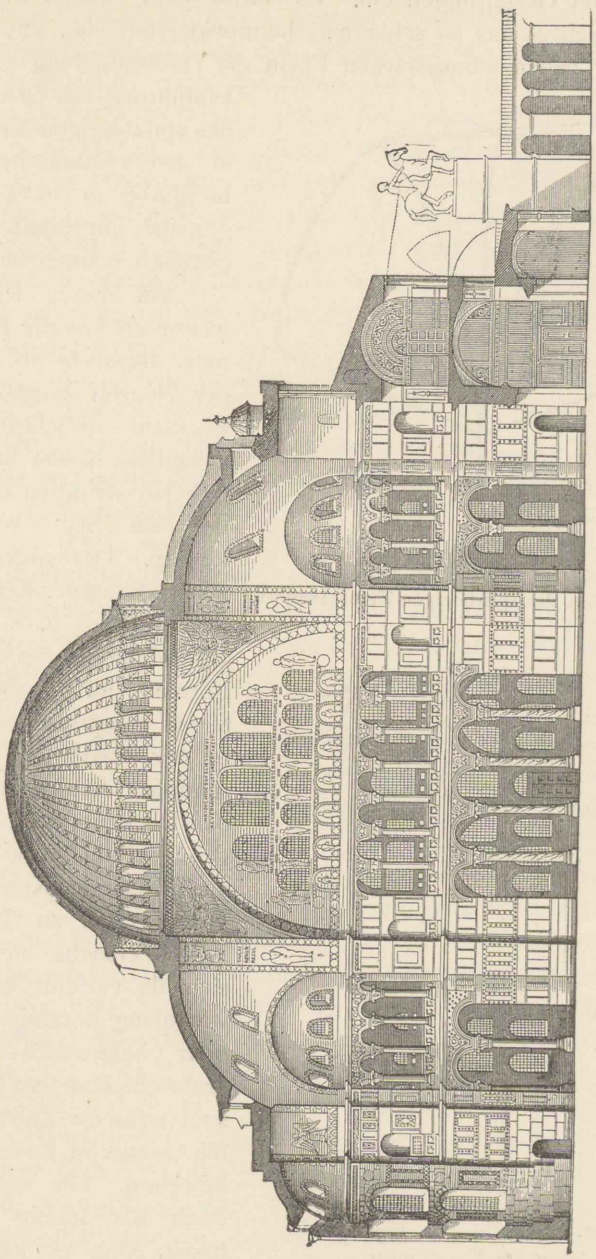


Fig. 68. Die Sophienkirche (Hagia Sophia) in Konstantinopel.

Anforderungen an die tragenden Theile des Baues, insbesondere die Widerlager, wodurch Pfeiler und Wand, folglich auch der Grundriss verändert wurden. Ja, in die gesammte Formensprache führte er neue

Gedanken und Gestaltungen ein. Es dürfte kein zweites Beispiel in der Geschichte geben, das so schlagend die unwiderstehliche, stylbildende Kraft einer neuen lebensstarken Form der Deckenbildung zeigt, wie die Einführung des Spitzbogens und des spitzbogigen Kreuzgewölbes in den romanischen Styl, der hierdurch in etwa 100 Jahren gänzlich umgestaltet und in den gothischen umgewandelt war.

Möglichkeit eines neuen Baustyles.

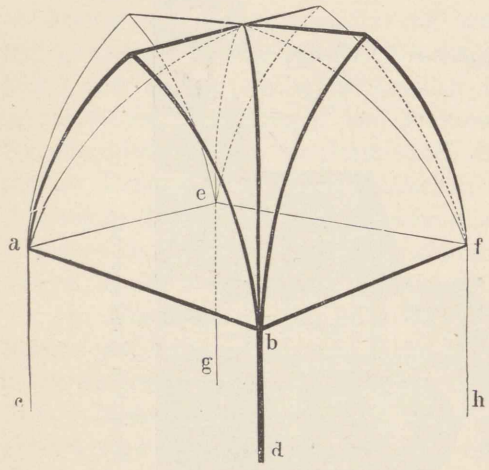


Fig. 69. Schema des spitzbogigen Kreuzgewölbes.

Mit diesen Konstruktionsweisen schloss die Bildung originaler Baustyle ab. Die Kunst der Neuzeit musste auf ältere Formen zurückgreifen, ohne irgendwie Neues in Bezug auf eine Konstruktion zu leisten, aus der ein Styl hervorwachsen könnte. Der sogenannte italienische Baustyl, der Barockstyl, das Rokoko u. s. w. beruhen auf entlehnten oder übertriebenen Formen, nicht aber auf einer neuen konstruktiven Grundlage. In der That, jene Formen erschöpfen auch die Möglichkeiten der Deckenbildungen durchaus: denn welche Linie wollte man ausserdem der Konstruktion der Decke etwa zu Grunde legen? Alle Versuche hierzu erwiesen sich als verfehlt und der Entwickelung unfähig, als nüchtern oder phantastisch, wie dies das arabische Hufeisen (Fig. 70), der spätenglische Zapfen (Fig. 72), die russische Zwiebel (Fig. 71) beweisen. Die neueste Zeit jedoch hat häufig den Flachbogen (Fig. 73) angewandt und ihn mannigfach entwickelt. Am geistreichsten und verheissungsvollsten ist dies unzweifelhaft in der von *Schinkel* erbauten Bauakademie zu Berlin geschehen, die ganz monumental

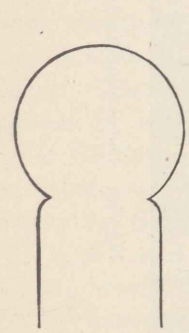


Fig. 70.

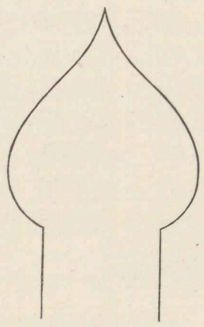


Fig. 71.

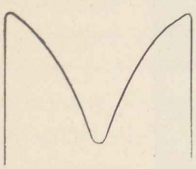


Fig. 72.

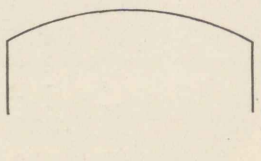


Fig. 73.

Anderweitige Bogenformen.

und konstruktiv so eigenthümlich ist, dass in ihr sehr wohl die Grundlage eines Flachbogenstyles erkannt werden könnte. Der Entwickelung desselben ist ohnehin die Anwendung des Eisens im heutigen Bauwesen sehr günstig, denn das Eisen, soll es zur Herstellung einer monumentalen Decke mitwirken, verlangt fast unbedingt den Flachbogen, in dessen Form es als Querrippe auftritt, um zwischen je zwei Rippen ein Gewölbe, meist aus Topfsteinen, aufzunehmen. In dieser Weise sind z. B. mehrere Räume im neuen Museum und der grosse Börsensaal zu Berlin überdeckt, jedoch ist bei beiden Bauten der Flachbogen nicht weiter entwickelt, sondern in einer geradlinigen Architektur versteckt worden. Rein und glücklich ist dagegen der Flachbogen bei einigen neuen Bahnhöfen zum Ausdruck gekommen.

Konstruktion u. Formensprache.

Es schien nöthig, hier in aller Kürze hervorzuheben, auf welchem grundlegenden Gedanken die Baustyle beruhen, um ausser Zweifel zu setzen, dass nicht in den Schmuckformen, sondern in der Konstruktion, deren Schlüssel wiederum die Deckenbildung ist, ihr Wesen wurzelt. Die schmückende Ausbildung lehnt sich erst an die Konstruktion und entwickelt sich zum Theil in ungeradem Verhältnisse zu dieser, d. h. eine vollendete Konstruktion hat nicht immer eine vollendete künstlerische Ausbildung im Gefolge, auf welchen Punkt schon früher (S. 28) hingewiesen wurde. Konstruktion und künstlerische Formensprache zusammen bewirken aber erst den vollen Baustyl, jene jedoch ist die Grundlage, diese die Ergänzung und Erfüllung.

Bauart und Bauweise.

Hieraus dürfte folgen, dass von Baustyl im eigentlichen Sinne dann nicht die Rede sein kann, wenn die Konstruktion als solche auf niedriger Stufe steht und die Formenwelt einen phantastischen Charakter hat, wie also etwa bei den Indern oder Chinesen. Man kann von einer chinesischen Bauart, aber nur sehr uneigentlich von einem chinesischen Baustyle sprechen. Finden aber innerhalb eines ganzen Stylgebietes, wie etwa des hellenischen, unter Festhaltung der eigenthümlichen Deckenbildung, Abweichungen statt, die ihrerseits wieder sich durch bezeichnende Eigenschaften von einander scheiden, so wird man den Ausdruck Bauweise anwenden. Man redet deshalb mit Recht von dorischer oder jonischer Bauweise, aber nur uneigentlich von dorischem oder jonischem Baustyle. Ähnlich verhält es sich auch mit der Aufnahme und Weiterbildung älterer Gestaltungen, namentlich mit der Aufnahme des klassischen Alterthums seit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts; auch in solchem Falle kann berechtigter Weise nicht von einem selbständigen Baustyle gesprochen werden. Jedoch nimmt der Sprachgebrauch das Wort Baustyl nicht immer in dem strengeren, richtigen Sinne, sondern er wendet es meist in dem Sinne an, dass er es allen Gruppen baulicher Denkmäler zueignet, welche sich von den andern durch ihre besondere

und bezeichnende Gesammterscheinung schon auf den ersten Blick unterscheiden. Doch würde es sich ohne Frage empfehlen, die Begriffe deutlicher aus einander zu halten, und die Wörter schärfer zu nehmen, damit Missverständnisse möglichst vermieden werden.

Die Formenwelt. Die Formenwelt der verschiedenen Baustyle und zum Theil auch die der Bauweisen und Bauarten bildet ein mehr oder minder für sich abgeschlossenes Ganzes, das an den Bauwerken entstanden und ausgebildet ist, das sich aber auch auf die Gegenstände der Kleinkunst, auf das Geräth und selbst auf die Tracht übertragen hat, derart, dass sich der einzelne Zeitraum in einheitlicher Erscheinung, die von der anderer Zeiträume deutlich unterschieden ist, schon äusserlich darstellt. Diese Form, Art und Weise der äusseren Erscheinung eines Zeitraumes oder, besser gesagt, eines Volkes in einem bestimmten Zeitraume ist der Styl dieser Zeit, der Zeitstyl. Diejenigen Zeitstyle, die einen regelmässigen und völligen Verlauf genommen haben, lassen jene Dreiheit des Werdens, Blühens und Absterbens erkennen, von der oben (S. 43 u. ff.) gesprochen wurde. Am unmittelbarsten tritt dies in den Wandlungen der Formenwelt selbst hervor.

Geschichtliches. Schon bei den Ägyptern ist, der Scheidung ihrer allgemeinen Geschichte entsprechend, diese Dreitheilung als alte, mittlere und späte Formenwelt in grosser Deutlichkeit vorhanden, wenn auch manche Vermittelungs- und Übergangsformen die scharfe Scheidung zu mildern scheinen. Ähnlich war es in der griechischen Welt mit dem alten, dem klassischen und dem späten Dorischen und Jonischen. Auch das Korinthische lässt sich unter diesem Gesichtspunkte betrachten, wenn man die Betrachtung auf die römische oder doch die hellenistisch-römische Welt ausdehnt. Rom seinerseits zeigt wieder deutliche Unterscheidungen in seiner Formenwelt nach der Frühzeit, Blüthezeit und Spätzeit. In der byzantischen Kunst macht sich die Dreitheilung weniger klar geltend, da die Zeiten des Werdens und Blühens nur kurz waren, die acht Jahrhunderte aber des Weiterlebens eine gewisse gleichmässige Erstarrung bemerken lassen, — doch ist sie vorhanden. Auch für den romanischen Styl unterscheidet man Frühzeit und Blüthe, doch lebte er sich nicht rein aus, da er durch das Auftreten und Eingreifen des Spitzbogens gestört und aufgelöst wurde. In Bezug auf die Gothik aber ist die Scheidung besonders deutlich: Frühgothik und Spätgothik, dazwischen die Blüthe. Auch Früh-, Hoch- und Spät-Renaissance werden in der Entwickelung der italienischen Formenwelt seit dem Wiederaufleben der antiken Vorbilder zu neuen Gestaltungen unterschieden. Und an die Spätrenaissance schliessen sich die Formen der Perücke, die, zwar schon in Italien, namentlich in Venedig seit dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts vorbereitet, doch erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts

von dem Sitze der damaligen Vormacht, dem Hofe von Versailles, ihren Siegeszug durch Europa antrat. Ihre Formen als Allongeperücke, Puderfrisur und Haarbeuteltracht entsprechen im Allgemeinen der Formenwelt in den Zeiten der drei Ludwige, wie denn auch die Franzosen die gewiss richtige Unterscheidung in »style Louis XIV, XV, XVI« machen. In Deutschland hatte man sich gewöhnt, diese Formenwelt insgesammt barock und rokoko zu nennen, doch hat man in neuerer Zeit das Bedürfniss empfunden, die Begriffe klarer zu scheiden und die drei französischen Stylarten als barock, rokoko und Zopf hinzustellen gesucht. Das ist jedoch um so gewagter und zum Theil um so willkürlicher, als beide Wörter, barock und rokoko, eigentlich das Nämliche bedeuten. Die Herkunft von barock wird sogar für durchaus dunkel gehalten, denn die Ableitung aus dem portugiesischen Worte barroco, das eine schief gestaltete Perle bezeichnet, erscheint doch äusserst fragwürdig. Mit gleichem Rechte wird die Abstammung des Wortes Rokoko von rocaille = Muschelwerk bestritten. Annehmbarer könnte die Ableitung beider Wörter aus dem italienischen Parrucca = Perücke erscheinen. Aus den Wörtern ist also eine begriffliche Unterscheidung nicht anzustreben, und da nun bei jenen Versuchen, die Begriffe festzustellen, Jeder seine eigenen Begriffe in die Wörter legte, so traten grosse Meinungsverschiedenheiten hervor. Barock und rokoko bezeichnen herkömmlicher Weise die Ausartung der Formen zur Schwülstigkeit, Tändelei und Sinnlichkeit, die Auflösung des baukünstlerischen Organismus durch Brechung oder Krümmung der graden Linien und Verkleidung der baulichen Glieder durch allerhand willkürlichen, krausen Schmuck. Zur Bezeichnung der Abweichungen in der Entwickelung dieses Schnörkelwesens sollte man sich in der That auch bei uns der treffenden Ausdrücke nach den drei Ludwigen bedienen. In der Weise Ludwig's XVI., dem »style Louis seize«, macht Einfachheit und Natur wieder ihre Rechte geltend und sucht durch einen Rückgang auf die Antike dies zu erreichen, doch gelingt es ihr erst während der Folgezeit in dem »style empire«. Die Kunstweise im Zeitalter Ludwig's XVI. »Zopf« zu nennen, wird bei Unbefangenen wenig Beifall finden können, denn diese Kunstweise ist geistreich und feinsinnig, während der Zopf immer pedantisch und beschränkt bleibt. Der Zopf erreicht seine Höhe und damit zugleich die Baukunst ihre grösste Tiefe in dem sogenannten »Kasernenstyl« am Ende des vorigen Jahrhunderts. Übrigens haben die Ausdrücke »Verzopfung« und »verzopft« eine weitere Bedeutung, indem man sie allgemein auf die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert mit mittelalterlichen und selbst altchristlichen Kirchen vorgenommenen Umgestaltungen und Verunstaltungen bezieht, deren Anzahl bekanntlich unermesslich ist. Im neunzehnten Jahrhundert, besonders seit der Zeit von 1840 an, fehlt alle und jede einheitlich bezeichnende Kunstweise.

Wie man in allen Stylarten vergangener Zeiten baut, so trifft man auch in der Kleinkunst und in den häuslichen Einrichtungen auf Formen aller Jahrhunderte und aller Kulturländer.

Weiteres stylistisches Gepräge.

Ausser den stylistischen Unterscheidungen nach dem Wesen der einzelnen Künste und dem der verschiedenen Zeiten nimmt man an den Kunstwerken noch gewisse Eigenschaften stylistischer Natur wahr, die aus den Begriffen vom Wesen der Kunst überhaupt, von ihren höchsten Zielen, von der Auffassung und Behandlung der gesammten Erscheinungsform hervorgehen. Für dieses allgemeine, aber bestimmte Charaktergepräge eines Kunstwerkes hat man keinen anerkannten Gesammtnamen, man unterscheidet es gleich und zwar hauptsächlich als Idealismus und Realismus.

Idealismus.

Die Kunstgeschichte lehrt, dass der Mensch grade bereits auf Stufen, wo er die Mittel der Darstellung noch nicht genügend beherrscht, einen gewaltigen Drang hat, Bedeutendes in sinnlichem Stoffe auszusprechen. Da verfährt er denn symbolisirend (s. S. 43 f.). Hat er aber die Mittel der Darstellung errungen, so nimmt er gern sein Ziel noch höher, er strebt nach dem Höchsten, dem Göttlichen und dem Ewigen, wie er es ahnt und wie er es sich, von den Zufälligkeiten und Schwächen des irdischen Lebens befreit, vorstellt. Das war der Fall in Hellas. Der griechische Volksgeist hatte mit unvergleichlicher dichterischer Kraft die erhabenen Gestalten der Olympier geschaffen, als aber die Kunst, namentlich die Bildhauerei, sie dem Volke vor das leibliche Auge stellen wollte, musste sie den nur in der Vorstellung lebenden Begriff der einzelnen Götter, die Idee, mit den Mitteln der Kunst ausgestalten. Sie besass die Mittel reifer Darstellung und brauchte nicht, wie es die Ägypter gethan hatten, in symbolischem Sinne Thierköpfe und Ähnliches mehr zu verwenden. Sie verkörperte die Idee des Gottes in möglichst vollkommener, möglichst schöner Menschengestalt. Die Idee war nichts sichtbar Gegebenes und die Kunst musste, sie aus der blossen Vorstellung in die sichtbare Gestalt übertragend, an dieser Gestalt so lange schaffen und arbeiten, bis die Gestalt der Idee völlig entsprach. So sind die Göttergestalten in Hellas entstanden. Das ist ideale Kunst oder Idealismus in der Kunst, denn hier nimmt die Kunst ihren Gegenstand aus der Idee, und der Gegenstand fordert seiner Natur nach die edelste Gestaltung und die schönste Form. Die Kunst strebt dabei, indem sie die in der Natur vorhandenen Formen benutzt, nach der Erhebung der einzelnen, zufälligen Form des Lebens zum geläuterten Urbilde ihres Wesens, nach ihrer Verklärung aus dem Menschlichen zum Göttlichen, wie es die Idee des darzustellenden Gottes verlangt. Der Idealismus will schöne Formen, ebenso wie lebensvolle Frische und vollkommene Naturwahrheit bilden; er will jedoch das Zufällige der Erscheinung im Einzelwesen abwerfen, will zum urbildlich

Schönen zu gelangen suchen. Werke höchster Idealität, wie die des *Phidias*, sind zugleich Denkmäler des tiefsten Verständnisses der Natur und der wahrsten Wiedergabe des Lebens. Sie sind ihrer Ausgestaltung nach ebenso realistisch, d. h. wirklich naturwahr, wie sie ihrem Kunstgeiste nach idealistisch sind, was nicht als ein Widerspruch angesehen werden kann, da auch der idealste Geist ohne wirkliche Erscheinung für uns nicht da ist, diese Erscheinung, dieser Körper aber naturwahr sein muss. Schon der Sprachgebrauch, der davon redet, Ideale zu realisiren, giebt eine richtige Auffassung dieses Verhältnisses an die Hand. Als der treffliche Bildhauer *J. H. Dannecker* die Parthenonwerke zuerst sah, äusserte er, dass sie aussähen, als wären sie über der Natur geformt und doch habe er noch nie das Glück gehabt, solche Natur zu sehen.

Verhältniss zur Natur.

Man hat, durch diesen scheinbaren Widerspruch verführt, sich lange dem Irrthume hingegeben, als ziele der Idealismus darauf ab, die Natur zu verbessern und zu verschönern. Ja, es wird berichtet, dass *Rafael* wiederholt gesagt haben soll, der Maler müsse die Dinge machen, nicht wie die Natur sie mache, sondern wie die Natur sie machen sollte. *Rafael* wird schwerlich jemals so gesprochen haben; er mag das Richtige, was in dem Satze steckt, geäussert haben, aber jedenfalls mit andern Worten. Die Natur schafft und macht nur Das, was sie machen soll, und sie muss es grade so machen, wie sie es macht. Aber ihre Hervorbringungen sind in ästhetischer Hinsicht sehr verschieden geartet. Der Idealismus strebt nach der höchsten Schönheit. Wird er nun die höchste Schönheit des Menschen in der Gestalt und dem Antlitze des Kaffern, des Eskimo's oder des hellenischen Ideals zu verwirklichen suchen? Dieses Ideal aber besteht in nichts Anderem, als in der Entkleidung der Natur von den Hässlichkeiten und Zufälligkeiten der Einzelwesen und in der Erhebung der künstlerischen Gestalt zu jener typischen Urbildlichkeit, die den lebendigen Einzelbildungen zu Grunde liegen könnte. (Vgl. auch oben S. 78 ff.) Es ist die in den Olymp emporgehobene Menschengestalt, die *Schiller* preist und von der er sagt:

»Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen
Schwebet hier der Menschheit Götterbild.«

Dies ist das Ideal, das die hellenische Kunst hingestellt, das die grossen Meister Italien's verwirklicht und das auch die Kunst zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts mit Glück aufgenommen hat. Es ist schwer. Besonders schwierig ist die Durchdringung der Idealköpfe mit vollem seelischen Leben und Ausdruck. Nur grosse Künstler werden das Ideal rein und völlig verwirklichen. Nach ihnen wird es verflachen, die von ihnen geschaffene idealistische Form wird des reichen,

lebendigen Geistes ermangeln, sie wird äusserlich und hohl werden, die idealistische Kunstrichtung wird verfallen.

Realismus. Dem Idealismus ist der Realismus — vom lateinischen res = Sache abgeleitet — entgegengesetzt, der auf Wiedergabe des Wirklichen, wie es ist, in Treue und Wahrheit ausgeht, ohne jedoch dichterischen Zügen in Auffassung und Vortrag zu entsagen. Auch befleissigt er sich bisweilen noch eines gewissen Idealismus, im Allgemeinen aber ist sein Zeichen und Ziel das Charakteristische, wie es im wirklichen Leben vorkommt. Es ist beachtenswerth, dass den entschiedenen Anhängern realistischer Kunst das Verständniss des Idealismus mehr oder minder versagt ist, dass sie, wie *Gottfried Schadow* sich in der Vorrede seines »Polyklet« ausdrückt, in der »Charakteristik den klarsten und einzig zuverlässigen Leitfaden« der Kunst erkennen und anerkennen. Es ist wieder das alte Lied: »Seid ihr zum Guten dieser Welt gelangt, dünkt euch das Bessere Trug und Wahn.« Wie der Idealismus zu geistloser Form verflachen konnte,

Naturalismus. so versinkt der Realismus leicht zum Naturalismus, der seine Übertreibung ist. Der Naturalismus will nur Natur, ohne zu bedenken, dass das ein Ding der Unmöglichkeit ist, und ohne die Verstösse gegen die Natur zu bemerken, denen er mit Nothwendigkeit verfällt. Er kopirt das wirkliche Vorbild und sucht künstlerische Vorzüge nur darin, wie er dies macht, worüber schon oben (S. 80 f.) einige Bemerkungen gemacht wurden.

Stufenfolge und Kreislauf. Man nimmt in der Geschichte der Kunst eine Stufenfolge oder eine Reihe der Entwickelung wahr, die im Symbolismus, mühsam unter der widerstrebenden Gewalt des Stoffes und gehemmt durch geistige Befangenheit wie künstlerische Unbeholfenheit, anhebt, die dann nach und nach zum reinen Idealismus aufsteigt, sich zum vollen Realismus auslebt und die endlich zum Naturalismus niedersteigt, wo die Überwindung des Stoffes auf möglichst vollständige Augentäuschung und blosse Augenlust abzielt. Aber man bemerkt auch, dass die antike Kunst wesentlich durch den Idealismus bestimmt ist, und dass im Mittelalter die Arten aller Stufen jener Entwickelungsreihe sich neben- und durcheinander geltend machen, ohne dass eine die entschieden herrschende gewesen wäre, bis endlich am Ausgange des grossen Geschichtsabschnittes der Realismus deutlich und massgebend die Oberhand gewinnt. Während der neueren Jahrhunderte hat zuerst der Idealismus in der Kunstblüthe Italien's, gestärkt durch scharfe Naturbeobachtung, vorgewaltet, bis er, nach den Versuchen der Akademiker ihn lebendig zu halten, verfiel und den Realismus, ja selbst einen gewissen Naturalismus wach rief. Nebenher schon blühte in der flandrischen Schule der Brüder *van Eyck* der spätmittelalterliche Realismus herrlich auf, und er schwang sich in den Niederlanden, besonders durch die Einflüsse Italien's befruchtet, zu jener hohen Blüthe empor, die durch die Namen von *Rubens* und *Rembrandt* be-

zeichnet wird. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts that sich wieder ein kühner und strenger Idealismus auf, der aber gegen die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hin nachzulassen begann und einem gemässigten Realismus Platz machte. Dieser Realismus bildete sich immer kräftiger aus und lief gegen Ende des Jahrhunderts zum Theil in einen hochgesteigerten Naturalismus aus, der nicht frei von Verkünstelungen und Verirrungen ist. Es findet also ein gewisser Kreislauf der Kunstrichtungen statt, die sich in einer gewissen gesetzlichen Folge derart ablösen, dass Idealismus oder Realismus das bestimmende Gepräge geben, ohne dass andere Kunstrichtungen ausgeschlossen wären. Denn Berührungen sind immer und überall vorhanden. Bezeichnend aber ist, dass die herrschende Kunstrichtung sich gern für allein berechtigt hält, und namentlich lieben dies, wie schon oben angedeutet, die Richtungen des Realismus und Naturalismus zu thun. Der Naturalismus von heute ist so einseitig und befangen, dass ihm die Befähigung abgeht, sich überhaupt nur einen richtigen Begriff vom Idealismus zu machen. Wenn er es aber versucht, so verfällt er nicht selten in die wunderlichsten Irrthümer. So wurde z. B. unlängst der Idealismus dahin erklärt, dass er diejenige Vereinfachung der Formen bezeichne, zu der bei der Nachahmung der Natur der Stoff unerbittlich zwingt, dass also etwa die Behandlung der Haare in der Bildhauerei, die in Thon und Stein nicht die einzelnen Haare lose neben einander wiederzugeben vermag, sondern sie in gewissen Massen zusammenhalten muss, idealistisch sei. Nicht lange halten solche Selbsttäuschungen an, so keck und hartnäckig sie auch verfochten werden. Das Gesetz des Kreislaufes geht über sie stillschweigend hinweg und führt, früher oder später, wieder zum Idealismus.

Geistige Kraft der versch. Richtungen.

Der Idealismus ist unter allen diesen Richtungen der Kunst die am meisten geistesstarke, dichterische und schöpferische. Er bezeichnet Höhen der Kunst und sieht von diesen mit Freundlichkeit auch auf minder hohe Kunstbestrebungen. Auch der edlere Realismus, wie z. B. der von *Rubens* und *Rembrandt*, ist voll von Geist und Dichterkraft. Die Verflachungen beider Richtungen verfallen gleicher Weise mehr und mehr dem Mangel an schaffendem Geiste, ja selbst der geistigen Öde. Den heutigen Naturalisten, Freilichtmalern und Verkünstlern der Natur fehlt es im Durchschnitt an Geist und Phantasie. Deshalb bestreiten sie auch die Bedeutung des geistigen Theiles der Kunst und legen alles Gewicht auf die genaue Nachahmung des Wirklichen, das sie in den einzelnen Theilen belauschen und sammeln, um so ein Ganzes zusammen zu setzen, bei dem das »Wie« des Vortrags für sie entscheidend ist. Nun ja — »der Vortrag ist des Redners Glück«. *Zola* ist insofern der Häuptling aller jetzt modischen Kunst, als er aller und jeder Erfindung baar ist: »Ich kann keine Handlungen erfinden — sagt er selbst —

diese Art der Einbildungskraft fehlt mir vollständig. Wenn ich mich an meinen Arbeitstisch setze, um irgend eine Verschlingung, ein Gewebe für meinen Roman zu suchen, so sitze ich tagelang da, zerbreche mir den Kopf und finde nichts.« *Zola* machte monatelange Studien in Lourdes, um einen Roman zu schreiben — *Schiller* zaubert im »Tell« dem geistigen Auge die herrlichsten und treuesten Landschaften und Bilder aus der Schweiz vor, ohne je dies Land betreten zu haben. Das ist der Unterschied zwischen dem erfindungslahmen Naturalismus und dem dichterisch mächtigen Idealismus.

Idealismus und Realismus:

Geschichtlich ist der Idealismus zuerst gross und bedeutsam an Werken der Bildhauerei zur Erscheinung gelangt, und er steht ihr auch innerlich und grundsätzlich näher als der Malerei. Der Malerei aber, die einen volleren Schein der Wirklichkeitstreue herstellen kann, steht wieder der Realismus näher. Aber es ist da kein wesentlicher oder dauernder Unterschied. Beide Kunstrichtungen können in beiden Künsten mit der gleichen bestimmenden Kraft herrschen. Auch wird darauf an sich gar kein Werth gelegt werden können, ob ein Kunstwerk ein idealistisches, realistisches oder sonst ein Gepräge hat. Entscheidend ist einzig und allein, dass es mit Geist, Empfindung und Wahrheit erzeugt ist. Das blosse stylistische Gepräge ist ebenso unerheblich und wesenlos, wie die blosse Mache werthlos und langweilig ist und bleibt.

a. in der Bildhauerei.

Selbst in der Bildhauerei kann ein vollkommener Naturalismus auftreten. Stelle man sich z. B. eines jener schon einmal (S. 255) erwähnten mittelalterlichen Kruzifixe vor, wo der Körper naturfarbig bemalt, mit dem Grün des Todes und dem Blute der Wunden reichlich bedeckt ist, wo den Kopf schwarze natürliche Haare umgeben und das Gesicht vom Blute trieft: man wird gestehen, dass hier von künstlerischem Realismus keine Spur mehr ist, dass hier ein grasser Naturalismus herrscht, der ein unbefangenes Gefühl abstösst wie Leichengeruch, obwohl es ja wahr ist, dass der Anblick des sterbenden Heilandes auf Golgatha schreckhaft und entsetzlich genug gewesen sein mag. Aber trotzdem ist dieser Naturalismus hier gewiss nicht am Orte, denn die Gestalt Jesu, obwohl sie wirklich war, ist doch der Wirklichkeit entrückt und ganz in das Ideal empor gehoben, in das Ideal des vollkommenen, gotterfüllten Menschen. Das ist ein Ideal von solcher Höhe, dass es keine Kunst je zu verwirklichen vermag; sie kann immer nur nach dieser Verwirklichung streben. Solches Ideal aber gar in dem Leiden des furchtbaren Kreuzestodes darzustellen, wird der Naturalismus am Wenigsten fähig sein. Auch bei Dem, was vorzugsweise die Bildhauerei darstellt, ist der Naturalismus nicht angewandt, denn Götter, Heroën und Vergestaltlichungen bestimmter Gedanken waren und sind nicht wirklich, sondern bestehen nur in der Idee; sie drängen also von selbst zu idealistischer Behandlung. Ein Hineinspielen

realistischer Züge, etwa ein Anklingen an die wirkliche Erscheinung des lebenden Modelles, würde sogar beleidigend sein können. Anders aber wird es, wenn bestimmte Persönlichkeiten dargestellt werden sollen, die wirkliches Leben haben oder hatten; da ist dem Idealismus eine feste Schranke gezogen. Denn bei einem solchen Werke wird der Realismus sich in den Zügen des Gesichts, in der Haltung, in der bezeichnenden Tracht, ja selbst im eigenthümlichen Bau des Körpers offenbaren, aber er wird weit entfernt sein, das Werk zum Naturalismus hinzuziehen, vielmehr wird die natürliche Neigung, die darzustellende Persönlichkeit möglichst bedeutend aufzufassen, ein gewisses Anklingen an den Idealismus begünstigen, wie das in unzähligen Fällen geschehen ist. Ist aber die wirkliche Erscheinung bestimmter Personen, die einst lebten, völlig verloren gegangen, wie z. B. die der Erzväter, Apostel, Kirchenväter u. s. w., so wird man solche Personen nach ihrem geistigen Wesen, von dem allein die Vorstellung geblieben ist, gestalten, also nach einem gewissen Ideale. Um sich über jenes Verhältniss willkommene Klarheit zu verschaffen, denke man sich nur, wie die Malerei denselben Gegenstand auffassen und behandeln würde: und man wird sofort einsehen, dass in dem Bildnerwerke, gegen das malerische gehalten, ein geringerer Grad von Realismus sich zeigt.

Beispiel.

Dass aber selbst die bildnerische Darstellung geschichtlicher Persönlichkeiten nicht nothwendig die realistische Behandlung zu empfangen braucht, wenn in dem Wesen dieser Persönlichkeit ein Zug zum Idealen liegt, leuchtet gewiss ein, und es wird wohl immer Künstler und Kunstfreunde geben, die Goethe und Schiller lieber im Idealgewande, als in Frack, Schuhen und Strümpfen sehen (vgl. S. 259). Zu diesen gehörte *Rauch*, der bekanntlich einen Entwurf für das Dichterdenkmal zu Weimar in diesem Sinne gefertigt hatte. Es möge hier eine Abbildung der *Rauch*'schen Skizze folgen, der gegenüber eine des *Rietschel*'schen ausgeführten Werkes zur Vergleichung gesetzt ist. (Fig. 74 u. 75.) Betrachtet man zuerst vergleichend die Stellung der einzelnen Figuren unter einander, den Goethe *Rietschel*'s mit dem *Rauch*'s, so zeigt sich fast genau dieselbe Haltung. Der linke Fuss etwas vor, der rechte zurück geschoben, die linke Hand an der Schulter Schiller's, die rechte gegen ihn hingestreckt, doch bei *Rietschel* mit tiefer gesenktem Unterarm. Die Stellung der Schultern ist bei *Rietschel* ein wenig seitwärts, doch hat der Kopf dieselbe Lage und Richtung wie bei *Rauch*. Noch auffälliger ist die Ähnlichkeit Schiller's in beiden Gruppen, nur dass die Haltung des Kopfes und der Arme bei *Rietschel* der bei *Rauch* nicht gleich, sondern symmetrisch entgegengesetzt ist; ja, trotz der Idealität ist der *Rauch*'sche Schiller bewegter und lebendiger, als der *Rietschel*'sche, wie denn der sich erhebende linke Fuss mit dem vorgeschobenen Knie und die linke, wie zum Lehren gehaltene

Hand bei *Rauch* dies sofort darthun. Im Ganzen aber, denkt man sich beide Gruppen als nackte Figuren (S. 84 ff.) in diesen Stellungen gebildet, so möchte sich wohl Niemand finden, der mit Kennerblick sagen wollte, welches von beiden Werken das realistische wäre. Die Grundanlage bei *Rietschel* ist gewiss ebenso idealistisch und realistisch wie bei Rauch, nur hat jener seine Figuren mit dem Gewande, welches Schiller und Goethe zu

Fig. 74. Entwurf zu einem Goethe-Schiller-Denkmal von D. Rauch.

ihrer Zeit im Leben wirklich trugen, bekleidet, dieser mit der Gewandung, welche Dichtung und Kunst ihnen als Helden, die in ihren Namen für alle Zeiten leben, verleiht. Was das Schönere von beiden sei, bleibe dahingestellt, obwohl *Rauch*'s Gruppe nur ein erster Entwurf, die *Rietschel*'s aber ein durchgebildetes fertiges Werk ist, — obwohl jene durch die Fülle edler Falten eine volle Ab- und Ausrundung in sich selbst gewinnt, wogegen die karge Modekleidung *Rietschel*'s dünn erscheint, — und obwohl, in Verbindung mit *Rauch*'s idealer Gewandung, der Kranz dort mit grösserem Rechte und feinerem Sinne angeordnet ist, als bei *Rietschel*

der ihn, das Zeichen ewigen Sieges, in die Zeitlichkeit des schnell dahin eilenden Menschen versetzte. Und nun die Köpfe! In *Rauch*'s Skizze sind die Augen blind, bei *Rietschel* sind die Augensterne angegeben, sonst aber haben sie denselben Grundzug, dieselbe Idealität. Es stellt sich also heraus, dass der ganze Realismus bei *Rietschel* in der Tracht und in den beiden Augensternen besteht, dass aber der Kern der Gruppe ebenso

Fig. 75. Das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar von E. Rietschel.

idealistisch ist, wie der des *Rauch*'schen Werkchens. Dies letztere nennt alle Welt idealistisch, und doch bedürfte es nur der geringen Veränderung in der Bekleidung, um Leute zu finden, die alsobald rufen würden: ganz realistisch! In Wahrheit: *Rietschel*'s Gruppe ist nur darum bedeutend, weil sie im Wesentlichen idealistisch ist; sie erhielt auch den allgemeinsten Beifall, nicht etwa, weil der Künstler in ihr den bildnerischen Idealismus geopfert hätte, sondern weil er mit klugem Sinne die widerstrebende, modische Zeittracht in das Reich des Idealen soviel als möglich hinaufgezogen hat. Dieser Anklang des Realistischen, der in den Grundton

des schönen Werkes nur, wenn auch sehr deutlich, hineinspielt, ist weit entfernt, es dem vollen Realismus zu überliefern. Doch kommen völlig realistische Bildhauerwerke immerhin vor; namentlich haben in neuerer Zeit die Italiener, begünstigt durch eine sehr virtuose Marmortechnik, in diesem Betrachte Hervorragendes geleistet.

Ich möchte hier eine eigene Erfahrung, die ich vor dem *Rietschel*'schen Werke in Weimar selbst gemacht habe, nicht unterdrücken, denn sie giebt einen lehrreichen Wink. Dort, dieses Denkmal betrachtend, wurde ich von einem in meiner Nähe stehenden Handwerksburschen, der auf Schiller's Figur deutete, gefragt, ob das ein Prediger sei. Und dies kann Jeder oft hören, dass Goethe einem Geheimrathe ähnlicher sehe als dem Verfasser des Faust, und Schiller einem Professor ähnlicher als dem Dichter des Liedes an die Freude. Wäre bei den Figuren dieses Denkmales die Modetracht abgestreift und die Idealgewandung in charakteristischer Durchbildung angenommen worden, so würde auch der gemeine Mann die grössten Genien nicht mehr für Geheimräthe, Professoren und Prediger halten können.

b. in der Malerei.

Dem Wesen der Malerei steht, wie bemerkt, der Realismus grundsätzlich nahe. Wie aber bildnerische und selbst baukünstlerische Stylgesetze in der Malerei mit mehr Berechtigung herrschen können, als malerische in jenen Künsten, so greift auch der Idealismus kräftiger in die Malerei über, als der Realismus in die Bildhauerei. Realismus und malerische Auffassung sind nicht das Nämliche. *Michelangelo*'s Bildnerwerke sind, wie bekannt, malerisch aufgefasst, d. h. sie sind in Haltung, Bewegung und Ausdruck mehr oder minder nach Art gemalter Figuren behandelt, sind mit der Phantasie des Malers gedacht, und dabei sind sie doch in stylistischer Hinsicht idealistisch. *Rietschel*'s Dichterbilder sind rein bildnerisch aufgefasst und dennoch mit einem realistischen Elemente verquickt. Der Idealismus wird also auch in der Malerei, ohne an die Stelle der malerischen Auffassung eine gebundenere zu setzen, ein Recht beanspruchen dürfen, er wird den Realismus einschränken und bedingen, doch wird er immer nur auf diesem, als der eigentlichen Grundlage, sich geltend machen können. Streng genommen und grundsätzlich sind die Maler sämmtlich Realisten, denn die Farbe ist das eigentlich Reale, ist das künstlerische Mittel, durch welches in letzter Vollendung die gemalten Dinge für uns mit dem Scheine des Wirklichen umkleidet werden. Allein die Malerei gestattet dem Künstler eine grössere und weitere Freiheit der Bewegung, so dass ein Theil der Maler mehr zum reinen Realismus, ein anderer mehr zu dem, durch einen gewissen Idealismus bedingten Realismus sich hinwendet. Wie aber kommt in der Malerei diese, durch den Idealismus eingeführte Bedingtheit zur Erscheinung? Zunächst zeigt sie sich in der reineren, dem bildnerischen Ideale sich nähernden Form und dann

in der hiermit zusammenhängenden Vorliebe für Gegenstände, die eine solche Verklärung der Form, dies Wort im weitesten Sinne genommen, gestatten. Die italienische Kunst, besonders in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, ist in diesem Sinne idealistisch, sie strebt dahin, die Gestalten ihrer religiösen und mythologischen Bilder zu reineren Wesen zu verklären und im ganzen Aufbau ihrer Werke eine höhere und reinere Gesetzmässigkeit abzuspiegeln. Ja, selbst in den Bildnissen nach dem Leben klingt oft jener Zug, das Allgemeine und Bedeutende heraus zu kehren, sehr stark durch. Die Niederländer aber sind die geborenen Realisten, die ihre derbere Art auch in ihrer Kunst zur Erscheinung brachten und Formen wählten, welche zuweilen bereits sehr naturalistisch sind. Haarscharf ist jedoch die Grenze nicht zu ziehen, und es wäre irrig, zu meinen, dass die Italiener nicht auch rein realistische, ja sogar höchst naturalistische Bilder gemalt oder dass die Niederländer nicht häufig auch einem idealistischen Zuge sich hingegeben hätten. Der allgemeine Charakter beider Völker und ihrer Werke ist aber sicher bestimmt. Um sich von der Wahrheit dieses tief wurzelnden Gegensatzes zu überzeugen, bedarf es nur eines etwas aufmerksameren Ganges durch die italienischen und niederländischen Säle einer grösseren Gemäldesammlung, eines selbst nur oberflächlichen Vergleiches der nackten Frauengestalten eines *Rubens* mit denen eines *Correggio*, *Tizian* oder *Rafael*.

Beispiel.

Auch hier wird sich die grundsätzliche Verschiedenartigkeit wiederum besonders leicht an Werken erkennen lassen, die einen und denselben Gegenstand idealistisch und realistisch behandeln. Ein recht glückliches Beispiel möchte der Raub des Ganymed von *Correggio* und *Rembrandt*, in Wien und Dresden (Fig. 76 u. 77), sein. Der Eindruck beider Meisterwerke ist allerdings durch den farblosen, im Vergleiche zum Bilde sehr mangelhaften Holzschnitt nur unvollkommen wiederzugeben, allein auch ein ungeübtes Auge erkennt denn doch gewiss den grossen Unterschied bei beiden. Bei *Correggio* die edle, reine Form in den zu jugendlicher Vollendung ausgebildeten Gliedern, das bewusste, freudige Aufstreben zu etwas Höherem, das willige, sich dem olympischen Adler hingebende Folgen: mit einem Worte die Begeisterung zum Göttlichen, Idealen; — bei *Rembrandt* der kleine, in den Gliedern kindhaft unvollkommene Knabe, wider Willen am Hemde vom Adler gepackt und emporgetragen, wobei er in seiner Angst jämmerlich schreit und Wasser lässt: in Allem das Bild eines wirklichen Kinderraubes, der volle Realismus. Dort bieten sich Perspektive, Licht, Schatten, Ton und Farbe dar, dass auf ihnen, als dem realistischen Grunde, sich der Idealismus in Auffassung, Form und Behandlung entfalte, hier wird der volle Realismus durch den Zauber des Lichtes, des Tones und der Farbe fern vom Naturalismus gehalten und mit reicher dichterischer Kraft erfüllt. — Wie weit beide Bilder, auch das *Correggio*'s

trotz seines Idealismus, von bildnerischer Auffassung und Behandlung fern sind, würde ein Vergleich mit dem schönen Werke *Thorwaldsen*'s in erhobener Arbeit, welches die ganze Gruppe von der Seite zeigt,

Fig. 76. Der Raub des Ganymed von Correggio.

sowie mit der antiken Gruppe des *Leochares* im Vatikane lehren, welche letztere die ganze Bewegung nach oben gleichsam versteinert zu haben scheint.

Lage in der neuesten Zeit.

Wenn nun auch alle diese Darlegungen, die aus der Betrachtung der Kunstgeschichte gewonnen sind, allgemein gelten, so finden sie, ebenso wie sie sich in gewissen Zeiträumen an Bedingungen gebunden zeigen, in der Gegenwart eine Einschränkung, oder eigentlich müsste gesagt werden, eine Erweiterung. Dies insofern, als namentlich in den letzten zwei Drittheilen des neunzehnten Jahrhunderts alle jene Strömungen,

Fig. 77. Der Raub des Ganymed von Rembrandt.

die sich schon in den letzten drei bis vier Jahrhunderten mannigfach kreuzten, zugleich lebendig sind und der Künstler sich, ganz seiner Neigung gemäss, der idealistischen, realistischen, naturalistischen oder sonst einer Richtung hingeben kann. Hierin liegt einerseits die allgemeine Öffnung aller künstlerischen Dinge, wie Stoff, Technik, Auffassung, Styl, Charaktergepräge u. s. w., andererseits aber zugleich auch die vollste Freiheit für den einzelnen Künstler. Man hat diese Verhältnisse in jener Hinsicht

universal oder allumfassend, in dieser individuell oder persönlich genannt und sie zusammenfassend als universal-individuell oder allumfassend-persönlich bezeichnet, worüber schon S. 40 und 41 Einiges, jedoch in weiterem Sinne für die ganze neuere Zeit, gesagt worden ist. In der Gegenwart ist eine Steigerung aller dieser Umstände, Verhältnisse und Freiheiten erreicht, wie sie nie zuvor erreicht war, was wohl weiterer Ausführungen nicht bedarf.

Dritte Abtheilung.

Die Kunst und die Zeit.

Elfter Abschnitt.

Die Kunstgeschichte.

Der Zeit gegenüber ist das Verhältniss der Kunst ein dreifaches, indem es sich auf Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft bezieht. In Hinsicht auf die Vergangenheit ergiebt sich die Kunstgeschichte, in der Gegenwart wollen wir die Kunstwerke betrachten und auf die Zukunft richtet sich das Bestreben der Kunstpflege. In diese Theilung ordnet sich jedes unmittelbare Verhältniss ein, das man der Kunst und ihren Werken gegenüber einnehmen kann. Philosophische Betrachtungen schliessen und runden das Ganze dann wissenschaftlich ab und bringen die Ergebnisse der Erfahrung unter allgemeine, höhere Gesichtspunkte. Insofern diese Betrachtungen Untersuchungen über das Wesen des Kunstwerkes sind, gehören sie der Ästhetik, insofern sie aber nach den Gesetzen der geschichtlichen Entwickelung der Künste forschen, der Philosophie der Geschichte an. Soweit ein Eingehen hierauf in diesem Buche erforderlich schien, ist es in den beiden ersten Abtheilungen versucht worden. Es möge nun jedes der drei bezeichneten Verhältnisse für sich in diesem und den beiden folgenden Abschnitten betrachtet werden.

Dreifaches Verhältniss der Kunst zur Zeit.

Die Kunstgeschichte ist und kann nur sein ein Theil der allgemeinen Geschichte, nach deren wissenschaftlichen Grundsätzen auch sie sich aufbaut. Sie muss, soll sie zu wahrhaftem Verständnisse führen, sich stets an diese anlehnen, stets den Zusammenhang der künstlerischen Erscheinungen mit den allgemeinen Zuständen der Zeiten und Völker unterhalten, den Fortschritt zu höheren oder mannigfaltigeren Entwickelungen nachweisen und Rückschritte verschiedenster Art genügend erklären. Wenn die Kunstgeschichte demnach ihren Grundriss und das Rahmwerk ihres Aufbaues von der allgemeinen Geschichte entlehnt, so trägt sie doch auch in diese vielfach neues Verständniss und neue Aufklärung

Die Kunstgeschichte und die allgemeine Geschichte.

zurück und vergilt ihr so im Einzelnen, was diese ihr als allgemeine Grundlage gab. Dies war z. B. in der allerumfänglichsten Weise in Bezug auf Assyrien der Fall. Das Verhältniss der Kunstgeschichte zur allgemeinen Geschichte hat viel nahe Verwandtes mit dem der Litteraturgeschichte, allein diese besitzt den gewaltigen Vorzug, dass sie in den Schriftdenkmälern, deren bemerkenswerthere vielfältig gedruckt vorliegen, ihren Stoff vollständig und bequem beisammen stets zur Hand haben kann.

Der Denkmälerschatz und die Schwierigkeit, ihn kennen zu lernen.

Anders die Kunstgeschichte. Ihr besonderer Stoff, mit dem sie auf dem Grunde der allgemeinen Geschichte ihr Gebäude errichtet, sind die Kunstdenkmäler, und eben deren Bearbeitung bereitet ihr so erhebliche Schwierigkeiten. Denn in weitester Ausdehnung über die Erde verbreitet, erfordern sie einen grossen Aufwand von Zeit und Geld, damit der Forscher auf beschwerlichen Reisen sie kennen lerne. Wollte man die Denkmäler nur aus Abbildungen beurtheilen und in seinem Studirzimmer behaglich sitzen bleiben, so würde man sofort der grössten Unsicherheit und der ungenügendsten Mangelhaftigkeit anheimfallen: man muss sie nothwendig in ihrer vollen Wirklichkeit mit eigenen Augen sehen. Und wenn man allenfalls auch Bauwerke aus gründlich gearbeiteten, architektonischen Aufnahmen annähernd beurtheilen kann, so fehlt doch auch hier der durch Nichts zu ersetzende, auf der räumlichen Ausdehnung und den räumlichen Verhältnissen beruhende Gesammteindruck. Ganz unzureichend ist aber das Urtheil über bedeutendere Werke der Bildnerei und Malerei, das man sich aus Zeichnungen und Stichen verschafft, ja für ganz ausgezeichnete Marmorwerke genügt selbst der Gypsabguss nicht. Diese Vertheilung der Denkmäler über so viele Länder macht die Kunstforschung mühsam, beschwerlich und kostspielig, wie kaum eine andere Wissenschaft, und man ist, da die Mittel der einzelnen Kraft schon in Bezug auf Zeit nicht ausreichen, hier mehr als irgendwo auch auf die Forschungen Anderer angewiesen, und zwar mit der lästigen Bedingung, dass man deren Richtigkeit nicht stets prüfen kann.

Reisen und Stimmung.

Eine andere Schwierigkeit ist die, dass man, selbst reisend, sich also von einem Orte zum andern bewegend, die Denkmäler nur Ein Mal und nicht dauernd, nicht gerade dann, wann man die Anschauung derselben am Nöthigsten brauchte, sehen kann, dass man auf die Eindrücke des einmaligen oder doch wenigstens immer beschränkten Besuches, auf die Erinnerung, auf Vermerkungen angewiesen ist, die während der Reise gemacht sind. Und wie viel hängt, um einen richtigen Eindruck zu erlangen, — ganz von aller wissenschaftlichen und künstlerischen Vorbildung abgesehen, — von der augenblicklichen Stimmung, von der Freiheit des Gemüthes, von dem ganzen Zustande der Seele und des

Körpers ab! Wie oft tadeln wir heute ein Bild, das uns gestern zusagte, wie oft finden wir morgen Schönheiten, die uns heute noch verborgen blieben! Wie häufig enthüllt sich ein Mal ein Kunstwerk dem betrachtenden Auge auf den ersten Blick in allen seinen Tiefen und Schönheiten, während ein anderes Mal dasselbe Auge mühsam nach dem richtigen und vollen Verständnisse sucht. Man darf diesen Umstand, obwohl ihm in der Liebe zur Kunst und deren Denkmälern, wie in der Bekanntschaft mit einer bereits erheblichen Zahl von Kunstwerken ein starkes Gegengewicht gegenüber steht, doch nicht unterschätzen. Sehr bezeichnend ist eine Äusserung, die der kenntnissreiche, wissbegierige *Goethe* während seiner italienischen Reise in Bologna zur Abschwächung eines scharfen Urtheiles über Bilder der Akademiker niederschrieb: »Nach Tische etwas milder und weniger anmaasslich gestimmt als heute früh u. s. w.« Sie lehrt, wie schwer es sei, sich vor den Einflüssen zufälliger Stimmungen, die das wahrhafte Eingehen auf ein vorliegendes Werk unmöglich machen, zu hüten. Diese Macht der Stimmung oder, wenn man weiter gehen will, dieser Antheil persönlichen Gefühles und eigenen Wesens bestimmt die Ansichten und beeinflusst die Urtheile. Da nun ohne persönliche Bethätigung, dem Wesen der Kunst gemäss, ein Verhältniss des Einzelnen zu den Denkmälern überhaupt unmöglich und undenkbar ist, so erklärt dieser Umstand die grosse Verschiedenheit der Ansichten und Urtheile über die nämlichen Werke. Von der Geschichte fordern wir reine Sachlichkeit, bei der Kunstgeschichte aber spricht immer die Persönlichkeit stark mit. Deshalb ist ein Kunstforscher, wie er als Geschichtsschreiber sein sollte, nicht wohl möglich. Die Ausgleichung der hier vorliegenden Schwierigkeit kann nur in dem Bestreben gesucht und gefunden werden, seine Empfindung bei Betrachtung eines jeden Kunstdenkmales mit der Gefühlsweise und der Vorstellungsart von dessen Urheber möglichst in Übereinstimmung zu bringen, so dass man eben mit einer gleichartigen und nicht mit einer fremden Stimmung das Kunstdenkmal sieht, auffasst und erkennt.

Allgemeine Gliederung.

Der Schatz der Denkmäler stellt die besonderen Quellen und Urkunden der Kunstgeschichte dar. Es ist nun die Frage, wie er sich gliedert und gruppirt? Hier bietet natürlich, wie bemerkt, die allgemeine Geschichte Grundlage und Halt. Die Gruppen der Weltalter, die Abschnitte der Zeiten und Völker ergeben sich von selbst. Wenn also im Allgemeinen die grosse geschichtliche Gliederung der gesammten Denkmäler sich leicht vollzieht, so treten die Schwierigkeiten um so entschiedener hervor, sobald man ins Einzelne geht. Hier ist es oft ein sehr mühsames, häufig nicht einmal gelingendes Geschäft, einem gewissen einzelnen Werke die richtige geschichtliche Stellung nach Ort und Zeit anzuweisen. Man muss verschiedene Vorfragen berücksichtigen, verschiedene Mittel

anwenden, um eine solche Untersuchung zu führen und dennoch bleibt das Ergebniss bisweilen aus. Jene Vorfragen richten sich auf das etwaige Vorhandensein von Hülfsquellen, diese Mittel auf die anzuwendende Methode

Hülfsquellen.

Was die Hülfsquellen betrifft, so versteht man darunter die geschriebenen Überlieferungen, soweit sich diese auf die Kunst, die Künstler und die Denkmäler beziehen. Diese Überlieferungen können dreifacher Art sein, nämlich litterarische, archivalische und inschriftliche. Die litterarischen Hülfsquellen sind die Schriften, die ihrer Entstehung nach dem Kreise angehören, aus dem das Kunstdenkmal hervorging. Hier ist nicht selten Aufschluss über das allgemeine Wesen oder über den Gegenstand eines Kunstwerkes zu finden; bisweilen wird es sogar ausdrücklich erwähnt oder besprochen. Aber freilich muss man auch oft erfahren, dass alle Mühe des Forschens in der Litteratur, um den Sinn und die Bedeutung eines Denkmales zu ermitteln und dessen Ursprung nach Ort und Zeit festzustellen, vergeblich ist. Ganz ähnlich ist es auch mit dem Inhalte der Archive bestellt. Oft schöpft man da die ausgiebigsten Berichte über Kunstwerke, oft sucht man nach den einfachsten Angaben vergebens; nur ist der Unterschied der, dass die litterarischen Hülfsquellen tief in das Alterthum hinaufreichen, die archivalischen jedoch erst mit dem Mittelalter beginnen. Die sichersten urkundlichen Hülfsquellen, die zum Theil den ältesten Zeiträumen der Geschichte angehören, sind jedoch die Inschriften, und es darf nur an diejenigen Ägypten's oder Niniveh's erinnert werden, um anzudeuten, welches Licht hierdurch über manche Länder und deren Denkmäler verbreitet worden ist.

Hülfsmittel.

Den Hülfsquellen stehen die Hülfsmittel der Kunstgeschichte zur Seite: sprachliche und geschichtliche Kenntnisse, die den Schlüssel zum Verständniss der urkundlichen Hülfsquellen bieten, vor Allem aber innerer Beruf zur Kunst und fachliche Vorbildung durch sorgsame Übung des Auges und durch das Bestreben, die Denkmäler unter geschichtlichem Gesichtspunkte zu fassen. Die meisten Hochschulen bieten hierzu gegenwärtig manche Anregung und vielfache Förderung.

Methode.

Die Methode der kunstgeschichtlichen Forschung besteht im Beobachten, Vergleichen, Aufklären, Verknüpfen und im Ziehen der richtigen Schlüsse. Sie hat im Einzelnen vorzugsweise auf zwei Umstände ihr Augenmerk zu richten, nämlich darauf, ob das Denkmal ganz, nur zum Theil oder gar nicht echt sei, — und welches die richtige Auffassung und Würdigung desselben sei?

Die Echtheit der Denkmäler.

Hinsichtlich der Echtheitsfrage will man in einem gegebenen Falle von der beantwortenden Untersuchung zunächst erfahren, ob das Denkmal auch wirklich derjenigen geschichtlichen Gruppe angehöre, in welche es seinem Scheine oder der Überlieferung nach gesetzt wird, ob

es dem Volke, der Zeit, dem Künstler, die als seine Urheber angegeben werden, wirklich zukomme? Die Gefahr, in dieser Hinsicht zu irren, ist nicht gross, wenn es sich um monumentale Werke handelt, die noch am Orte ihres Ursprunges stehen, oder um Denkmäler, die sicher beglaubigt sind durch geschriebene Zeugnisse oder durch das Gepräge einer gewissen stylistischen Eigenthümlichkeit oder durch den Stempel einer bestimmten höchsten Meisterschaft. Anders steht es mit den Werken, die einer künstlerisch mannigfach und verschiedenartig entwickelten Zeit angehören und die nur einen mittleren oder geringeren künstlerischen Durchschnittswerth besitzen. Hier fehlen häufig die sicher leitenden Merkmale, es häufen sich die Schwierigkeiten und stellen an den kritischen Scharfsinn des Untersuchenden grosse Anforderungen, ohne dass eine glückliche Lösung immer zu erzielen wäre. Nun kommt aber als zweite Seite der Echtheitsfrage noch in Betracht, ob das Werk nicht etwa durch Entstellungen an seiner Ursprünglichkeit verloren oder ob es gar, im Ganzen oder theilweise, eine Fälschung sei? Beide Seiten der Echtheitsfrage hängen oft auf das Engste zusammen und bedingen sich vielfach, ja meist wird die Entscheidung über die Echtheit im letzteren, dem engeren Sinne erst zu treffen sein, wenn dem Denkmale wenigstens vorläufig eine bestimmte geschichtliche Stelle zugewiesen ist. Und umgekehrt, ist diese Stelle sicher nicht zu bestimmen, wenn nicht zuvor die Echtheit des Denkmales nachgewiesen wurde. Man muss deshalb diese Verhältnisse gemeinsam betrachten, und das ist die Aufgabe der Echtheitsprüfung als eines Hülfsmittels der Kunstgeschichte.

Die Echtheitsprüfung:

Die Echtheitsprüfung untersucht demnach die Denkmäler in Bezug auf ihre Echtheit nach jeder Richtung hin. Sie findet ihr hauptsächliches Gebiet in den beiden grossen geschichtlichen Gruppen, deren Kunstwerke im allgemeinen einen hohen Grad von Reife und Schönheit besitzen, nämlich in der Gruppe der klassischen Kunst des Alterthums und in der sogenannten Renaissance der Kunst vom fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhundert. Doch ist selbstverständlich, dass diese Prüfung sich auf alle Zeiträume erstreckt, die Denkmäler hinterlassen haben, denn überall da sind Unsicherheiten und Irrungen zu bekämpfen, sind Fälschungen aufzudecken.

a. archäologische Kritik;

Die Echtheitsprüfung antiker Denkmäler, die auch wohl archäologische Kritik genannt wird, hat sich zwar allmählich zu bestimmten Grundsätzen befestigt, doch ist es ihr noch nicht gelungen, auf ihrem Gebiete zu solcher Sicherheit und solchen Ergebnissen durchzudringen, wie die philologische Kritik auf dem ihrigen. Dennoch ist sie die Grundlage all' und jeder wissenschaftlichen und überhaupt jeder eingehenden Betrachtung der antiken Denkmäler und somit die wichtigste Hülfswissenschaft eines der bedeutendsten Abschnitte der Kunstgeschichte.

Die archäologische Kritik stellt bei ihren Untersuchungen sich die Beantwortung der Fragen als Aufgabe hin, ob das betreffende Werk überhaupt antik sei oder nicht, — ob es absichtlich gefälscht, — ob es einer früheren oder späteren Zeit angehöre, — ob es in einzelnen seiner Theile nur echt, in anderen unecht sei? und fügt als Vorfragen die nach der Zeit und dem Orte der Auffindung und der Person des Finders hinzu.

b. kunstgeschichtliche Kritik im engeren Sinne.

Grundsätzlich ebenso sucht die kunstgeschichtliche Echtheitsprüfung im engeren Sinne vorzugehen, aber Zahl und Beschaffenheit der hierher gehörigen Denkmäler erschweren ihr das Geschäft ungemein und verändern oft wesentlich das Verfahren, so dass die Grundsätze nicht so klar und bestimmt sich darstellen wie dort. Dagegen erfreut sie sich eines erheblichen Vortheiles, indem für ihr Gebiet die Zeugnisse der Zeitgenossen ungleich zahlreicher vorhanden sind, als in Bezug auf die antike Kunst. Über viele der werthvolleren, sowie über viele der weniger bedeutenden Kunstwerke besitzen wir unmittelbare, geschriebene Angaben. In den Archiven liegen Urkunden, Verträge, Briefe, Ankaufsverhandlungen und dergleichen mehr, die meist die Echtheit gegen jeden Angriff sichern, auf den Kunstwerken selbst finden sich oft Vermerke von Namen, Monogrammen, Jahreszahlen, die über deren Ursprung Auskunft geben. Aber trotz dieser umfangreichen und wichtigen Hülfsmittel ist eine erhebliche Menge von Kunstwerken vorhanden, die unter falschem Namen oder anderen irrigen Angaben gehen. Der Name des Meisters ist nun aber in diesem Abschnitte der Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung, und es handelt sich, abgesehen von allen wissenschaftlichen Zielen, schon für den Besitzer von Kunstwerken aus dieser Zeit darum, die Meister sicher zu bestimmen.

Arten der Täuschung.

Die Täuschungen, auf welche die Echtheitsprüfung zu sehen hat, sind verschieden, besonders aber von zweierlei Art. Man nennt diejenigen Kunstwerke oder deren Theile unecht oder gefälscht, die in Wahrheit das nicht sind, was sie scheinen oder wofür sie ausgegeben werden. Unecht pflegt man sie zu nennen, wenn die gesammte Herstellung derselben durchweg in Redlichkeit ausgeführt wurde, gefälscht, sobald die Absicht auf Erregung einer Täuschung mit eingelaufen ist. Man unterscheidet demnach unabsichtliche Täuschungen oder Irrthümer und beabsichtigte Täuschungen oder Fälschungen.

A. Unabsichtliche Täuschungen:

Die unabsichtlichen Täuschungen oder Irrungen beruhen entweder auf gut gemeinten Entstellungen des Denkmales selbst, oder sie bestehen in unverschuldeten Irrthümern Seitens des Beurtheilers. Denkmäler der verschiedensten Art bieten Veranlassung zu solchen Täuschungen, namentlich die Baudenkmäler, die antiken Marmorwerke, die Malereien seit dem 14. Jahrhundert und die Werke der Kleinkunst.

a. bei Baudenkmälern;

Alle Baudenkmäler früherer Zeiten sind in einem Zustande auf uns gekommen, der nur zweierlei Art sein kann: entweder haben sie keinerlei Benutzung mehr oder sie dienen noch einem Zweckbedürfniss. Haben sie keine zweckliche Bestimmung mehr, so sind sie meist mehr oder weniger beschädigt, also im Zustande von Ruinen. Die Pflicht, unter Umständen solche Ruinen möglichst zu erhalten, hat zu Ausbesserungen und theilweise auch zu Erneuerungen geführt, wie man z. B. an der Karyatidenhalle des Erechtheion's von Athen, am Kolosseum zu Rom und an vielen anderen Denkmälern sehen kann. Bei den Baudenkmälern aber, die noch benutzt werden, muss man unterscheiden, ob der Zweck, dem sie dienen, noch der ursprüngliche oder ein neuer ist. Neuen Zwecken dienen z. B. das Pantheon in Rom als Kirche, das Theseion zu Athen als Museum, mittelalterliche Kirchen, Klöster und Paläste als Museen, Zeughäuser, Kasernen u. s. w. Es ist begreiflich, dass in den meisten Fällen, um dem neuen Zweckbedürfnisse zu entsprechen, Veränderungen mit und an dem Baudenkmale vorgenommen wurden. Veränderungen solcher Art findet man natürlich bei Bauwerken, deren Bestimmung ununterbrochen dieselbe geblieben ist, nicht, allein trotzdem leider allzu oft Veränderungen anderer Art, die bis zur vollkommensten Entstellung des Denkmales gehen. Das sind die sogenannten Verschönerungen, Erneuerungen, Wiederherstellungen und dergleichen mehr, die ganz besonders an altchristlichen und mittelalterlichen Kirchengebäuden, sowie auch an anderen Bauwerken so viel Unheil angerichtet haben. Die Aufgabe der Echtheitsprüfung allen diesen Zuthaten, Umgestaltungen und Entstellungen gegenüber kann nur die sein, in strenger Untersuchung das Spätere und Neuere vom Ursprünglichen zu scheiden, und eine Beurtheilung des Denkmales, seiner eigensten Originalität gemäss, in Hinsicht seines Zweckes, seiner Anlage, Konstruktion und Kunstform vorbereitend zu ermöglichen. Dass diese Aufgabe sehr oft ungelöst bleiben muss, lehrt ein Blick auf so manches schwer entstellte Baudenkmal, wo es zur vollkommenen Unmöglichkeit wird, eine klare und sichere Vorstellung des ursprünglichen Zustandes sich zu bilden, da man nicht alles Spätere wieder entfernen kann. Es sind hiermit nicht nur die groben Entstellungen gemeint, welche die Barockzeit an zahllosen Kirchen vornahm, sondern auch nicht wenige sogenannte »Restaurationen«, die bis zum heutigen Tage ausgeführt und die oft ohne genügende Sachkenntniss oder in einem ganz unerlaubten Umfange gemacht wurden, so dass das Denkmal trotz alles guten Willens verdorben oder zu einem neuen Bauwerke umgewandelt wurde. Als eine Aufgabe kunstgeschichtlicher Echtheitsprüfung muss es auch betrachtet werden, da Lichtung und Klarheit zu schaffen, wo Bauwerke verschiedener Zeiten über oder in einander gebaut sind, wie z. B. in S. Clemente, S. Nicola in carcere und andern Kirchen Rom's

oder im Dome zu Trier, — und auch da, wo Architekturtheile von Denkmälern älterer Zeiten entnommen und in späteren Bauwerken verwendet wurden, wie die antiken Säulen, Kapitelle, Gebälke u. s. w. in den Basiliken Rom's und vielen andern Kirchen Italien's.

b. bei antiken Marmorwerken;

Die antiken Marmorwerke, die in den Museen vereinigt sind, befinden sich, mit wenigen Ausnahmen, nicht mehr im reinen Zustande wirklicher Originalität. Entweder ist die feine Oberfläche durch Einflüsse der Witterung oder des Erdreichs verletzt, oder es sind fehlende Theile neu angesetzt, oder es sind verschiedene antike Stücke zu Einem Werke zusammengefügt. Man pflegt alles Das, was mit einem antiken Denkmale nach dessen Auffindung vorgenommen wurde, dessen Restauration oder Ergänzung zu nennen, und man muss somit bei Betrachtung derartiger Marmorwerke diese Ergänzungen wohl beachten. Es ist stets genau zu prüfen, was an einem solchen Werke wirklich antik also echt, was verändert und hinzugesetzt also unecht sei, und ferner, ob Figuren, die aus mehreren Theilen zusammengefügt sind, auch wirklich aus zusammengehörenden Theilen bestehen. Erhebliche Ungeschicklichkeiten sind bei jenen Ergänzungen in grosser Zahl verübt worden, und erstaunliche Versündigungen bei Zusammensetzungen hat man sich zu Schulden kommen lassen. Trotzdem ist nicht zu leugnen, dass die Ergänzungen ihren Werth haben, da, wie bekannt, nur selten ein antikes Werk unbeschädigt auf uns gekommen ist, ohne dass Nase, Arme, Beigaben und dergleichen mehr fehlten, und da offenbar solche Verstümmelungen den reinen Kunsteindruck stören. Um deswillen wird man die Beschädigungen gern zu beseitigen suchen, und zwar um so unbedenklicher, als der Forscher das Neue vom Alten doch leicht zu unterscheiden weiss. Die Ergänzungen müssen aber von tüchtigen Künstlern unter Beirath erfahrener Kenner des Alterthums angefertigt werden, und wo sie in dieser Vollendung nicht erreicht werden können, scheint es besser, sie überhaupt zu unterlassen. Als gelungene Ergänzungen sind die der Äginetischen Bildwerke in München durch *Thorwaldsen*, die der Dresdener Pallas durch *Rauch* zu nennen, während wiederum andere bedeutende Werke unter falschen Ergänzungen leiden, wofür als Beispiel etwa die Laokoongruppe anzuführen wäre, bei der der rechte Arm des Vaters widersinnig ergänzt ist. Sehr häufig kommen auch Verstösse gegen die Richtigkeit durch Hinzufügung falscher Beigaben vor, so dass selbst der Laie, der etwas eingehender die antiken Bildwerke betrachten will, gut thun wird, sein Auge auch darin zu üben, dass er neue Ergänzungen vom wirklich Antiken unterscheiden lerne, was ihm in den grösseren Sammlungen unter Anleitung der meist trefflichen Kataloge nicht schwer werden wird. Der Archäologe und Kunstforscher aber muss, wie sich von selbst versteht,

hier ein offenes Auge haben und mit sicherem Blicke das Echte vom Unechten scheiden.

c. bei Malereien.

Bei Malereien ist diese prüfende Aufmerksamkeit noch nothwendiger, weil die Entstellungen viel feiner, die Irrungen viel mannigfaltiger sein können. Ein Gemälde ist stofflich der Zeit und widrigen Einflüssen gegenüber weit weniger widerstandsfähig, als der feste Marmor; Beschädigungen liegen hier sehr nahe, und demgemäss sind Ausbesserungen und Wiederherstellungen von Gemälden, die sogenannten »Restaurationen«, sowie Übermalungen, im Ganzen oder theilweise, Nachdunkelungen, Abblassungen u. s. w. nur allzu oft vorkommende Erscheinungen (vergl. S. 207 f.). Erkennt aber das geübtere Auge bei genauer Betrachtung die Übermalungen, Ergänzungen und Wiederherstellungen, so sieht es doch eben nicht zugleich auch, wie vormals an dieser Stelle die Malerei ursprünglich sich darstellte. Man ist also zum Theil dem Gewissen und der Fertigkeit des Restaurators überantwortet, was um so beklagenswerther in den Fällen ist, wo der Ort des Gemäldes an hohen Wänden, an Decken u. s. w. eine genaue Betrachtung aus der Nähe nicht zulässt. Diese Umstände also müssen nothwendig die Quelle zu den verschiedensten Irrungen in sich bergen. Aber auch hiervon abgesehen, ist bisweilen die Bestimmung eines Bildes nach Herkunft, Zeit, Meister u. s. w. keine einfache und leichte Sache. Zwar wird man wohl ohne sonderliche Schwierigkeit schon nach einiger Übung entscheiden können, ob ein vorgelegtes Bild der italienischen, niederländischen, deutschen oder spanischen Schule angehöre, aber um so mehr ist der Irrthum innerhalb jeder dieser Schulen möglich. In den deutschen und spanischen Werken ist er allerdings nicht so häufig, als bei jenen andern Schulen, deren Werke zahlreicher und vielgestaltiger sind, aber dennoch kommt er oft genug vor, und manches Bild geht unter dem Namen *Dürer*'s, *Holbein*'s oder *Murillo*'s, was Nichts mit diesen Meistern gemein hat. Die Bilder der Italiener und Niederländer haben aber schon so viele und ernste Irrthümer angeregt, dass man geneigt ist, Alles, was nicht urkundlich beglaubigt ist, von vornherein mit den Augen eines misstrauischen Wächters der öffentlichen Sicherheit anzusehen, der bekanntlich Jeden für verdächtig hält, bis das Gegentheil erwiesen ist. Trotz dieser Neigung ist es jedoch unerlässlich, den einmal vorhandenen Thatbestand anzunehmen; geschieht dies aber, so ist die nächste Folge, dass man nur da eine prüfende Untersuchung einleitet, wo man besondere Verdachtsgründe zu erkennen glaubt. Liegen diese vor, so kommt es zunächst darauf an, den Nachweis zu führen, dass das fragliche Werk auf Grund dieser und jener Umstände keinenfalls von dem angegebenen Maler herrühre. Wollte man sich hierbei beruhigen, so würde man pflichtgemäss im Dienste der Wahrheit gehandelt haben; geht man jedoch weiter, so setzt man sich leicht und

häufig dem Vorwurfe aus, ein neues Falsches an die Stelle eines alten Falschen gesetzt zu haben. Das Falsche einzusehen, ist nach einer Rede der Alten der erste Schritt zur Weisheit, der zweite, das Wahre zu erkennen; aber viele Kunstforscher lassen sich in Bezug auf Malereien am Ersten nicht genügen, sie geben dem natürlichen Wunsche des Menschen, nun auch das Richtige zu ermitteln, allzu bereitwillig nach. Man hat z. B. gesehen, dass ein Bild erst dem *Rafael*, dann dem *Leonardo*, dann dem *Andrea Solario*, dann insgemein der lombardischen Schule und endlich einem »Niederländer, wahrscheinlich *B. van Orley*«, zugeschrieben wurde; es ist dies das schöne Gemälde der Maria mit dem Kinde, das aus der gräflich Schönborn'schen Sammlung zu Pommersfelden in die Münchener Pinakothek (Nr. 1042) gelangt ist. Man hat erfahren müssen, dass zahllose Gemälde, die bisher unter einem bestimmten Namen gingen, plötzlich ohne weitere Begründung unter einem neuen Namen auftraten, und dass bald dieser neue Name die heftigsten Angriffe erfuhr. Mit einer unglaublichen Sicherheit sind Bilder diesem Maler abgesprochen und jenem zugeschrieben worden; Kunstfreunde wie Künstler wurden gerade hierdurch gegen die Urtheile der Kunstgelehrten, wie überhaupt gegen die Benennungen in den Sammlungen sehr misstrauisch. Ein neuerer Fall besonders zahlreicher Namensänderungen dürfte in Kassel vorgekommen sein, wo der Katalog von 1888 unter insgesammt 764 Bildern 184 neue Benennungen verzeichnet. Jeder Besucher, vor Allem aber die Kunstgeschichte selbst hätte ein Recht, in jedem einzelnen Falle die Gründe ausführlich zu erfahren, auf denen die veränderte Benennung beruht. Die prüfende Untersuchung sollte man stets scharf in die beiden angegebenen Theile sondern, und sich zunächst begnügen, dass das Falsche der bisherigen Angabe unwiderleglich nachgewiesen ist. Hat man für eine neue Bestimmung des Werkes nicht sichere Beweise, schriftliche Zeugnisse und dergleichen mehr, so sollte man sie in der Schwebe lassen und sich bescheiden, eine persönliche Meinung auszusprechen und diese als solche zu begründen. Allerdings gelingt es bisweilen auf Grund umfassender Vergleiche mit beglaubigten Gemälden den Urheber zu ermitteln, aber auch hier laufen Irrungen mit ein. Denn die Eigenheiten und Besonderheiten der Vortragsweise, der Pinselführung, der Zeichnung von Einzeltheilen, wie etwa Ohr oder Hand, und was solcher äusserlichen Sachen mehr sind, können zwar nicht selten einen bestimmten Meister erkennen lassen; aber das hat seine Grenzen, da ein geistreicher Mann die Vortragsart ändern oder verlassen und zu einer andern, selbst nur für einen einzelnen Fall, übergehen kann, wofür sich zahlreiche Beispiele beibringen lassen. Auch können Andere solche äusserliche Kennzeichen nachmachen und sich allmählich aneignen. Im letzten Grunde kann allein der eigenthümliche Geist entscheidend sein, der in einem Werke lebt und

webt, und der, sobald es sich um bedeutendere Meister handelt, nicht leicht nachgemacht werden kann. Wollte man aber auch den vergleichenden Beweismitteln ein bedeutend grösseres Gewicht beimessen, als sie verdienen, so wird doch immer eine schematische Behandlung, die sich sehr bald von selbst ergiebt, die Gefahr einer Irrung begünstigen. Wer vermöchte ein innerlich reiches Menschenwesen aus seinen Werken noch nach Jahrhunderten so tief erschöpfend zu erkennen, um jedes unter seinem Namen gehende Werk so zu beurtheilen, dass kein Zweifel bestehen könnte, ob es von ihm sei oder nicht! Man denke doch nur an gewisse Gedichte, die *Goethe* mit grosser Sicherheit bald zugeschrieben, bald abgesprochen werden! Ich habe nach diesen Grundsätzen die Werke der niederländischen Schulen des Museums zu Braunschweig (Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, Berlin 1882 Bd. II) bearbeitet und glaube, dass sie sich bei dieser Arbeit bewährt haben, wenn auch einige kühne Bildertäufer sich nicht versagen mochten, mich als zu »konservativ« zu necken.

Ein anderer Umstand, der vielfach Irrthümer erzeugt hat, ist der, dass nicht wenige ältere Wiederholungen bedeutender Bilder unter dem Namen des Meisters, von dem das echte Gemälde herrührt, gehen, dass so angeblich mehrere Originale vorhanden sind, deren Echtheit angegriffen, vertheidigt und wiederum angegriffen wird, ohne dass es immer gelänge, das wirkliche Original und die Wiederholung oder Kopie unumstösslich nachzuweisen. Es soll damit nicht gesagt sein, dass nicht originale Wiederholungen von der Hand des Meisters wirklich sich vorfänden, aber die Zahl derselben ist gewiss verhältnissmässig beschränkt, wie leicht einzusehen. In der Regel lässt der Meister solche Arbeiten durch Gehülfen und Schüler machen, und legt an sie nur noch die letzte Hand, wie das vielleicht kein Künstler so zahlreich gethan hat wie *Rubens*. Obwohl nun eine derartige Arbeit immerhin einen nicht geringen Werth haben kann, so ist sie doch eben kein völliges, reines Originalwerk, so dass die kunstgeschichtliche Prüfung nicht bemüht sein sollte, ihre Untersuchungen fortzusetzen, bis sie das unzweifelhaft echte Original nachgewiesen hat. Derartige für echt ausgegebene Wiederholungen kommen bei vielen bedeutenden Meistern vor. Es sei beispielsweise nur an das *Rafaelische* Bildniss der Johanna von Arragonien erinnert, von dem Exemplare zu Neapel, Paris, Lützschena bei Leipzig, Berlin und in England beim Grafen Warwick aufbewahrt werden, an den Liebesgarten von *Rubens* in Wien, Dresden, Gotha, Madrid u. a. O. Auch die Fälle sind nicht selten, wo Bilder von fremder Hand nach Zeichnungen und Stichen bedeutender Künstler angefertigt wurden und dann unter dem Namen der letzteren weiter gingen.

Fälschungen: Das Feld der absichtlichen Täuschungen, also der Fälschungen, ist sehr gross und über alle Zweige der künstlerischen Thätigkeit verbreitet. Es giebt kein Gebiet der Kunstgeschichte, wo die Fälschung sich nicht bethätigt hätte, von den vorgeschichtlichen Zeiten und dem ägyptischen Alterthume bis zu den neuesten Bildern. Gefälscht ist immer worden, aber freilich die neueste Zeit erst hat, durch die Fortschritte der Naturwissenschaften und Technik begünstigt, die Palme der Fälschung völlig errungen. Es giebt Fälscher im Kleinen und Fälscher im Grossen, es giebt Einzelfälscher und Fälschergenossenschaften, es giebt ganze Fälschungsfabriken. Viel ist über diese Dinge schon gesprochen und geschrieben worden, manche gerichtliche Verhandlung hat Erstaunliches ans Licht gebracht, unzählige Fälschungsfälle sind festgestellt, viele Liebhaber sind betrogen worden. Es ist also überreichlicher Grund zur Vorsicht vorhanden. Aber die Erkennung und der Nachweis der Fälschung ist meist nicht leicht, und kaum lassen sich in diesem Betrachte einige sichere Fingerzeige geben. Manches Nützliche dürfte den Büchern »Die Fälscherkünste (Le truquage)« von *Paul Eudel*, deutsch von *B. Bucher* (Leipzig 1855) und »Die Imitationen. Eine Anleitung zur Nachahmung von Natur- und Kunstprodukten als Elfenbein, Schildpatt, Perlen, Perlmutter u. s. w.« von *S. Lehner* (Wien 1883) zu entnehmen sein. Es mögen die wichtigsten Gebiete bezeichnet werden, wo man vorzugsweise Fälschungen begegnet.

a. bei antiken Marmorwerken; Im Bereiche der antiken Kunst sind allerdings wiederholt Marmorwerke, ganze Statuen gefälscht worden, da aber die Herstellung solcher Arbeiten kostspielig ist, die Bekanntwerdung und der Verkauf jedes Mal Aufsehen erregt, und da es zudem schwierig ist, Geist und Styl der alten Kunst in solchen Werken bis zur Täuschung nachzuahmen, so hat die betrügerische Thätigkeit sich mit Vorliebe Denkmälergattungen zugewandt, wo sie leichter und sicherer Erfolge erzielen konnte. Sie hat deshalb die Anfertigung von Büsten und Hochbildern, namentlich in nicht allzu grossem Maasstabe bevorzugt, und so nach und nach eine nicht unerhebliche Zahl gefälschter Stücke unter die echten Werke gemischt, ohne dass es durchweg gelungen wäre, die Fälschungen unumstösslich nachzuweisen. Das kunstgeschichtlich merkwürdigste Beispiel der absichtlichen Fälschung eines grösseren Marmorwerkes dürfte die Geschichte von *Michelangelo*'s schlafendem Cupido vom Jahre 1495 sein, der auf Betrieb des Pierfrancesco de' Medici als antik zu Rom an den Kardinal von S. Giorgio verkauft wurde. Ein anderer Fall ist vielleicht nicht minder merkwürdig. Der Fürst Rondanini in Rom besass die berühmte, nach ihm genannte Medusa, die sich jetzt in der Glyptothek zu München befindet. Er hatte sie durch Vermittelung von *Thorwaldsen* und *Rauch* an die preussische Regierung verkauft, und sie wurde in einer Gesellschaft

beim Gesandten *Wilhelm von Humboldt* bewundert. Da zog der Maler *Müller* ein zweites Exemplar hervor, das er für den Kronprinzen Ludwig von Bayern erworben hatte. Das war das echte. Dem Fürsten Rondanini war es gelungen, die beiden grossen Bildhauer zu täuschen; er freute sich seines Streiches und zahlte das Kaufgeld natürlich zurück.

b. bei Denkmälern in Metallen;

Von antiken Denkmälern in Metallen sind vorzugsweise Arbeiten in Gold, Silber, Kupfer und Erz erhalten; diejenigen in Blei sind ohne besonderen Werth, und die in Eisen meist stark verrostet. In allen jenen Metallen aber sind Fälschungen mehr oder weniger zahlreich ausgeführt und mit Geschick auf den Markt gebracht worden. In Gold wurden Schmucksachen nachgemacht und für antik verkauft; in Erz ebenso die verschiedensten Gattungen von Geräthen und kleineren figürlichen Darstellungen. Man kann als besondere kritische Merkzeichen hier beachten, dass die echten goldenen Schmucksachen des Alterthums fast ausnahmelos aus chemisch reinem Golde bestehen, und dass bei den echten Erzarbeiten die Patina sehr fest sitzt und selbst dem Scheidewasser widersteht, während die der Fälschungen entweder schon mechanisch abgesprengt oder doch durch mässig starke Säuren leicht vernichtet werden kann. Neuerdings sind zahlreiche Goldsachen — doch auch Sachen in anderen Metallen, Terrakotten, griechische Inschriften u. s. w. — in Odessa ans Licht gekommen, von denen Mancherlei in das dortige Museum und Vieles in Privatsammlungen übergegangen ist. Es war Alles gefälscht. Ausserordentlich umfassend sind die Fälschungen antiker Münzen, gegossener wie geschlagener, doch muss man hier diejenigen, die von Falschmünzern des Alterthums herrühren und die demgemäss eine geschichtliche Bedeutung haben, von den modernen Fälschungen unterscheiden, die sehr mannigfach sind. Es giebt antike Münzen, deren Oberfläche durch den Grabstichel verändert ist, um eine Seltenheit zu gewinnen; man schnitt auch zu demselben Zwecke echte Münzen flach durch, vertauschte die Seiten und verband diese dann wieder zu neuen Stücken. Doch auch ganze Fälschungen wurden mit Hülfe nachgestochener Stempel massenhaft ausgeführt, zum Theil mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit. Technisch höchst vollkommen und äusserst täuschend sind die gefälschten Nachbildungen vieler hervorragender Münzen des Alterthums, welche der Hofrath *Karl Wilhelm Becker* († 1830) zu Offenbach machte, und von denen *M. Pinder* 269 Nummern verzeichnete.

c. bei Werken in gebrannten Erden;

Fälschungen in Terrakotta kommen ebenfalls oft vor, namentlich bei Figuren, wie sie in den Gräbern Griechenland's und Kleinasien's gefunden werden, und bei anderen kleineren Gegenständen, wie z. B. den Handlämpchen, die mit antiken oder altchristlichen Symbolen verziert sind. Auch griechische, kampanische und etrurische Vasen werden oft

nachgemacht und als echt verkauft. Die gefälschten Vasen haben jedoch, von allen inneren Erkennungszeichen abgesehen, schon ein bedeutend grösseres Gewicht als die echten, durch das sie sich verrathen.

d. be geschnittenen Steinen;

Ein Hauptgebiet der Fälschung, wo diese sich als gewerbsmässige Betrügerei vollkommen ausgebildet hat, ist aber das der geschnittenen Steine, denn hier war und ist die Ausbeute, bei der lebhaften Neigung der kunstliebenden Reichen und dem hohen Preise der einzelnen Stücke, meist sehr ergiebig. In diesem Fache sind namentlich früher die Sammler am Gröblichsten hinters Licht geführt worden, und nur eine grössere Erfahrung kann dahin gelangen lassen, dass man bei der Beurtheilung der Echtheit antiker Steine, wobei namentlich die Art des Steines, die Technik und der Styl zusammenstimmen müssen, sicher geht. Absichtlicher Betrug und unabsichtlicher Irrthum spielen allerdings oft in einander über, und nicht immer ist zu erweisen, ob eine Fälschung oder ein Versehen vorgelegen hat. Ein auffallendes Beispiel des Irrthums verknüpft sich mit dem zu Paris befindlichen sogenannten Siegelring des Michelangelo, der in vollendeter Ausführung ein Bakchanal von achtzehn kleinen Figuren zeigt, und der ehedem für antik, jetzt allgemein mit gutem Grunde für eine Arbeit *Piermaria da Pescia*'s gehalten wird. Um aber ein ganz hervorragendes Beispiel absichtlichen Betruges anzuführen, mag an die Poniatowski'sche Gemmensammlung erinnert werden, die, 2601 Nummern zählend, im Jahre 1831 dem Museum zu Berlin zum Ankauf angeboten, von *Tölken* aber als eine grossartige Fälschung nachgewiesen wurde. Von einem der Künstler, die an dieser Sammlung erheblich mitgearbeitet hatten, *Calandrelli*, rühren einige Gemmen her, die sich im Berliner Museum befinden und welche ehedem für diese Anstalt als lehrreiche Fälschungen angekauft worden waren. Moderne Glaspasten werden nicht minder häufig für antik ausgegeben.

e. bei Gemälden, besonders italienischen und niederländischen;

Auch die Fälschung von Gemälden wurde und wird mit Meisterschaft in grossem Umfange betrieben. Die Ziffer der in Sammlungen, besonders in Privatsammlungen sich befindenden Gemäldefälschungen muss erstaunlich gross sein. Der kritische Nachweis der Fälschung wird häufig dadurch erschwert, dass den Besitzern solcher Bilder, damit diese nicht durch jenen Nachweis entwerthet würden, unwillkürlich daran gelegen ist, prüfende Untersuchungen so viel als möglich von ihren Schätzen fern zu halten. Aber es ist sogar vorgekommen, dass selbst Galleriebesitzer neue Kopien nach älteren Meistern machen liessen, sie etwas anräucherten und nun als alte Meisterwerke in ihrer Sammlung aufhingen, sich stets freuend, wenn Jemand die herrlichen Bilder ohne den geringsten Zweifel anstaunte. Ein solcher Fall wird immer zu den absichtlichen Täuschungen oder Fälschungen gehören, so sehr auch die gewinnsüchtige Absicht ausgeschlossen sein mag. Zur besseren Würdigung der Schwere dieser Art

von Täuschungen sei an das für antik ausgegebene Gemälde des »Jupiter und Ganymed« erinnert, durch das *Winckelmann* (Dresd. Ausg. d. Werke, V. 483 u. ff. u. a. a. O.)., sowie viele Andere schnöde getäuscht wurden, da es, wie mit Sicherheit anzunehmen, eine Arbeit von *Mengs* war. Auch *Goethe* spricht in seiner italienischen Reise, unterm 18. November 1786, von diesem merkwürdigen und lehrreichen Falle. Doch nicht allein das gänzlich gefälschte Gemälde ist oft Gegenstand des Betruges, auch alte Kopien oder Werke minder bedeutender Künstler werden, bewusst und absichtlich, für Arbeiten von höher geschätzten Meistern ausgegeben. In letzterer Hinsicht haben namentlich schon die Kunsthändler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts Grosses geleistet, indem sie die Namensinschriften oder Monogramme grosser Meister auf Arbeiten von deren Schülern setzten und sich ähnlicher Täuschungen mehr schuldig machten. Dadurch ist ein arger Wirrwar angerichtet worden, der noch nicht völlig gehoben werden konnte, wenn auch die falschen Bezeichnungen sich leicht nachweisen und entfernen liessen. Ein sehr frecher Betrugsversuch wurde vor einer Reihe von Jahren durch einen Franzosen, Abbé Nicolle, gemacht, indem er mit einem kleinen Bilde, das er für den »Tod Joseph's von *Rafael*« ausgab, Europa bereiste. Er verlangte 1 Million Franken. Aber was war es? Ein Entwurf oder eine kleine Kopie eines grossen Gemäldes von *Carlo Maratta* in Wien, wofür später in einer Versteigerung 1200 Franken gelöst wurden. Meist gehen die betrügerischen Versuche nicht so aus, wie in diesem Falle. Alljährlich werden eine Menge Liebhaber angeführt. In Antwerpen betrieb bis vor Kurzem ein Händler Namens Defort das Geschäft im Grossen und mit Erfolg. Er wurde ertappt und mit 16 Monaten Gefängniss, sowie einer bedeutenden Geldbusse bestraft. In den grossen Kurorten sieht man zur Sommerszeit ganze Läden angefüllt mit Werken von *Rembrandt*, *Rubens*, *Ostade*, *Claude Lorrain*, *Ruisdael* und wie die Meister, darunter auch neuere, sonst heissen: Alles ist gefälscht und zwar vielfach plump gefälscht, auf die Unerfahrenheit von Liebhabern und Sammlern berechnet.

f. bei Zeichnungen;

In Bezug auf die Zeichnungen könnte im Wesentlichen das Nämliche gesagt werden; es sind auch hier unzählbare Fälschungen der verschiedensten Art unternommen worden, zum Theil mit grossem Geschick und unter Beachtung aller die Täuschung erleichternden äusseren Umstände, wie etwa der Wahl von altem Papier aus der Zeit, welcher der Meister, von dem man eine gefälschte Zeichnung machen will, angehört. Wie schwer in solchen und ähnlichen Fällen ein sicheres Urtheil ist, möge das Beispiel lehren, dass Zeichnungen *Rafael*'s, welche das linke, untere Stück der Disputa vorstellen, in den Sammlungen zu Florenz, Wien und Frankfurt vorkommen, und dass ausserdem nach *Passavant*'s Verzeichnisse

noch zwei weitere Zeichnungen desselben Gegenstandes in England sich befinden: ein Fall, der einer Erläuterung nicht mehr bedarf.

g. bei Kupferstichen.

Werthvolle Kupferstiche, namentlich der älteren grossen Meister dieser Kunst, werden insofern gefälscht, als mehr oder weniger beschädigte Drucke mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit geflickt und durch Zeichnung ergänzt werden, so dass sie für mehr oder weniger gute Exemplare dann, unter absichtlicher Verheimlichung des Geschehenen, verkauft werden können. Bei Grabstichelblättern verüben gewissenlose Verkäufer bisweilen dadurch einen Betrug, dass sie von Platten, die bereits eine ganze Reihe von Abdrucken mit der Schrift lieferten, immer noch Abdrücke von der Schrift machen, indem sie die Schrift nicht mit einschwärzen und sie beim Druck der Platte dann noch sorgfältig bedecken. Auch durch Vornahme kleiner Änderungen an alten Stichen werden Abdrücke in früheren Zuständen der Platte hergestellt, die als Seltenheiten erheblich höher bezahlt werden. Bisweilen genügt es schon, das Blatt gegen das Licht zu halten, um sich Klarheit über die Flickereien und Veränderungen zu verschaffen.

Anderweitige Fälschungen.

Aber wie Werke aus allen Gebieten des Alterthums, wie Gemälde und Zeichnungen aus allen Zeitabschnitten gefälscht werden, so werden es auch allerlei Gegenstände aus dem Mittelalter und den neueren Jahrhunderten. Alles wird auch hier gefälscht: Gegenstände in Stein, Metall, Holz, Elfenbein, gebrannten Erden, Glas und allen sonstigen Stoffen — Kunstwerke und kunstgewerbliche Sachen. Der Nachweis der Fälschung ist hier bisweilen ungemein schwierig; oft, wie z. B. auch bei sehr geschickt hergestellten Silbersachen, entscheidet nur das sehr empfindliche Feingefühl des Beurtheilers, das aus der gesammten Erscheinung sicher entnimmt, dass hier eine Fälschung vorliege. Mancher Sammler hat Dutzende gerade solcher silbernen Falschstücke theuer bezahlt. Die Geschicklichkeit der Fälscherkunst auf allen diesen Gebieten ist geradezu erstaunlich, und es liesse sich über manchen merkwürdigen Fall berichten. Doch sei nur der folgende erwähnt. Im Jahre 1892 wurde dem Louvre-Museum in Paris eine 0,40m hohe, sehr schöne Erzfigur von *Andrea Riccio* († 1532) angeboten, und sie wurde auch für 40000 Franken angekauft. Aber das Stück war gefälscht, nach Theilen mehrerer älterer Werke geschickt zusammengesetzt und trefflich ausgeführt; die Metallmischung war eine moderne, die Patina künstlich hergestellt und von eigenthümlichem Ansehen. Diese und andere Umstände liessen endlich den Betrug zweifellos erkennen, dessen Opfer der Louvre beinahe geworden wäre, doch war glücklicher Weise die Zahlung noch nicht geleistet worden.

Verfahren der kunstgeschichtlichen Kritik.

Die hier in kurzen Zügen geschilderten Verhältnisse, die zu so vielen Irrungen und Täuschungen die Veranlassung in sich bergen, stellen

an die Kunstgeschichte die Aufgabe, mittelst der sorgsamsten Prüfung Irrthum und Wahrheit, Echtes und Falsches zu sondern. Und da man ja nun von vornherein die Ergebnisse dieser Prüfung nicht mit Bestimmtheit vorhersehen, also auch grundsätzlich nicht besondere Verfahren bei unabsichtlichen und bei absichtlichen Täuschungen anwenden kann, so müssen die zu beachtenden Gesichtspunkte für beide Fälle gleich anwendbar sein. Die Hauptsache aber ist, die oben erörterte Trennung der beiden Theile der Prüfung: den Irrthum zu enthüllen und die Wahrheit an seine Stelle zu setzen — gehörig aufrecht zu halten und in jeder Hinsicht so sachlich als irgend möglich zu verfahren.

Nachweis des Irrthums.

Liegt in Bezug auf ein bestimmtes Denkmal der Verdacht vor, dass es das nicht sei, was es scheint oder wofür es ausgegeben wird, so ist dieser Verdacht durch stichhaltige, sachliche Gründe zu erstarken oder zu entkräften. Zu den sachlichen Umständen, die hier von Bedeutung sind, gehören vorzugsweise die folgenden:

1. Die Herkunft und die bisherige Einzelgeschichte des Denkmales. Ist diese klar und glaubwürdig, so wird man seinen Verdacht schweigen lassen, erscheint sie dagegen in Dunkel gehüllt oder spielen zweideutige Persönlichkeiten dabei eine Rolle, so wird man sich in seinem Verdachte gekräftigt fühlen. Die kunstgeschichtliche Prüfung fragt also zuerst nach Ort, Art und Zeit der Auffindung oder der Entstehung eines Werkes, nach den Personen des Finders, des Urhebers und der bisherigen Besitzer. Sie fragt dann

2. weiter nach urkundlichen Beweismitteln, wie sie oben als Hülfsquelle der Kunstgeschichte erwähnt wurden, und die entweder inschriftlicher, litterarischer oder archivalischer Art sein können. Dazu kommt

3. die Frage, ob Material und Technik des Werkes auch wirklich so beschaffen sind, wie die sicher beglaubigten Werke desselben Ursprungskreises sie zeigen. Allein so wichtig auch oft die hieraus zu entnehmenden Gründe erscheinen, so spielen doch bisweilen Umstände mit, die zu irrigen Schlüssen verleiten. Man wird deshalb fast niemals ganz allein nach Material und Technik ein Urtheil aussprechen und belegen können, sondern wird dazu auch jene beiden ersten Fragen berücksichtigen und, falls diese ohne Antwort bleiben müssten, vornehmlich dann

4. nach der Ursprünglichkeit und Echtheit des in dem betreffenden Werke lebenden Kunstgeistes fragen. Alles Äusserliche eines Kunstwerkes kann fast immer treffend und täuschend nachgeahmt und nachgemacht werden, was aber nie völlig nachgeahmt und nachgemacht werden kann, ist der eigenthümliche Geist grosser Meister, der in deren Originalarbeiten lebt und webt. Davon überzeugt man sich sehr leicht durch die Kopien ausserordentlicher Werke, die hinter diesen immer erheblich zurückbleiben. *Rafael*'s Sixtinische Madonna kann nicht kopirt werden,

obgleich sie tausendfach kopirt worden ist. Dies letzte Merkzeichen berührt bereits die Grenze, wo rein sachliche Umstände sich mit dem Persönlichen des Urtheilenden vermengen, wo also im einzelnen Falle mit Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt die richtige Scheidelinie gezogen werden muss. Übrigens ist es selbstverständlich, dass bei dem ganzen Verfahren sehr oft das Ergebniss von dem Geiste und der Feinheit abhängt, womit der Untersuchende die sachlichen Umstände auffasst, verknüpft, trennt und behandelt, sowie auch davon, ob er sich im Besitze genügender Hülfsmittel, wie Kupferstiche, Photographien und dergleichen mehr, befindet.

Beweis der Wahrheit.

Diese letzteren Bedingungen und Voraussetzungen gelten auch für den zweiten Theil des Verfahrens, wo nun an Stelle der kritisch weggetilgten irrigen Überlieferung die Wahrheit gesetzt werden soll. Im Allgemeinen sind hier auch die nämlichen Umstände zu berücksichtigen, die in jenen vier Fragen bezeichnet wurden. Es ist natürlich, dass bei mancher Untersuchung, die zunächst nur den Nachweis eines Irrthums im Auge hat, schon neue bestimmende Ergebnisse unmittelbar ans Licht treten können; allein diese Fälle dürften doch mehr als Ausnahmen zu betrachten sein. In der Regel liegen beide Theile der Untersuchung getrennt, und sie sollten grundsätzlich stets scharf getrennt gehalten werden. Um das Richtige zu ermitteln, leihen hauptsächlich die schriftlichen Überlieferungen, der Vergleich mit entsprechenden beglaubigten Werken, die Heranziehung von Stichen und Photographien, die Beziehung zu bestimmten Ereignissen und Personen und Anderes mehr Hülfe, doch auch unter Umständen gewisse stylistische Züge und gewisse Eigenthümlichkeiten technischer Art.

Beispiele.

Einige Beispiele mögen das Gesagte noch erläutern. Zunächst die beiden *Holbein*'schen Madonnenbilder zu Darmstadt und Dresden, die hinsichtlich der Echtheitsfrage eine ganze Litteratur hervorgerufen haben. Das sachlich wohl begründete Ergebniss der verschiedenen Untersuchungen ist die zweifellose Feststellung der Echtheit des Darmstädter Bildes und der Nachweis gewesen, dass das Dresdener Bild keine Originalarbeit von *Holbein* ist. In Bezug auf das letztere liegt also ein völlig gelungener Nachweis des bisherigen Irrthums vor, während die weiteren Versuche, eine neue sichere Bestimmung zu erzielen, aus Mangel sachlicher Beweisstücke noch nicht gelingen wollten. Unmittelbar neben diesem Bilde in Dresden hängt ein männliches Bildniss, welches 1746 als Bildniss des Lodovico Moro von *Leonardo da Vinci* in die dortige Sammlung gekommen ist, das aber in neuerer Zeit diesem Meister mit guten Gründen abgesprochen wurde. Auf Grund eines *Hollar*'schen Stiches schrieb man es *Holbein* zu und erkannte in dem Dargestellten den Goldschmied Morette. Die endgültige Bestätigung

dieser neuen Bestimmung wurde im Jahre 1860 durch die Zeichnung *Holbein*'s zu diesem Bilde, die das Dresdener Museum in London erwarb, erzielt, so dass hier eine in ihren beiden Theilen gelungene und abgeschlossene Untersuchung kunstgeschichtlicher Prüfung vorliegt. Weitere Fälle, wo beide Theile oder nur der erste Theil der Untersuchung gelungen ist, liessen sich in grösster Zahl beibringen, doch seien hier nur noch die beiden grossen Freskodarstellungen des Abendmahles bei S. Croce und bei S. Onofrio zu Florenz erwähnt, von denen jenes seit Jahrhunderten dem *Giotto*, dieses seit seiner Auffindung im Jahre 1845 beharrlich dem *Rafael* zugeschrieben wurde, die aber beide als nicht von diesen Künstlern herrührend sicher erwiesen wurden, während für neue stichhaltige Benennungen die sachlichen Anhaltspunkte fehlen.

Aufbau und Begrenzung der allgem. Kunstgeschichte.

Ist die Prüfung der Echtheit eines Denkmales glücklich erledigt, so handelt es sich dann weiter darum, was es vorstelle, wie es stylistisch richtig zu verstehen sei, welchen geschichtlichen Zusammenhang es mit Denkmälern vor und nach ihm, welche besonderen künstlerischen oder technischen Eigenschaften und Vorzüge es habe. Dazu treten dann noch unter Umständen besondere Fragen, die zu berücksichtigen sind, damit dem Denkmale seine richtige geschichtliche Stellung in gehörigem Zusammenhange angewiesen oder gesichert werde. Aus solcher Würdigung der Denkmäler und aus den geschriebenen Überlieferungen baut sich nun im Rahmen der allgemeinen Geschichte die Kunstgeschichte auf. Ihr erster Zweck ist die Erzählung von der Entwickelung der menschlichen Kunst überhaupt, aber sie muss dies doch thun im innigsten Hinblicke auf Das, was erst eine Kunst möglich macht, die allgemeine Kulturlage, und in steter Beziehung darauf, wie weit die einzelnen Werke zur Reife entwickelt sind. Diese Klärung ist von grosser Wichtigkeit, ja sie vorzugsweise trägt erst frisches Leben und dauernden Reiz in einen Stoff, der häufig trocken und langweilig werden müsste, weil er sich auf Gegenstände bezieht, die gesehen werden müssen und die man nicht sieht, die abwesend sind und die als gegenwärtig behandelt werden. Die Schwierigkeiten wären unübersteiglich, wollte die Kunstgeschichte beanspruchen, so wie sie schwarz auf weiss erscheint, etwas Abgeschlossenes oder nur in sich Geschlossenes zu sein; sie überlässt Dem, der sich mit ihr beschäftigt, selbst den grössten Theil der Arbeit, und sie kann ihn nur anleiten, wie er diese Arbeit methodisch und wissenschaftlich vollführe. Denn aus Büchern allein lernt sich nun und nimmermehr das Verständniss weder der Kunst, noch der Kunstwerke und der Kunstgeschichte, nur das eigene Sehen verschafft, wie den Genuss, so die Erkenntniss.

Besondere Kunstgeschichte.

Neben der allgemeinen Kunstgeschichte besteht die besondere, die Geschichte der Kunst einzelner Länder, Völker, Städte, Denkmäler, Meister, Schulen und Zeiträume. Hier ist keine Grenze gezogen. Die

grossen Abschnitte der Weltgeschichte bilden ebenso einen Gegenstand dieser besonderen Kunstgeschichte, wie ein geschnittener Stein oder ein Kupferstich. Solche Darstellungen können Theile oder Vorarbeiten der allgemeinen Kunstgeschichte sein, je nach dem Gegenstande, den sie behandeln oder je nach der Art und dem Erfolge der Behandlung. In allen diesen Hinsichten ist viel und Bedeutendes geschehen, so dass die Kunstgeschichte seit der Zeit *Winckelmann's*, der sie durch grosse grundlegende Werke eröffnete, einen damals nicht geahnten Umfang und eine immer klarer sich entwickelnde Vertiefung erfahren hat.

Philosophie der Kunstgeschichte und vergleichende Kunstgeschichte.

Wie man die allgemeine Geschichte, die Kulturgeschichte, die Religionsgeschichte als Philosoph betrachten und dabei nach Wahrheiten allgemeiner Art, nach allgemeinen Gesetzen fragen kann, so kann man es auch mit der Kunstgeschichte machen. Man kann die Gesetze untersuchen, nach denen die Kunst der Völker mit deren übrigen Lebensbedingungen zusammenhängt, man kann die Gesetze der aufsteigenden und abfallenden Entwickelung der Kunst in den verschiedenen Zeiträumen erforschen, man kann die Gesetze ins Auge fassen, nach denen die Kunstdenkmäler, als Schöpfungen und Erzeugnisse künstlerischer Persönlichkeiten, aus der menschlichen Natur hervorgehen, und man kann manches Andere auf ähnliche Weise in Betracht ziehen. Als ein wichtiges Hülfsmittel zur Erkenntniss solcher allgemeinen Gesetze muss es angesehen werden, wenn man Kunstwerke verschiedener Meister und verschiedener Zeiten, die einen und denselben Gegenstand darstellen, in ihrer Verschiedenheit nach Auffassung, Anordnung, Styl, Behandlung u. s. w. vergleicht, und bei dieser Vergleichung den Gang geschichtlicher Entwickelung blosslegt. Eine solche Untersuchung gehört in das Gebiet der vergleichenden Kunstgeschichte, während jene allgemeinere Betrachtungsart zu einer Philosophie der Kunstgeschichte führt.

Zwölfter Abschnitt.

Die Betrachtung der Kunstwerke.

Nothwendigkeit einer Methode bei Betrachtung der Kunstwerke.

Die Art der Betrachtung der Kunstwerke vom ältesten, das erhalten, bis zum jüngsten, das eben ward, ist für Den, der zuerst herantritt, die des natürlichen Gefallens und Missfallens; er freut sich an denen, die ihm gefallen, und er findet andere missfällig oder sonderbar. Aber will man aus dieser gröbsten Art willkürlichen Betrachtens herauskommen, will man das Verständniss der schwierigeren Werke erlangen, so muss man einem bestimmten Plane folgen, man muss sehen lernen, man muss das Auge und durch das Auge Geist und Empfindung erziehen und bilden. Denn sowohl die Werke der Vorstufe, als auch die der höchsten Vollendung sind schwer. Es giebt weit mehr Museumsbesucher, welche die Kunst der Ägypter und die Bildwerke von Ägina belächeln, die an den Parthenonwerken kalt und blind vorbeigehen, als solche, die das Wesen und die Schönheit dieser Werke fühlen, während jene doch vor manieristischer Farbenpracht, deren Hohlheit der Kundige erkennt, staunend verweilen. Dies ist das Gewöhnliche und natürlich Naheliegende, das jedoch, wenn man planlos nur dem beliebigen Gefallen nachhängt, niemals zum Kunstverständniss führt und sogar die Geschmacksanlage, die etwa vorhanden war, verwirrt. Jeder, der sich überhaupt eingehender mit der Kunst beschäftigen will, der wenigstens in seine Bildung so viel Kenntniss über Kunstdinge aufnehmen will, als die lebendige Antheilnahme unserer Zeit an der Kunst nahe legt, wird deshalb einigermaassen methodisch verfahren müssen.

Anleitung hierzu.

Wenn hier versucht wird, einen Fingerzeig zu einer solchen Methode zu geben, so kann er nur die Bedeutung einer Meinung, eines Rathes, aber nicht die einer ausschliesslicheren Gültigkeit haben. Zwar wird er durch sachliche Gründe und reichliche Erfahrungen gehalten, aber

darum soll nicht gesagt sein, dass nicht auch andere und vielleicht bessere Wege mannigfacher Art offen ständen.

Vor allem geht der Rath dahin, sich zuerst gründlich an den reinen, edlen Formen der hellenischen Baukunst zu üben. Die Architektur ist die Grundlage aller Kunstentwickelung, also fängt auch der Kunstfreund am besten zunächst bei ihr an. Er lernt das Gesetzmässige gleich hier trefflich und für sein ganzes weiteres Studium entscheidend kennen, und zugleich gewöhnt er sein Auge an tadellos schöne Formen. Allmählich mag dann zu dieser Vorbildung eine Beschäftigung mit der antiken Bildhauerei treten, doch empfiehlt es sich hierbei, nicht mit dem Kataloge in der Hand die Sammlungen zu durchlaufen, um die Namen der Stücke auswendig zu lernen, wohl aber ein hervorragendes Werk auszuwählen und dies mit Hülfe gründlicher Erklärungen nach allen Seiten hin durchzugehen, dann ein anderes und ein drittes ebenso folgen zu lassen, bis man sich der Form gegenüber einigermaassen sicher fühlt. Die meiste Schwierigkeit wird aber gerade dies bewusste Eindringen in die klassische Antike bieten, deren lebendiges Erfassen doch das Wesentlichste ist, um eine sichere Grundlage zu einer reiferen ästhetischen Bildung zu gewinnen. »Wer die besten Werke des Alterthums nicht hat kennen lernen, glaube nicht zu wissen, was wahrhaftig schön ist.« — »Glaube gewiss, dass der alten Künstler, sowie ihrer Weisen Absicht war, mit Wenigem viel anzudeuten. Daher liegt der Verstand der Alten tief in ihren Werken. . . . Ist ein Vorurtheil nützlich, so ist es die Überzeugung von Dem, was ich sage; mit derselben nähere dich den Werken des Alterthums, in Hoffnung, viel zu finden, so wirst du viel suchen. Aber du musst dieselben mit grosser Ruhe betrachten; denn das Viele im Wenigen und die stille Einfalt wird dich sonst unerbaut lassen, wie die eilfertige Lesung des ungeschminkten, grossen Xenophon.« So *Winckelmann* in seiner »Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst«. Welche Bedeutung dieser Beschäftigung mit der Antike überhaupt beigelegt wird, lehrt ein Wort *Schinkel*'s (Nachlass III, 355), das hier Platz finden möge: »Ein echtes Studium, besonders aber eine fleissige Übung der Phantasie auf dem Grunde klassischer Kunst bringt allein Harmonie in die gesammte Bildung eines Menschen, der einer späteren Zeit angehört.«

Inzwischen würde ein weiteres Eingehen auf die Baukunst und Bildnerei, besonders die der Römer und des Mittelalters, von vielem Nutzen sein müssen, und endlich würde man auch mit den Gemälden beginnen. Hier ist nun eine unmittelbar im Wege liegende Klippe vorsichtig zu umgehen. Man muss nämlich berücksichtigen, dass die niederländischen Gattungsbilder und Landschaften dem modernen Verständniss ungleich näher liegen, als die klassischen Italiener und die älteren Deutschen. Man würde also, wenn man in eine Gemäldesammlung tritt

und nur dem natürlichen Antriebe folgt, sich wohl meistens jenen Werken zuerst zuwenden, aber man würde hierdurch sich zugleich rückwärts den Weg, der zum Verständniss der älteren Bilder führt, erschweren. Deshalb beachte man den Gang der geschichtlichen Entwickelung, wenn auch nicht gerade immer in strenger Folge. Man beginne etwa bei den grossen Italienern, und lehne sich, wenn das Auge nicht selbst schon geübter ist, an eine Anleitung, welche die Hauptwerke erläutert. Man beschäftige sich eingehend und tief mit einigen der Meisterwerke in der Sammlung, wo man gerade die ersten Studien macht, doch wähle man hierzu, wie gesagt, Italiener, die zu diesem Zwecke der grösseren Formenreinheit und Idealität wegen den Vorzug verdienen. Dann gehe man zu noch älteren Bildern, den Altitalienern und Deutschen, zurück und bemühe sich eifrig, durch die harte Schale ihrer unvollkommeneren Form zum gehaltreichen, geistigen Kern durchzudringen. Man wende sich endlich zu den späteren Niederländern und den Modernen. »In der Kenntniss der Kunst,« äussert sich sehr richtig *G. F. Waagen*, »kommt es nämlich besonders darauf an, sich zuerst gewisse Haupteindrücke fest anzueignen. Erst dann wird man ein Interesse und ein Verständniss für Meister (oder Werke) von minderer Bedeutung gewinnen, welche, wenn man sie auf den ersten Anlauf mit in den Kreis seiner Betrachtungen ziehen will, nur zerstreuend, ja verwirrend einwirken und dadurch leicht die Freude an dem ganzen Studium verleiden.«

Nur das wahre und volle Verständniss der Antike giebt Gefühl und Begriff von Formenreinheit, Maass und Idealität, nur das lebendige Eindringen in das Wesen der Baukunst und deren strenger Gesetzmässigkeit bildet den Sinn für Ordnung und Gesetz aus, ohne die es auch in der Kunst schlecht aussieht. Geht man von Gesetz und Ordnung ab, so nistet sich an deren Stelle in Gestalt der Regel die Willkür und die Mode fest, oder der Naturalismus tritt, Gesetz und Ordnung geradezu verneinend, mit der Irrlehre auf, dass die Kunst in der blossen Naturnachahmung ihre Aufgabe erschöpfe. Wollte man seine Kunststudien auf naturalistischen Werken gründen, so hiesse Das so viel wie das Pferd beim Schwanze aus dem Stalle ziehen.

Äusserung Winckelmann's.

Es sei hier eine nicht genug zu beherzigende Stelle aus *Winckelmann*'s Geschichte der alten Kunst (I. Theil IV. Kap. 2. Abschn.) angeführt. Sie lautet: »Ich füge dieser Betrachtung über die Schönheit einige Erinnerungen bei, welche jungen Anfängern und Reisenden in Betrachtung griechischer Figuren dienen können. Die erste ist: Suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in den Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt. Diese Erinnerung gründet sich auf eine tägliche Erfahrung; und den mehrsten, die die Gestalt sehen können, aber das Wesen von anderen hören müssen,

weil sie den Censor machen wollen, ehe sie Schüler zu werden angefangen, ist das Schöne unerkannt geblieben: denn sie machen es wie die Schulknaben, die alle Witz genug haben, die Schwächen des Lehrmeisters zu entdecken. Unsere Eitelkeit wollte nicht gern mit müssiger Anschauung vorbeigehen, und unsere eigene Genugthuung will geschmeichelt sein; daher suchen wir ein Urtheil zu fällen. So wie aber ein verneinender Satz eher, als ein bejahender, gefunden wird, ebenso ist das Unvollkommene viel leichter als das Vollkommene zu bemerken und zu finden, und es kostet weniger Mühe, andere zu beurtheilen, als selbst zu lehren. Man wird insgemein, wenn man sich einer schönen Statue nähert, die Schönheit derselben in allgemeinen Ausdrücken rühmen, weil dies nichts kostet; und wenn das Auge ungewiss und flatternd auf demselben herumgeirrt, und das Gute in den Theilen, mit dessen Gründen, nicht entdeckt hat, bleibet es an dem Fehlerhaften hängen.« . . . . denn in der Versicherung, viel Schönes zu finden, werden sie dasselbe suchen, und einiges wird sich ihnen entdecken: man kehre so oft zurück, bis man es gefunden hat; denn es ist vorhanden.« »Die zweite Erinnerung ist: nicht der Handwerksentscheidung nachzusprechen, welche mehrentheils das Schwierige dem Schönen vorzieht; und diese Warnung ist nicht weniger nützlich als die vorhergehende, weil der Schlag gemeiner Künstler insgemein so urtheilt, die nicht das Wissen, sondern nur die Arbeit schätzen.« . . . »Zum dritten mache man, wie die alten Künstler augenscheinlich gethan, einen Unterschied unter dem Wesentlichen in einer Zeichnung und unter Nebendingen.« . . .

Die angeborene Anlage.

Doch alle Rathschläge, Anleitungen und Hinweisungen wären verlorene Mühe, wenn nicht Der, welcher sich den Kunstwerken nähert, von vornherein eine gewisse Anlage, eine gewisse Neigung mitbrächte. Jene sind nur der Wegweiser, der ihm den Gang eines methodischen Studiums nachweisen, ihn vor Umwegen, vor Verirrungen bewahren möchte, aber laufen muss er selbst können, Beine muss er selber haben, um den ihm angedeuteten Weg auch wirklich zu gehen. Ein warmes Herz, ein helles Auge sind die nothwendigen Voraussetzungen für alle und jede erfolgreiche Beschäftigung mit der Kunst, und das Herz muss, so zu sagen, im Auge liegen, damit es warm empfinde — beim blossen Anblick. So ist es in der Kunst wie in der Liebe: Neigung, Verständniss, Hingabe, Begeisterung lassen sich nicht anlernen, anlehren und anschwätzen; sie müssen frei aus dem eigenen Busen emporspriessen. Selbst muss der Beschauer eines Kunstwerkes thätig sein, er muss, wenn auch keineswegs schöpferisch, so doch in Bildung des Herzens und der Phantasie mit dem Künstler auf gleicher Höhe stehen, er muss sich dem Wesen und der Art des Kunstwerkes, also auch dem Wesen und der Art von dessen Urheber offenen Sinnes völlig anbequemen können, denn nur so kann der

reine Widerklang entstehen, ohne den das Verständniss fehlen oder doch mangelhaft bleiben würde. Alles dies ist längst erkannt und anerkannt worden. *Schelling* sagt in der mehrfach angezogenen akademischen Rede (s. S. 11) klar und deutlich: »Wenn wir die Dinge nicht auf das Wesen in ihnen ansehen, sondern auf die leere abgezogene Form, so sagen sie auch unserm Innern nichts. Unser eigenes Gemüth, unsern eigenen Geist müssen wir daran setzen, dass sie uns antworten.« . . . »Jene (die Werke des Alterthums) sind aber ebenso unnahbar, ja sie sind unnahbarer, als die Werke der Natur, sie lassen dich kälter als jene, wenn du nicht das geistige Auge hinzubringst, die Hülle zu durchdringen und die wirkende Kraft in ihnen zu empfinden.« *Schiller*'s »Antiken in Paris« schliessen sich dichterisch an; es heisst darin:

»Ewig werden sie ihm schweigen,
Nie von den Gestellen steigen
In des Lebens frischen Reihn.
Der allein besitzt die Musen,
Der sie trägt im warmen Busen;
Dem Vandalen sind sie Stein.«

Und *Goethe* ermahnt im Faust: »Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.« *Wieland* spricht geistreich über die nothwendige persönliche Anlage, indem er in den Abderiten urtheilt: »Aber fürs erste ist der Geschmack eine Sache, die sich ohne natürliche Anlage, ohne eine gewisse Feinheit des Seelenorgans, womit man schmecken soll, durch keine Kunst noch Bildung erlangen lässt; und wir haben gleich zu Anfang dieser Geschichte schon bemerkt, dass die Natur den Abderiten diese Anlage ganz versagt zu haben schien. Ihnen schmeckte Alles.« In der Abhandlung von *Georg Forster* über »Die Kunst und das Zeitalter« (Kleine Schriften III, Berlin 1794, S. 295) liest man: »Uns selbst vergessend im Anschaun des Gefühl-erweckenden Gegenstandes fassen wir seine ganze Fülle und werden eins mit ihm.« *Kant* sagt in der Kritik der Urtheilskraft: »Unter einem Prinzipe des Geschmacks würde man einen Grundsatz verstehen, unter dessen Bedingung man den Begriff eines Gegenstandes subsummiren, und alsdann durch einen Schluss herausbringen könnte, dass er schön sei. Das ist aber schlechterdings unmöglich. Denn ich muss unmittelbar an der Vorstellung desselben die Lust empfinden, und sie kann mir durch keine Beweisgründe angeschwatzt werden«. . . . Verständlicher als in diesen Stellen kann man sich schwerlich aussprechen, um als Erfahrung festzustellen, dass zur Würdigung der Kunstwerke eine natürliche Anlage, ein mitgegebener Sinn, eine gewisse Neigung gehöre. Diese Begabung ist reichlich verbreitet, und selbst bei Manchem vorhanden, der den ersten Schwierigkeiten gegenüber meint, ihm ginge der nöthige Sinn ab, er wolle die Kunst seinestheils aufgeben. Ein

wesentliches Förderungsmittel besteht darin, dass man die Werke der Kunst, kurze Zeit nachdem man sie gesehen, sich lebendig im Geiste vorstellt, sie dann wieder sieht und noch einmal vorstellt. Es befestigen sich dann durch solche zielbewusste Arbeit die Eindrücke erstaunlich, und man kann selbst noch nach Jahren sich ihrer wohl erinnern. Wie förderlich aber ein solches Sammeln von Eindrücken sei, ist ja augenfällig auf einem Gebiete, wo man sich jede eigene Kenntniss durch Sehen und Wiedersehen erwerben und sichern muss.

Unmittelbarkeit der Kunsteindrücke und Äusserung derselben.

Steht man einem Kunstwerke gegenüber und vertieft sich in dasselbe derart, dass man ein vollkommenes Verständniss gewinnt, so bildet sich im Gemüthe ein ganz bestimmter Eindruck, der nicht beabsichtigt, wohl aber in hingebender Betrachtung des Werkes selbstthätig erworben wurde: man fühlt, empfindet, versteht — doch nicht auf verstandesmässige Weise, sondern durch Anschauung. Dieser Eindruck gehört durch die Unmittelbarkeit der Anschauung und des Verständnisses dem Einzelnen ganz allein an, und man kann Das, was man empfindet, nicht einem Andern mittheilen, so dass er es nothwendig ebenso empfände. Auf solche Weise würde man sich logisch einzusehende Dinge gegenseitig klar machen können; sobald man aber den Eindruck eines Kunstwerkes mittheilen will, wird man beschreibend, und zwar zum Theil den Gegenstand selbst, zum Theil den eigenen Eindruck, besonders die eigene Empfindung beschreibend. Es ist nun zwar gewiss, dass alle diese Beschreibungen nur Nothbehelfe sind, da die einzig angemessene Darstellungsform nicht das Wort, sondern eben das Kunstwerk selbst ist (vergl. S. 23), aber trotzdem können sie an sich selbst einen bedeutenden Werth erlangen, wenn ihrem Verfasser die Gabe zu Theil wurde, seine eigenen Empfindungen aussprechen zu können. Wo diese dichterische Anlage fehlt, werden die Beschreibungen trocken, wo sie sich aber findet, können sie wohl eine Ahnung von dem Eindrucke des Kunstwerkes selbst geben. Es sei an *Winckelmann*'s Beschreibungen einiger Antiken als hervorragende Beispiele einer vortrefflichen Behandlung, an ausgezeichnete Stellen in *Goethe*'s italienischer Reise und Anderes mehr erinnert. Es entscheidet also weniger die verstandesmässige und gelehrte Bildung, sondern mehr die poëtische Begabung, und wer diese nicht hat, wird nie, auch nur auf annähernd befriedigende Weise, den eigenen Eindruck eines Kunstwerkes äussern und in Worte fassen können. Zwar nichts ist ja leichter, als wenn man ein Bild vor sich hat, zu sagen oder zu schreiben: »rechts steht ein Haus, davor sitzt ein Kesselflicker, neben ihm zieht sich der Weg in den Hintergrund, links sieht man Enten und Schweine, hinter denen Bäume stehen u. s. w.« Solche Beschreibungen, die für gewisse Fälle allerdings ihren Werth haben, können jedoch als Schilderungen der Kunstwerke und der Eindrücke, die diese hervorbringen, nicht erachtet

werden. *Goethe* sagt ganz treffend: »Wollen wir von bildender Kunst Rechenschaft geben, so muss wohl überlegt werden, wie Dasjenige, was neben einander vor unserm Auge steht, in einer Wortfolge wieder lebendig werden könne. Zu dieser Kunst des Darstellens gehört freilich ein eigenes Naturell, es lässt sich aber auch Manches überliefern und auffassen, da eine solche Arbeit an das Rhetorische grenzt.« Die vollkommene Schilderung eines bedeutenden Kunstwerkes müsste eine philosophisch-dichterische Wiedergabe desselben sein, die an innerer Tiefe und reifer Darstellung jenem in der Weise gleichsteht, wie dies etwa ein meisterhafter Kupferstich gegenüber dem Originale thut.

Stufenfolge verschiedener Standpunkte bei Betrachtung von Kunstwerken.

Es möchte einer Erörterung nicht bedürfen, dass ein völliges Verständniss des einzelnen Kunstwerkes durch den Kunstfreund nur möglich ist, wenn er sich eine gewisse Kenntniss vom Wesen und von der geschichtlichen Entwickelung der Kunst erworben hat. Da aber bei der ersten näheren Bekanntschaft mit Kunstwerken das natürliche Gefallen und Missfallen die Vermittelung bildet, so ist klar, dass mehrere verschiedene Standpunkte bei Betrachtung der Kunstwerke vorhanden sind, die vom ersten blossen Gefallen und Missfallen aufsteigend einander folgen bis hin zur tiefsten künstlerischen und kunstgeschichtlichen Würdigung des Denkmals. Es kann nicht die Absicht sein, diese verschiedenen Standpunkte hier zu erörtern. Ohne Liebe und Begeisterung wird man kein wahres Verhältniss zur Kunst finden und also auch in deren Verständniss nicht aufsteigen. Die wichtigsten Standpunkte in jener Stufenfolge mögen die des Liebhabers und des Kenners sein, denen sich dann derjenige anreiht, wo reifere Einsicht in das Wesen der Kunst und innigere Vertrautheit mit der Kunstgeschichte ein auf wissenschaftlicher Grundlage beruhendes, tieferes Verständniss ermöglichen. Richtige Auffassung und völliges Verständniss der Kunstwerke aller Zeiten und Völker ist nur mittelst eines aufgeschlossenen geschichtlichen Sinnes möglich, der sich lebendig in den Geist der verschiedenen Zeiten und Völker versetzen, gleichsam in deren Wesen vorübergehend verwandeln kann. Wer diesen geschichtlichen Sinn nicht oder nicht genügend besitzt, wird vor einem grossen Theile der Kunstdenkmäler fremd stehen bleiben, keine Beziehung zu ihnen finden und sie wohl gar missverstehen. Der geschichtliche Sinn allein befähigt zu umfassender Aufnahme der Kunstwerke in Übereinstimmung mit ihrem eigenen Wesen. Und das ist doch gerade das Wesentliche in der richtigen Erfassung der geschichtlichen Denkmäler, in der Kunstgeschichte.

Die Kunstkritik.

Geht die Betrachtung eines Kunstwerkes über das Streben, es sich innerlich möglichst vollkommen anzueignen, hinaus und untersucht sie, ob es dem Begriffe und Wesen der Kunst genüge oder nicht, so wird sie kritisch im eigentlichen Sinne. Die Kritik, die κριτική der Griechen,

ist eine richterliche Arbeit (*κρίνειν* = richten), sie ist das Geschäft der Unterscheidung und Beurtheilung, so dass man sie in Bezug auf Kunstwerke deutsch auch die Kunstrichterei, den Kritiker aber, wie zu Lessing's Zeiten stets, Kunstrichter nennt. Über Zweck und Grundsätze der Kunstkritik liesse sich viel sagen. Sie stellt oft schwierige Fragen an den Beurtheiler und verlangt von ihm reife Sachkenntniss, Klarheit und Gerechtigkeit. Sie bezieht sich vorzugsweise auf Werke der Zeitgenossen.

Aufgabe der Kunstkritik.

Man könnte hinsichtlich des Zweckes, der Aufgabe der Kunstkritik die Frage aufwerfen, was sie denn nütze sei, da doch das kritisirte Werk bleibt wie es ist. Abgesehen davon, dass offenbar im letzten Grunde die Kunstkritik nur aus sich selbst ihre Berechtigung nehmen kann, dass sie also, wie die Wissenschaft überhaupt und auch die Kunst, sich Selbstzweck ist, lautet die Antwort auf die aufgeworfene Frage: Förderung der Kunst bei den Künstlern, Förderung des Verständnisses bei den Kunstfreunden, indem sie in das Wesen und die Gestaltung des Kunstwerkes in jedem Betrachte feinfühlig eindringt, das Gefundene darlegt und es nach den allgemeinen Gesetzen beurtheilt, welche die besten und anerkanntesten, dem Wesen der Kunst rein entsprechenden Denkmäler an die Hand geben. Sie braucht nicht zu loben, sie braucht nicht zu tadeln, sie soll untersuchen, ergründen und feststellen. So bringt eine gute Kritik an einem bestimmten anschaulichen Beispiele eine Reihe von allgemeinen Gesetzen zur Erörterung, deren trockene Auseinandersetzung vielen Künstlern überflüssig und anstössig, vielen Kunstfreunden aber gesucht und langweilig erscheinen würde. Die Kenntniss der Gesetze jedoch giebt allein Sicherheit, sowohl für die erfreuliche Verwerthung der Begabungen, als für die richtige Betrachtung der Kunstwerke. Die Kritik soll gleichsam eine Lehrerin der Künstler und der Kunstliebhaber sein, aber nicht eine Lehrerin, die schulmeisterlich unterrichtet, sondern eine, die, selber prüfend, untersuchend, schildernd, abwägend und vergleichend, fachlich zu erziehen sucht. Dieser Aufgabe wird freilich die Tageskritik in den Zeitungen nur ausnahmsweise gerecht, da sie weit überwiegend in den Händen von Unberufenen liegt. Und man muss leider zugeben, dass diese Art von öffentlicher Kritik schon grossen Schaden angerichtet hat.

Grundgesichtspunkte.

Bei Ausübung ihres Berufes wird die Kunstkritik einige Grundgesichtspunkte berücksichtigen müssen, namentlich die folgenden.

Zuerst ist es der, ob der Gegenstand darstellbar ist. Der Künstler kann einen Missgriff gemacht, er kann einen Gegenstand, der für die Dichtung taugen würde, für die bildende Kunst gewählt haben; und hier ist dann das entscheidende Merkmal dies, ob der Gegenstand durch eine Entwickelung in der Zeit bedingt ist oder ob er durch einen einzigen

Augenblick, der räumlich darstellbar ist, klar wird. Der Flug eines Pfeiles lässt sich in Worten dichterisch schildern, aber nicht anschaulich darstellen. Ob auch der Gegenstand poëtisch sei, sowie manches Andere noch ist ferner hierbei zu untersuchen. (Vergl. S. 239 f.)

Zweitens handelt es sich darum, ob die Darstellung dem Gegenstande angemessen sei, ob sie ihn auch wirklich, wesentlich und ganz zur Anschauung bringe, ob nicht Nebendinge irriger Weise betont seien. In dem Bildnisse einer lebenden Person z. B. soll deren Gestalt, Gesichtsbildung, Charakter und Geist wiedergegeben werden; man müsste es deshalb tadeln, wenn diese Dinge oberflächlich behandelt und dagegen die Kleidung etwa mit äusserster Sorgfalt ausgeführt wäre.

Drittens kommt in Betracht, ob Auffassung und Darstellung dem Wesen der Kunst überhaupt und den Bedingungen der besonderen Kunst, in welcher die Darstellung erfolgte, entsprechen. Dieser Gesichtspunkt richtet sich darauf, dass bildnerische und baukünstlerische Werke nicht malerisch aufgefasst seien, dass nicht über die Grenzen des Möglichen hinausgegangen oder dass etwa auch das Mögliche bei Weitem nicht erreicht sei.

Viertens wendet sich das Augenmerk auf die Darstellung an sich. Der Kritiker untersucht, ob die Zeichnung richtig, ob sie fehlerhaft ist, ob die Technik gut oder mangelhaft, vollendet oder schlecht ist, ob Anordnung, Gruppirung, Färbung, Tönung, mit einem Worte die ganze Arbeit der Hand angemessen sei oder nicht. Dieser Punkt will namentlich sorgfältig behandelt sein, und wenn die Untersuchung in Hinsicht der ersten drei Punkte gut ausgefallen ist, so kann sie nicht aus einem geringen Zeichenfehler, aus einer matteren Färbung einen wesentlichen Anklagepunkt machen wollen.

Endlich fünftens darf die Kunstkritik auch die geschichtlichen Beziehungen des Kunstwerks zu den Vorgängern oder zu älteren Arbeiten nicht ausser Acht lassen, und dies ist der Punkt, wo sie der geschichtlichen Betrachtung der Denkmäler die Hand reicht.

Die Künstler als Kritiker.

Eines Irrthums ist hier zu gedenken, der aus der übertriebenen Empfindlichkeit mancher Künstler entsprungen und durch das Gefühl der Schwäche mancher Kunstliebhaber genährt ist, der Irrthum nämlich, zu dem sich der Prinz in *Lessing*'s »Emilia Galotti« (I, 4) bekennt: »Eigentlich weiss doch nur allein ein Maler von der Schönheit zu urtheilen.« Conti aber antwortet: »Und eines jeden Empfindung sollte erst auf den Ausspruch eines Malers warten? Ins Kloster mit dem, der es von uns lernen will, was schön ist.« Der sonderbare Irrthum wird immer und immer wieder vorgebracht. Weil der Künstler die Technik der Kunst beherrscht, soll er auch der beste, ja einzig zuständige Beurtheiler des Kunstwerkes sein! Macht er denn die Kunstwerke

nur für sich, für die Künstler? Er macht sie doch für Alle, die herzutreten und Augen haben, zu sehen! Und Diejenigen, die Augen haben, zu sehen, haben auch das Recht, zu sagen, welchen Eindruck auf sie das Gesehene macht, was sie daran zu loben und zu tadeln haben, wie sie es auffassen und verstehen. Das Recht hat Jeder Allem gegenüber, also auch den Kunstwerken. Wenn diese Aussagen und Urtheile aber häufig sonderbar oder verkehrt ausfallen, thun das Gleiche nicht oft die Aussagen und Urtheile der Künstler? Wenn *Benvenuto Cellini* in seiner »Lebensgeschichte« (II, 70) sagt: »Ihr müsst wissen, dass diese Alten nichts von der Anatomie verstanden und dass deshalb alle ihre Werke voll von Fehlern sind«: wer beachtet Das auch nur im Geringsten? Wenn *Reinhold Begas* drucken lässt, dass »*Cornelius* eigentlich der Kunst fern stand«, dass seine Werke »papierne Gedanken« sind: wer lachte nicht über solche Beschränktheit? Nein, die Künstler mögen sich bescheiden, sie sind meist schlechte Kritiker, da sie häufig zu einseitig sind, da sie die Kunstwerke nach sich und ihrer eigenen Kunst messen, da nicht das Wort ihr Ausdrucksmittel ist, da ihnen meist die wissenschaftliche Methode fehlt und da sie häufig mehr darauf sehen, wie eine Arbeit gemacht, als wie das Werk als Ganzes erfunden und gedacht, empfunden und gemacht ist. Man weiss es auch, dass meist nur Künstler, die auf ihrem flügellahmen Pegasus nicht in die Höhe kommen konnten, zur Feder griffen, um auf deren Fittichen wenigstens im Felde der Kritik herumzuflattern, so gut und so schlecht, wie es eben gehen will.

Äusserliche Behandlung der Kunstwerke.

Zur Betrachtung von Kunstwerken mag es auch gehören, wie der Betrachter sich äusserlich zu ihnen stellt, ob er sie nur betrachtet, oder ob er sie auch anfasst und wie. Leider muss man sagen, dass man in dieser Hinsicht nur allzu zahlreiche Verstösse fortdauernd zu bemerken Gelegenheit hat. Denn für viele Menschen ist nur Das vorhanden, was sie tasten und greifen, und wenn sie ein Gemälde oder eine Bildsäule sehen, die ihnen gefällt, so müssen sie sie auch mit Händen berühren. Deshalb liest man in *Goethe*'s »Wahlverwandtschaften« (II, 6) schon, dass »man künftig in das Büchlein der guten Sitten ein recht umständliches Kapitel einschieben möchte, wie man sich in Kunstsammlungen und Museen zu betragen habe«. Und ebendaselbst findet man bereits ein Paar der häufigsten Unarten verdientermaassen getadelt. »Wenn Sie wüssten, wie roh selbst gebildete Menschen sich gegen die schätzbarsten Kunstwerke verhalten, Sie würden mir verzeihen, wenn ich die meinigen nicht unter die Menge bringen mag. Niemand weiss eine Medaille am Rande anzufassen; sie betasten das schönste Gepräge, den reinsten Grund, lassen die köstlichsten Stücke zwischen dem Daumen und Zeigefinger hin und her gehen, als wenn man Kunstformen auf diese Weise prüfte. Ohne daran zu denken, dass man ein grosses Blatt mit zwei Händen anfassen

müsse, greifen sie mit Einer Hand nach einem unschätzbaren Kupferstiche, einer unersetzlichen Zeichnung. Niemand denkt daran, dass, wenn nur zwanzig Menschen mit einem Kunstwerke hinter einander ebenso verführen, der Einundzwanzigste nicht mehr viel daran zu sehen hätte.« Solche und viele andere Unarten kann man täglich in den Kunstsammlungen beobachten; allein es mag hier nicht weiter in diese Sache eingegangen werden, da die Gefahr entstünde, statt des Einen Kapitels, das *Goethe* in Aussicht nahm, ein ganzes Buch schreiben zu müssen. Demjenigen übrigens, dem es an Bildung und Zartgefühl so fehlt, dass er sich nicht selbst sagen kann, wie er sich den fein organisirten Gebilden der Kunst gegenüber verhalten soll, würde auch ein solches Buch wenig nützen.

Dreizehnter Abschnitt.

Die Kunstpflege.

Religion, Kirche, Fürsten.

Im Alterthume, besonders in Ägypten und Hellas, stand die Kunst in so inniger Verschmelzung mit der Religion, dass ihr hierdurch von selbst schon alle äusseren Lebensbedingungen, einschliesslich der erforderlichen Geldaufwendungen, gegeben waren, was einer näheren Ausführung wohl nicht bedarf. Ähnlich war das Verhältniss im Mittelalter zwischen der Kunst und der Kirche. Die Kirche gab der Kunst Inhalt und Stoff zu ihren Gebilden, sie hatte das Bedürfniss nach künstlerischen Werken und sie ertheilte Aufträge, ja von ihren eigenen Dienern und Priestern wurde die Kunst fleissig und erfolgreich geübt. Man kann sagen, dass mit dem Christenthume zugleich die Kunst zu den Völkern, die in der Geschichte neu auftraten, kam. Die Kirche war die Mutter und Pflegerin der Kunst. Das änderte sich, sobald der Volksgeist nicht mehr in der Kirche und in dem von der Kirche durchtränkten Leben sein volles Genügen fand. Sobald das klassische Alterthum wieder auflebte und gleichzeitig die schweren Schäden der Kirche selbst zum Bewusstsein der Menschen gelangten, trat der Umschwung ein, in dessen Verlaufe die Kunst ihrem inneren Wesen nach weltlich wurde, meist selbst dann, wenn sie kirchliche oder religiöse Aufgaben löste. (Vergl. S. 246.) Die Kirche blieb zwar immer noch eine Schützerin, Pflegerin und Auftraggeberin, aber nicht mehr ausschliesslich und nicht in der alten unbefangenen Weise. Die Fürsten traten nun in weitem Umfange und in bedeutender Weise an ihre Stelle. An den Höfen wurde die bildende Kunst gepflegt, hier wurden die Künstler geehrt, hier ihre Werke gesammelt, hier Aufträge ertheilt. Das dauerte, bald früher, bald später sich ändernd, bis um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Der Staat.

Der Staat löste sich damals von der Person des Fürsten und trat zum Theil an dessen Stelle. Das geschah auch vielfach in Bezug auf die

Kunst. Er musste ältere fürstliche Anstalten übernehmen und neue gründen, er musste Aufträge in umfassender Weise ertheilen, er musste hervorragende Künstler auszeichnen, und so kam es, dass sehr bald von der Pflicht des Staates gegenüber der Kunst gesprochen wurde. Damals verstand man diese Pflicht dahin, dass der Staat durch die Kunst zur Veredlung des Volkes mächtig wirken solle. In diesem idealen Sinne wurde Alles aufgefasst: bildende Kunst, Schaubühne, Musik, Dichtung. Man strebte ungemein hoch. Man wollte den einzelnen Menschen zu seinem eigenen Urbilde, das in ihm, von der Natur gegeben, schlummerte, erheben und durchbilden. Dabei war es nicht entfernt darauf abgesehen, durch die Kunst unmittelbar die Sittlichkeit zu befördern, denn man wusste vollkommen, dass die Kunst, wenn sie solche Absichten verfolgen wollte, sich selbst um ihre Würde und ihre Wirkung bringen müsste; man wusste aber auch, dass bedeutende Kunstwerke von selbst, Heiliges im Menschen entzündend, veredelnd und darum sittlich oder, vielleicht besser gesagt ethisch, wirken. Aber man bestritt, dass man solche Wirkungen von der Kunst verlangen dürfe. *Goethe* sagt in diesem Sinne im zwölften Buche von »Wahrheit und Dichtung« sehr richtig: »Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heisst ihm sein Handwerk verderben.« Nach *Schiller*'s Meinung und Wunsch, wie er sie besonders in den Briefen »Über die ästhetische Erziehung« ausgesprochen hat, sollte die Veredelung des Menschen durch die Kunst endlich dahin führen, dass er, frei zwischen Natur und Sittengesetz stehend, zu einem neuen Wesen würde, das »zu einem sinnlichen Pfande der unsichtbaren Sittlichkeit diente«. (Schluss des dritten Briefes.) So dachten in jener Zeit alle bevorzugteren Geister. Der Staat sollte die Kunst um ihrer selbst willen pflegen und schützen, und er durfte dadurch Hebung und Veredelung des Volkes erhoffen.

Heute erscheinen solche Gedanken, solche Ziele fast wie ein Traumbild. Heute fragt man nach wirthschaftlichen Vortheilen. Man zählt vor, welche Menge von Fremden die Sixtinische Madonna nach Dresden ziehe und berechnet den Ertrag davon für den Volkswohlstand. Man verlangt grosse Ausgaben aus öffentlichen Mitteln, damit die Künstler arbeiten und der Volkswohlstand durch ihre Werke Nutzen haben könne. Die Kunst und namentlich das Kunstgewerbe hat ohne allen Zweifel eine sehr hohe wirthschaftliche Bedeutung. Da ist ein Ort, der lebt von Kunstweberei, dort einer von Kunsttöpferei; wieder ein anderer beschäftigt tausend Menschen mit Kunsttischlerei und noch ein anderer dreifach so viel mit Steinhauerei, Metallguss, Punzarbeit, Stickerei und anderen kunstgewerblichen Arbeiten. Hier gilt das Wort: Ohne Einsatz kein Gewinn — Wer nicht säet, Der kann auch nicht ernten — Wer gut

smärt, Der gut fährt — und wie es weiter heissen mag. Denn hier handelt es sich darum, den Boden zu bereiten und fruchtbar zu halten, auf dem ein Ertrag durch die Leistungen vieler geschickter und geübter Menschen erzielt wird. Hier lässt sich mit voller Sicherheit der Wirkung anregend, pflegend und fördernd eingreifen. Auch ist es richtig, dass einzelne Städte durch das Kunstleben und die Künstler zu Wohlstand gekommen sind und dass der Absatz ihrer Werke viele Künstler wohlhabend und steuerkräftig gemacht hat. Indessen kann zu solchen Erfolgen der Staat nur durchaus mittelbar etwas thun. Und je höher die Kunstziele gesteckt werden, um so weniger kann er es mit der Absicht thun, die Verwirklichung dieser Ziele zu erlangen. Deshalb liegen die Dinge hier nicht so einfach, wie es Manchem scheinen mag, und es lassen sich allgemein gültige Ansichten nur innerhalb gewisser Grenzen und auch da nur bedingungsweise aussprechen. Denn die einfachste Erwägung lehrt ja schon, dass ein reicher Staat sich zu Gunsten der Kunst ganz anders bethätigen kann, als ein armer, der von Schulden erdrückt wird, — und dass die grossen Talente nicht bestellt werden können, wann man sie haben möchte, sondern dass sie gebraucht werden müssen, wann sie da sind. Es werden sich also in diesen Hinsichten feste Grundsätze von allgemeiner Gültigkeit kaum aufstellen lassen, denn Das, was gethan werden könnte, hängt im Wesentlichen von Besonderheiten ab, die der Staat nicht zu schaffen oder herbeizuführen, sondern die er nur mit Einsicht, Weisheit und Thatkraft zu benutzen vermag. Auch sind hierbei immer noch die Persönlichkeiten der leitenden Männer von bedeutendem Einflusse, und diese lassen sich nicht voraussehen, um sie mit in die Rechnung ziehen zu können. Überall kehren jedoch gewisse Umstände und Beziehungen wieder, die dauernd sind, und über diese lässt sich grundsätzlich reden. Es sind dies namentlich jene festen Einrichtungen, wo Künstler herangebildet oder wo Kunstwerke vereinigt werden; und hierüber, wie über einige hiermit zusammenhängende Dinge mag denn das Wesentliche gesagt werden.

Die Gesellschaft.

Indessen, wenn der Staat gegenüber der Kunst immerhin Pflichten und zwar erhebliche Pflichten hat, wenn er Manches und selbst Vieles thun kann, so hat sein Wirken und sein Einfluss doch Grenzen, denn in das viel verzweigte und bunt gestaltete öffentliche Leben kann er seiner ganzen Natur nach nur vereinzelt und mittelbar eingreifen. Hier tritt ihm die bürgerliche Gesellschaft zur Seite. Staat und Gesellschaft ergänzen sich mannigfaltig. Bisweilen thut sogar der Eine, was ein anderes Mal die Andere thut, — und umgekehrt. Beide haben auch auf einander einen sehr grossen wechselseitigen Einfluss, und man kann ihr Verhältniss zur Kunst kaum getrennt von einander würdigen. Deshalb möge hier eine zusammenfassende Betrachtung folgen, die nur da, wo die

Scheidung ganz bestimmt erscheint, zu getrennten Erörterungen veranlassen soll. Eine andere Scheidung aber ist von selbst gegeben; sie drückt sich in den Fragen aus: wie verhält sich Staat und Gesellschaft gegenüber den Kunstwerken vergangener Zeiten? wie verhalten sie sich zur Kunst der Gegenwart und Zukunft? Jede dieser Fragen muss besonders erörtert werden.

I. Staat und Gesellschaft gegenüber der Kunst vergangener Zeiten.

Erhaltung der Kunstdenkmäler.

Die Kunstwerke früherer Zeiten verlangen vor allem Andern Schutz und Fürsorge zu ihrer Erhaltung und daneben legen sie ihre Nutzbarmachung zu Bildungszwecken verschiedener Art nahe. Hierbei sind aber von vornherein die beweglichen Werke, die man unter Dach und Fach bringen, hier hüten und zur Schau stellen kann, von denen zu scheiden, die fest an ihren Ort gebannt sind, wie Felsendenkmäler, Bauten, grosse Bildwerke und unter Umständen Bildwerke und Wandmalereien, die fest zu einem Gebäude gehören, sowie endlich auch der bleibende künstlerische Inhalt gewisser Bauwerke.

A. Zerstreute Denkmäler.

Was diese an verschiedenen Orten befindlichen, im Lande zerstreuten Denkmäler angeht, so kommen zunächst die in Frage, die auf dem eignen Staatsgebiete liegen, gleichviel ob sie Eigenthum des Staates, der Gemeinde oder Einzelner sind. Der Staat kann Gesetze und Vorschriften erlassen, die auf jeden Fall ihre Erhaltung sichern. Fast in allen Ländern sind denn auch nach und nach hierauf abzielende Einrichtungen getroffen, indem man eigene Behörden oder Beamte in entsprechender Weise beauftragte und zugleich, wie z. B. in Italien und Griechenland, gesetzlich verordnete, dass kein älteres Kunstwerk irgend welcher Art eigenmächtig verändert, vernichtet oder verkauft werden dürfe. Zu *Rafael*'s Zeiten ist in Rom hierzu schon die erste Anregung gegeben worden, indem dem grossen Künstler selbst eine Art von Amt für Erhaltung der antiken Denkmäler zuertheilt wurde. In neuerer Zeit jedoch ist man sehr planmässig verfahren, und es haben dabei der Staat, die Provinzen und Gemeinden in erfreulicher Weise zusammengewirkt. Es handelt sich um Sicherung von vorgeschichtlichen Funden, von Münz- und anderen Funden, um die Baudenkmäler, um den künstlerischen Inhalt von Kirchen und anderen Gebäuden, um öffentlich aufgestellte Bildhauerwerke und Ähnliches mehr. Man hat den Kreis auch noch weiter gezogen und seine Fürsorge auf Werke ausgedehnt, die nur einen geschichtlichen, aber keinen künstlerischen Werth haben, wie z. B. Inschriften, Mauerreste u. s. w. Die Erhaltung alter Werke, namentlich alter Bauten, macht oft eine gewisse Wiederherstellung nöthig, und da kommt es denn vor Allem darauf an, dass diese nicht, wie es leider so

oft geschehen ist, das alte Bauwerk verunstalte und verderbe. Es ist deshalb ein wichtiger Theil dieser Fürsorge, auch darüber zu wachen, dass die Wiederherstellungen alter Bauwerke und Kunstgegenstände mit grössester Zurückhaltung völlig sachgemäss, streng im Geiste der Zeit und des Styles ausgeführt werden.

Erforschung derselben.

Neben der Fürsorge für Erhaltung der Denkmäler geht die Pflicht, sie auch wissenschaftlich zu erforschen, her, sie in angemessenen Abbildungen darzustellen, sie zu beschreiben, geschichtlich und künstlerisch zu beurtheilen und das Ganze dann herauszugeben. Hier ist nun seit einigen Jahrzehnten schon Viel geschehen. Musterhafte Arbeiten gingen schon frühe von der österreichischen »Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Kunstdenkmäler u. s. w.« aus, und es folgten dann bald andere Staaten nach. Im preussischen Staate geben die Provinzen beschreibende Verzeichnisse der in ihrem Gebiete vorhandenen Alterthümer und Denkmäler mit Abbildungen heraus; in den meisten mittleren und kleineren Staaten Deutschland's geschieht dies in einheitlicher Weise. Auch Frankreich lässt seit einer Reihe von Jahren ein ähnliches Werk unter dem Namen eines »Inventaire des richesses d'art etc.« veröffentlichen. Es liegt bereits eine grosse Zahl derartiger Arbeiten vor, die einen für die Kunstgeschichte unschätzbaren Werth haben und die sehr wesentlich das Geschäft der Überwachung der alten Denkmäler erleichtern.

Kunstwissenschaftliche Sendungen.

Die Staaten, welche des Besitzes ausreichender Mittel und der Leitung wahrhaft einsichtiger Männer sich erfreuen, werden bei der Erforschung der Denkmäler ihres eigenen Staatsgebietes nicht stehen bleiben, sondern auch nach aussen, namentlich auf die Länder alter untergegangener Kulturen, ihr Augenmerk richten. Um in solchen Fällen eine kunstwissenschaftliche Ausbeute zu erzielen, bedarf es der Absendung verschiedener Personen, wie Baumeister, Landmesser, Künstler, Zeichner, Kunstgelehrter, Sprachforscher und anderer mehr, sowie einer angemessenen Ausrüstung derselben. In Deutschland sind diese kunstwissenschaftlichen Sendungen früher spärlich betrieben worden, und nur die grosse preussische Sendung unter *Lepsius* nach Ägypten in den Jahren 1842 bis 1845 verdient hervorgehoben zu werden. In neuerer Zeit jedoch sind die Unternehmungen in Olympia und Pergamon dazu gekommen. Ganz besonders aber hat sich Frankreich in dieser Richtung bethätigt, namentlich unter Napoleon I., Ludwig Philipp und Napoleon III. Es liess Ägypten erst unter *Berthollet* und später unter *Champollion* bereisen, Griechenland unter *Abel Blouet*, Kleinasien unter *Texier*, Pompeji unter *Mazois*, Sizilien unter *Hittorf* und *Zanth*, Athen und Karthago unter *Beulé*, Phönikien unter *Renan* und anderes mehr. In England schien die Kraft der Gesellschaft so stark zu sein, dass derartige Unternehmungen ohne Mitwirkung des Staates sich vollziehen konnten; dahin gehören besonders die werthvollen Aufnahmen

athenischer und anderer griechischer Baudenkmäler. Sendungen dieser Art haben natürlich vorzugsweise die Erforschung, Aufnahme und Darstellung der Alterthümer zum Zweck, nicht eigentlich die Erhaltung, denn hierfür können sie bei den bezüglichen Regierungen nur anregend wirken.

B. Gesammelte Denkmäler.

Das Sammeln von Kunstwerken ist eine uralte Liebhaberei der Menschen. Sie richtete sich im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, als die Geister sich dem klassischen Alterthume zuwandten, vorzugsweise auf antike Gegenstände, neben denen dann auch zeitgenössische gesammelt wurden. Diese Sammlungen wurden häufig nach dem Tode des Besitzers wieder zerstreut, oder sie wurden im Erbgange getheilt oder verkauft. Nur wenige, wie etwa die vatikanischen Sammlungen oder Theile des Hofmuseums in Wien, mögen von Anfang an in denselben Händen geblieben sein. Die heutigen öffentlichen Kunstsammlungen verdanken zum weitaus überwiegenden Theile ihre Entstehung der Kunstliebhaberei fürstlicher Häuser, zum Theil jedoch auch dem unmittelbaren Bedürfnisse der Kunstschulen, für welche sie als ein unentbehrliches Lehrmittel ins Leben gerufen wurden. Eine besondere Gruppe bilden dann die Sammlungen, die gewissermaassen das Erzeugniss des Bodens selber sind, wo sie sich befinden, wie z. B. die Sammlungen der Alterthümer von Herkulaneum und Pompeji im Museum zu Neapel oder die in Deutschland bestehenden Sammlungen vorgeschichtlicher, römischer und alemannischer Alterthümer. Zu derselben Art dürften auch die Sammlungen gehören, die an verschiedenen Orten aus den Kunstschätzen aufgehobener Klöster und mancher Kirchen zusammengestellt wurden. Endlich wären die Sammlungen zu nennen, die in neuerer Zeit durch Stiftungen von Privaten, Vereinen oder Genossenschaften gegründet und dann meist durch die Stadtverwaltungen oder von Staatswegen weiter entwickelt worden sind. Dieser Gattung könnte man wohl auch die Sammlungen beizählen, die den Zweck haben, eine Veredelung des Geschmackes im Gebiete der Kunstgewerbe herbeizuführen. Alle diese Kunstsammlungen pflegt man im Allgemeinen Museen zu nennen. Sie sind, wie dieser ihr Name andeutet, die wahrhaften Tempel und Heiligthümer der Kunst und stellen im Rahmen des modernen Lebens eines der allerwichtigsten öffentlichen Bildungsmittel dar. Die Eigenthumsverhältnisse aller dieser Anstalten sind sehr verschieden. Die grossen öffentlichen Museen gehören mit wenigen Ausnahmen dem Staate, und der Staat hat für ihre Verwaltung, Nutzbarmachung und Mehrung zu sorgen. Das ist eine seiner Hauptpflichten gegen die Kunst. Die kaiserlichen Sammlungen in Wien sind Eigenthum des habsburg-lothringischen Hauses, die Glyptothek zu München ist Privateigenthum des Regenten Prinzen Luitpold von Bayern. Bei einigen anderen Sammlungen bestehen Unsicherheiten, ob sie dem Staate, der Krone oder dem regierenden Fürsten gehören. Wie dem aber auch

sei, so müssen sie doch unterhalten werden, und der Unterhalter trägt somit auch die Pflicht der Fürsorge für sie im vollen Umfange. Dann mögen die grossen Sammlungen nicht regierender Fürstenhäuser oder anderer Häuser des hohen Adels, die allgemein zugänglich sind, sowie die städtischen Museen, die nicht selten aus Stiftungen kunstsinniger Bürger hervorgegangen sind, sich anreihen, wo überall die Besitzrechte und Unterhaltungspflichten klar sind. Anders ist es bei einigen Museen, die von Vereinen oder Genossenschaften ausgingen und nun die Mittel zu ihrer Erhaltung und Pflege aus verschiedenartigen Quellen beziehen, wie dies z. B. bei dem germanischen Museum zu Nürnberg und dem römisch-germanischen Zentralmuseum zu Mainz der Fall ist. So sieht man, dass Staat und Fürstenhäuser, Städte und Gesellschaftskreise, Genossenschaften und Einzelne auf diesem Gebiete zusammenwirken, und dass überall sich aus den Rechten, unmittelbar oder mittelbar, auch die Pflichten ergeben.

Einrichtung. Bei Einrichtung von Museen ist es durchaus nothwendig, dass strenge Wissenschaftlichkeit, im Vereine mit gutem Geschmacke und praktischer Geschicklichkeit, allein entscheide. Diesen Gesichtspunkten folgend, theilt man den Inhalt der Sammlungen den grossen kunstgeschichtlichen Gruppen gemäss, ordnet jede derselben systematisch, stellt jeden Gegenstand an der rechten Stelle in möglichst gutem Lichte auf, achtet auf eine bequeme Übersichtlichkeit, führt eine angemessene Nummerirung durch, kommt dem Verständniss durch zweckmässige Angaben und Erläuterungen zu Hülfe und sorgt für eine möglichst leichte und allgemeine Zugänglichkeit. So selbstverständlich Alles dies scheinen mag, so kann doch nicht verschwiegen werden, dass gegen das Eine oder Andere oft genug verstossen worden ist und immer noch verstossen wird; es giebt heute noch grosse Sammlungen, wo nicht nur die Malerschulen durch einander hängen, sondern sogar Werke des Alterthumes mit Arbeiten der Renaissance sich mischen, wo Statuen und andere werthvolle Kunstwerke im Schatten, Bilder hoch oben über dem Gesichtsfelde angebracht, Gegenstände verschiedener Art zusammengehäuft sind, wo Übelstände und Mängel, die einem Jeden sofort in die Augen fallen, dennoch Jahre und Jahrzehnte unverändert fortbestehen. Die Beseitigung solcher Übel ist von mehreren Voraussetzungen und Bedingungen abhängig, die nicht zu jeder Zeit und an jedem Orte sich vereinigt finden: Einsicht und guter Wille, Geld und ein angemessenes Gebäude. Wo das Eine oder Andere fehlt, wird gründliche Besserung nicht eintreten können.

Einfluss der Museen. Der Einfluss der Museen ist nicht gering anzuschlagen. Der Künstler findet in den Sammlungen die trefflichsten Vorbilder, die mannigfaltigste Anregung und die grösseste Auswahl von Werken zum eingehenderen Studium, der wissenschaftliche Forscher hat hier ein weites

Gebiet zu erfolgreicher Bethätigung vor sich, das Volk, in allen seinen Schichten, besitzt in ihnen ein reiches und fruchtbares Feld, wo es Geist und Herz, Gemüth und Verstand in edler und bedeutender Weise bilden kann. Denn wer wollte es leugnen, dass von jedem den Denkmälern der Kunst geheiligten Hause ein lebendiger Pulsschlag ausgeht, der im Kreislauf des Lebens veredelnd auf alle Organe wirkt, die er in seiner Bewegung berührt? Anregungen gehen von hier aus, die tief und nachhaltig sind, die selbst im Verkehr des Tages die Denkart mildern und den Menschen menschlicher stimmen können. Und wenn es wahr ist, was Seher und Dichter verkünden, dass die höchste Blüthe eines Volkes in der Dichtung, die sich in Worten und Tönen äussert, die in Form und Farbe bildet, sich offenbare, so sind es die Museen, die eine solche Blüthe aus der Vorzeit bewahren oder die eine Blume aus der Gegenwart kommenden Geschlechtern erhalten. Wo und wann man also zur Einsicht der kulturgeschichtlichen Bedeutung der Kunst gelangt ist, da wird man auch Museen errichten, und diese Museen werden der Bildung des Volkes in mannigfachster Weise, der Erziehung zur Kunst und der Erkenntniss in der Wissenschaft gleich förderlich sein, so dass sie in seltener Weise drei der wichtigsten Zwecke vereinigen und gemeinsam erfüllen. Dazu kommt aber als Höchstes, dass der göttliche Funke, der in grossen Kunstwerken lebt, auch menschliche Seelen entzündet, begeistert und erhebt.

II. Staat und Gesellschaft gegenüber der Kunst der Gegenwart und der Zukunft.

Staat und Gesellschaft in Beziehung auf die Kunst der Gegenwart u. s. w.

Fragt man sich, was denn in diesen Hinsichten geschehen könne und solle, so bemerkt man, dass zuerst die Erziehung der künstlerischen Jugend und dann die Förderung der Kunst durch die ausgebildeten Künstlerkräfte in Frage kommt. Die Ansichten, was auf beiden Gebieten das Richtige sei, wechseln mit den Zeiten und gehen auch in derselben Zeit vielfach aus einander. Doch sei versucht, das Wichtigste, das zugleich auch in der Hauptsache als allgemein anerkannt erachtet werden kann, hier kurz darzulegen.

A. Die Lehrmittel.

Das alte Lehrverfahren und die Akademien.

Die erste Art des Erlernens der Kunst war die des natürlichen und handwerksmässigen Absehens, Unterweisens und Selbstmachens. Es gab Lehrlinge und Meister. Die allgemeine Sicherheit und künstlerische Stylvollendung des Alterthums gab jedem Lehrlinge, wo er auch lernte, so ziemlich das Ganze der Kunst in zweckmässiger Weise, und ein ähnlich allgemeiner Zustand, welcher auf der gleichen innigen Gefühlsweise beruhte, liess auch diese Lehr- und Lerneinrichtung im Mittelalter gelten.

Doch ergab es sich von selbst, dass sich um bedeutende Meister zahlreiche Lehrlinge sammelten, und dass auf diese Weise schon eine Art Schule entstand. Ja, es ist bekannt, dass bereits um das Jahr 400 v. Chr. zu Sikyon eine Art Zeichen- und Malschule bestand, in der der Unterricht gegen Geldzahlungen planmässig ertheilt wurde. Auch gab es im Alterthume wie im Mittelalter Lehrbücher über die Kunst und deren einzelne Gebiete. Diese Zustände setzten sich auch seit dem Wiederaufleben der alten Kunst in Italien fort; es gab Meister, Gesellen und Lehrlinge, es gab einzelne planmässig eingerichtete und betriebene Schulen, wie z. B. die des *Squarcione* in Padua oder die des *Leonardo da Vinci* in Mailand, es gab Lehrbücher verschiedener Art. So blieb es auch während der grossen Zeit der italienischen Kunstblüthe: erst der nach derselben eintretende Verfall zeigte neben Anderem an, dass auch das bisherige Lehrverfahren nicht mehr zutreffend sei. Die Erziehung des jungen Künstlers bei einem bedeutenden Meister führte ihn zur Aneignung der technischen Geschicklichkeit und zur Beherrschung der Form, allein er blieb in des Meisters Weise befangen, und da diese in ihrer Vollkommenheit zu neuem Weiterstreben, zu eigenem Denken nicht antrieb, so ward der Geist wenig angeregt, und die lebendige Frische fehlte den Arbeiten solcher Männer. Dieses Übel erkannte man bereits in den Tagen höchster Kunstblüthe, und Niemand hatte seine Stimme warnender und gewichtiger dagegen erhoben als *Leonardo da Vinci.* Dieser grosse Künstler, der selbst das Haupt einer Schule war, dessen Styl und Vortragsweise so viel nachgeahmt wurde, konnte das Übel unter seinen eigenen Augen wahrnehmen und wachsen sehen. Er sagt in seinem »Malerbuche« (Ausg. v. Manzi S. 69): »Den Malern rufe ich zu, dass niemals Jemand die Art und Weise eines Andern nachahmen solle, da man ihn in Hinsicht der Kunst nicht einen Sohn, sondern einen Vetter der Natur nennen wird; denn, da die natürlichen Dinge in so grossem Reichthum vorhanden sind, will und muss er auf diese zurückgehen, und nicht auf die Meister, die von jenen gelernt haben. Und dieses sage ich nicht für Diejenigen, welche durch die Kunst zu Reichthümern gelangen wollen, sondern für die, welche nach gutem Ruf und Ehre trachten.« Diese Entfernung von der Frische und dem Leben der Natur, dieses äusserliche Nachahmen, dieses Erlahmen des edlen Strebens führte zum Verfall, zum Manierismus. (Vergl. S. 48.) Eine andere Weise des Unterrichts, sah man nunmehr ein, sei das Mittel, welches dem Verfalle entgegenwirken, welches Bürgschaften für eine gedeihliche Entwickelung in sich tragen könnte, und so entstand in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eine Kunstschule zu Bologna unter Leitung des *Lodovico Caracci* und seiner Neffen *Agostino* und *Annibale*, die als die erste der eigentlichen Kunst-Akademien angesehen wird. Es ist

falsch, wenn man sagt, die Akademien seien Töchter des Kunstverfalles. Der Verfall war, wenigstens zum Theil, eine Folge des falschen Lehrverfahrens in der Blüthezeit, und um diesen Verfall zu hemmen, traten die Akademien auf. Die Kunstgeschichte beweist, dass dies mit Erfolg geschehen ist. Dieser Erfolg war so sichtbar, dass nach und nach eine grosse Anzahl ähnlicher Kunstschulen eingerichtet wurde, die man dadurch zu Akademien machte, dass man mit ihnen eine Körperschaft, nach dem Vorbilde der Gelehrten-Gesellschaften, verband, die aus besonders verdienten Künstlern bestand. Hierauf wird noch zurückzukommen sein.

Einrichtung der Akademien.

Was aber die Schulen angeht, so beruht ihre Einrichtung auf bestimmten Grundsätzen, und die Thätigkeit der Anstalt regelt sich nach einer bestimmten Ordnung. Für die verschiedenen Fächer sind besondere Lehrer angestellt; man vereinigt die Schüler zu verschiedenen Gruppen, welche Gypsklasse, Aktsaal, Malklasse, Modellirklasse u. s. w. genannt werden. Man ertheilt Unterricht in der Anatomie, Perspektive, Kunstgeschichte und anderen wissenschaftlichen Hülfsfächern. Auch giebt es und gab es besondere Fachschulen für jede der drei Künste, namentlich Malakademien und Bauakademien, sowie mit den Akademien verbundene Kupferstecherschulen. Überall wird planmässig nach der Art von Schulen und Hochschulen gearbeitet. Ein bestimmter Lehrgang wird beachtet, ein bestimmter Lehrstoff muss bewältigt werden. Die Lehrer sind keineswegs stets hervorragende Künstler; man legt mehr Gewicht auf ihre Lehrtüchtigkeit. Doch ist die Einrichtung auch wohl so gemacht, dass die Schule zu den Werkstätten bedeutenderer Künstler leitet, in denen durch Anlehnung an den einen oder andern solcher Meister die Ausbildung einen gewissen Abschluss erlangen soll. Dies ist im Grossen und Ganzen die Art und Weise, wie seit Jahrhunderten die europäischen Künstler gebildet worden sind.

Verirrungen der Akademien.

Leider haben auch mancherlei Verirrungen stattgefunden. Man hat von den Akademien verlangt, sie sollten aus jedem beliebigen Menschen einen Künstler, aus der Gesellschaft einen hohen Rath von Kunstfreunden machen, sie sollten Talente verleihen und den Geschmack bestimmen. Aus solchen und ähnlichen Verkehrtheiten ging vieles Ungemach hervor, dessen Folgen sich um so unaufhaltsamer verbreiteten, als man schon frühe eingesehen hatte, dass der Staat die Akademien unterhalten müsse, und als nun diese Anstalten, ganz besonders im vorigen Jahrhundert, durch die unumschränkte Gewalt des Königthums zugleich beherrscht und gedeckt wurden. Die Mode verdrängte die reineren Begriffe vom Wesen und von den Aufgaben der Kunst, das Lehrverfahren bequemte sich diesen Vorstellungen an, und endlich befanden sich die Akademien unter der Herrschaft des nämlichen Manierismus, gegen den sie als das erfolgreichste Gegenmittel ins Leben gerufen waren.

Diderot erklärte in seinem »Essai sur la peinture« ohne Weiteres, dass die Manier vom Lehrer und der Akademie herkäme, und dass es keine Manier geben würde, wenn man gewissenhaft die Natur beachtete. Und diese Vernachlässigung der Natur war nicht etwa ein neues, erst zu *Diderot*'s Zeiten aufgekommenes Übel. Wie bemerkt, hatte schon *Leonardo* davor gewarnt. Auch war sie von Anfang an dadurch gefördert worden, dass schon die Stifter der ersten Akademie allzusehr die Nachahmung der verschiedensten Meister begünstigten und den Eklektizismus geradezu auf ihre Fahne schrieben, wodurch denn, als das nothwendige Gegengewicht gegen diese die Natur vernachlässigende Schule, das Auftreten der Naturalisten mit ihrer einseitigen Betonung derber Naturwahrheit sich erklärt. Wir besitzen ein Sonett des *Agostino Caracci* zum Lobe des Malers *Niccolò dell' Abbāte* († 1571), welches diesen bodenlosen Eklektizismus offen als das Heil der Kunst feiert. *Agostino Caracci* empfiehlt Demjenigen, der ein guter Maler werden will, die Zeichnung von der römischen, die Schattengebung von der venezianischen, die Färbung von der lombardischen Schule zu entnehmen; von *Michelangelo* die Kühnheit, von *Tizian* die Natürlichkeit, von *Correggio* den Styl, von *Rafael* die Symmetrie, von *Tibaldi* die Wahrscheinlichkeit, von *Primaticcio* die Erfindung und von *Parmigianino* die Anmuth: endlich aber vor allen Andern den gefeierten *Niccolò dell' Abbāte* nachzuahmen. Dieser Rath verordnet gerade Das, vor dem *Leonardo* gewarnt hatte. Er lässt sich dem Rathe vergleichen, den Jemand geben könnte, statt von eigener frischer und froher Arbeit zu leben, von den Anlehen, die man an jeder Strassenecke machen soll, zu zehren, dass heisst mit andern Worten vom Borg und Bettel. Solche Sünden und manche andere Verirrungen, deren Aufzählung hier zu weit führen würde, hat man allerdings den Akademien, angesichts ihrer mehr als dreihundertjährigen Geschichte, vorzuwerfen. Die Vorwürfe wurden dann besonders lebhaft, wenn in einer Zeit des Kunstverfalles Einzelne nach Besserung strebten; dann waren die Akademien an Allem schuld. Oder die Vorwürfe wurden auch stürmisch erhoben, wenn eine neue, lebenskräftige Richtung im Kampfe mit erlahmter akademischer Kunst nach Dasein und Erfolg rang, wie das zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts mehrfach erlebt wurde. Doch wie sehr auch geklagt und gescholten wurde und wird, so hat man bisher nichts Besseres auf die Dauer an die Stelle der Akademien zu setzen gewusst. Diese Anstalten, so darf man dreist behaupten, sind geradezu unentbehrlich geworden, und unter den Verhältnissen des modernen Lebens ist nichts im Stande, Das, was sie der künstlerischen Erziehung bieten, zu ersetzen, nichts, auch nicht die Bildung in der Werkstatt eines grossen Meisters. Jedoch Alles, was den Künstler macht, geben sie

wiederum auch nicht entfernt, ja nicht einmal Alles, was den Kunstschüler zum Meister erzieht.

Der Lernende.

Ein innerer, mehr oder minder starker Trieb drängt den Jüngling, wie zu anderen Berufsarten, so auch zum Künstlerberuf: Er hat die Hand etwas im Zeichnen geübt, er verräth seine Begabung durch Das, was er als Probe vorlegt, und so kommt er auf die Akademie, oft noch in einem Alter, wo an einen Abschluss guter Schulbildung nicht zu denken ist, seltener in reiferen Jahren. Das frühe Eintreten in die künstlerische Laufbahn empfiehlt sich, damit Auge und Hand sich zeitig gewöhnen und gleichsam in die Kunst hineinwachsen können, doch hat es den Nachtheil, dass es die Zeit des Schulbesuches verkürzt. Manche freilich kommen auch zur Kunst ohne inneren Beruf, indem äussere Umstände, wie z. B. der Stand oder die Neigung des Vaters, Schwächlichkeit des Körpers, Hoffnung auf Gewinn und dergleichen mehr die Entscheidung geben. »Jene aber — so lesen wir schon in des trefflichen *Cennino Cennini* »Buch von der Kunst« (Kap. 2/3) — sind vor allen Anderen zu rühmen, die nur aus Liebe und edlem Sinne der Kunst sich widmen.« Und diesen ruft der alte Meister die auch heute noch höchst beherzigenswerthen, von uns schon einmal (S. 236) berührten Worte zu: »Ihr also, die ihr aus edlem Sinne Liebhaber dieses schönen Berufes seid, kommt vor allen zur Kunst, und schmückt euch vorher mit diesem Kleide: nämlich mit Liebe, Furcht, Gehorsam und Ausdauer. Und je früher du vermagst, fange an, dich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen, und je später du kannst, scheide von dem Meister.« Ja wahrlich, wer diese Lehren beherzigt, wird gewiss den vielen Versuchungen zur Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit, zum Hochmuth und Dünkel, die den Weg des jungen Künstlers umlagern, mit Erfolg die Spitze bieten. Er wird sich in Demuth vor der Tiefe und Würde, Grösse und Unermesslichkeit der Kunst beugen und von dem Gedanken durchdringen, dass er doch nur ein einzelner schwacher Weber ist von den viel tausend Webern, die den unendlichen und wundervollen Teppich der Kunst wirkten und schafften. In diesem Sinne sagt *Gottlieb Schick* (*Haakh*, Beiträge aus Württemberg u. s. w. S. 152/53) sehr wahr: »Die Kunst ist so hoch und so breit und so tief, dass kein Ende abzusehen ist, und es wäre mehr als ein kurzes Menschenleben nöthig, um darin mit allen natürlichen guten Anlagen zur Vollkommenheit zu gelangen. Die Wege sind dunkel und krumm, und nur mit der Fackel des Genius findet der Kunstjünger den Weg.«

Der Bildungszweck:

Die Ausbildung des Kunstschülers auf der Akademie ist theils praktischer, theils wissenschaftlicher Art. Jene will Auge und Hand im eigentlichsten Sinne künstlerisch erziehen, diese will dem Geiste die Kenntniss der Hülfswissenschaften verleihen. Nebenher geht die

Förderung der allgemeinen Bildung überhaupt, zu der jedoch natürlich die Akademie unmittelbar weniger thun kann als der Schüler selber.

a. in Bezug auf praktische Übung;

Die Kenntniss der Technik wird durch Männer gelehrt, die im Besitze derselben sind; sie ist etwas Lehr- und Lernbares. Es wird nach der Antike, nach dem lebenden Modelle gezeichnet und gemalt, es werden Übungen im Zeichnen, Malen und Modelliren gemacht. Aber schon dieses technische Lernen und Üben würde handwerksmässig bleiben, ginge ihm nicht das geistige Erkennen, das lebendige Einsehen, warum dieses so, jenes so sei, zur Seite; denn eben das ist das Merkmal des Handwerksmässigen, dass der Schüler nachmacht, ohne viel zu fragen, weshalb und warum es so oder so gemacht wird. Um dies zu verhüten und um dem keimenden Talente Gelegenheit zu bieten, sich gedeihlich zu entwickeln, muss von Anfang an mit der technischen Beschäftigung die theoretische Belehrung auf das Engste Hand in Hand gehen. Die Kenntniss und selbst die geschickteste Beherrschung der Technik macht nie den Meister in der Kunst, sie macht zum Kunstgesellen oder allenfalls zum Virtuosen. Schon *Leonardo da Vinci* sprach hier in grossartiger und umfassender Sicherheit ein für alle Mal das rechte Wort aus. Er sagte: »Die, welche sich der blossen Ausführung in der Kunst befleissigen ohne Wissenschaft, sind wie der Schiffer, der zu Meere geht, ohne Steuer und Kompass: niemals werden sie sicher sein, wohin sie gehen. Immer muss Übung und Ausführung auf guter Theorie beruhen, von welcher die Perspektive Führer und Eingang ist: ohne diese wird man niemals etwas Gutes in Dingen der Malerei machen.« (Malerbuch, Ausg. von Manzi S. 69.)

b. in Bezug auf theoretische Unterweisung.

Diese theoretische Bildung wird auf den Kunstakademien dadurch gewährt, dass über Perspektive, Anatomie, Farbenlehre, Mythologie, Kunstgeschichte, Trachtenkunde, Ästhetik und anderes mehr gelesen wird. Der Künstler muss, neben den unabweisbar nothwendigen Hülfswissenschaften seiner Kunst, auf der Akademie auch ein lebendiges Bild der gesammten Kunstentwickelung aller Zeiten, eine sichere und unverrückbare Kenntniss der ewigen und unantastbaren Gesetze der Kunst bewusst in sich aufnehmen zu freiem und selbständigem Eigenthum. Denn nur so wird er eine klare und bewusste Einsicht in das Wesen der Kunst, in den Zusammenhang von Ursache und Wirkung in der Kunstgeschichte gewinnen. Darin liegt schon eine gewisse Sicherung gegen Selbstüberschätzung und eine starke Schutzwehr gegen Hohlheit und Verfall. Die gesammte wissenschaftliche Unterweisung sollte stets in einer Form erfolgen, die darauf strenge Rücksicht nimmt, dass nicht junge Gelehrte, sondern Künstler angeregt und gebildet werden sollen.

Höchstes Ziel der Akademien.

Eine gut eingerichtete Akademie könnte selbst unter Leitung eines mässigen Talentes noch gedeihen, zur vollen Blüthe aber müsste sie sich

erheben, wenn ein ausserordentlicher Mann an ihre Spitze tritt, und mit dem ganzen Vollgewichte seiner Persönlichkeit wirkt, wenn unter seiner Führung Lehrer und Schüler der Akademie Gelegenheit finden, in der Ausführung grosser und bedeutender Werke sich zu bilden. Die Person des Leiters und die künstlerische Thätigkeit der Akademie sind also das letzte entscheidende Krönungsglied in der Entwickelung solcher Anstalten. Wie hoch eine Akademie unter der Gunst derartiger Verhältnisse zeitweilig steigen kann, lehrt das Beispiel derjenigen zu München, so lange sie unter Leitung von *Cornelius* stand und die grossen Malereien dort ausführen half, welche der Kunsteifer des Königs Ludwig ins Leben rief.

Preise und Stipendien.

Die grossen Akademien haben meist reichliche Geldmittel, sie haben auch angemessene Lehrmittel in Gypsabgüssen, in Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen, Büchern u. s. w., sie sind in der Lage, Stipendien zu vergeben und Preise zu vertheilen. Dies ist von besonderer Wichtigkeit, ebensowohl durch die Anregung der Kräfte bei dem jungen Künstler und den fördernden Einfluss der ehrenden Auszeichnung, als auch durch die Gewährung von Geldmitteln. An diese letztere ist fast immer die Bedingung einer Reise nach Italien geknüpft, und es ist hinlänglich bekannt, welche tief gehenden und entscheidenden Wirkungen solche Reisen, durch wahrhafte Bildung der Phantasie und gründliche Klärung der künstlerischen Erkenntniss, die sie dem begabten und denkenden Künstler gewähren, schon hervorgebracht haben. Es mag dahingestellt bleiben, ob es besser sei, wenn der junge Künstler, der einen Preis nebst Reisestipendium zu erringen das Glück hatte, dann, namentlich in Rom, seine Studien auf eigene Hand und nach eigenem Ermessen treibt, oder ob er ihnen in einer von seinem Heimathlande unterhaltenen Lehranstalt obzuliegen genötigt wird. Jenes Verfahren ist das bei uns übliche, dieses wird von Frankreich und Spanien befolgt, die zu Rom umfangreiche, akademische Anstalten besitzen.

Das Akademische in der Kunst.

Der Einfluss der Akademien auf die gesammte Kunstentwickelung seit mehr als drei Jahrhunderten ist unberechenbar und so verzweigt, dass man sich diese Entwickelung ohne das Vorhandensein der Akademien nicht denken kann. In einem so langen Zeitraume haben sich gewisse Überlieferungen festgesetzt, die, meist auf richtiger Erfahrung beruhend, sich als Regeln beim Unterrichte eingebürgert haben. Gewisse Stellungen der Figur, gewisse Formen der Gewandung und dergleichen mehr werden in allen Akt- und Zeichensälen stets wiederholt, und es kann nicht ausbleiben, dass geringere Talente stärkere oder schwächere Spuren solcher Übungen mit in die eigenen Arbeiten hinüber nehmen, die man dann als akademisch befangene zu bezeichnen pflegt. Andere verarbeiten das ihnen auf der Akademie Gebotene kraft ihres grösseren Talentes in freierer Weise, ohne doch den akademischen Ursprung

ihrer künstlerischen Bildung zu verleugnen. Die ganze Schule der *Caracci,* einschliesslich eines *Guido Reni,* heisst ganz ausdrücklich die der Akademiker. Seitdem sind die Künstler im Grossen und Ganzen, namentlich die Maler, überhaupt Akademiker gewesen. Die Akademiker berühren in ihren höchsten Spitzen, in ihren ausserordentlichen Talenten den Genius, sie werden Manieristen in geistlosen Arbeiten und Virtuosenstücken. Dann geben sie sich gern für Vorkämpfer des Rechtes der Natur gegen akademische Erstarrung und Langweiligkeit aus und suchen, dies durch einen sogenannten Naturalismus zu bekunden, der oft genug übertrieben, gekünstelt, unwahr und naturwidrig ist.

Kunstschulen und Kunstgewerbeschulen.

Neben den Akademien bestehen häufig unter dem Namen von Kunstschulen Vorschulen, die einem breiteren Kreise von Schülern förderlich sein sollen und die in dieser Hinsicht einen ganz ähnlichen Zweck verfolgen, wie die Kunstgewerbeschulen. Die letzteren sind besonders seit etwa 30 Jahren gepflegt und entwickelt worden; sie haben allen Zweigen des Kunstgewerbes neues Leben zugeführt und auch in das Gewerbe, wie in das bürgerliche Leben überhaupt einen anregenden und befruchtenden Einfluss getragen. Sie sind sehr häufig mit den kunstgewerblichen Sammlungen verbunden.

B. Förderungsmittel.

Schiffbruch junger Künstler.

Tritt der junge Künstler aus der Akademie selbständig in das Leben, so muss er sich, wie alle Anderen, in der bürgerlichen Gesellschaft eine Stelle zu erringen suchen, wobei seine Charaktereigenschaften und seine Begabung entscheidend sein werden. Ist bei der Wahl des Künstlerberufes durch Überschätzung dieser Begabung ein Missgriff begangen worden, so rächt er sich jetzt, denn das Streben wird fruchtlos bleiben. Leider ist Das ja in der Gegenwart nicht selten der Fall, denn es drängt sich eine Menge junger Leute zur Kunst, ganz besonders zur Malerei, die keinen wahren Beruf dazu haben. Sie halten sich dann wohl eine Weile, so gut es eben gehen will, und sind schliesslich froh, wenn sie als Kopisten, Zeichenlehrer, Holzschneider, Steinzeichner u. s. w. ein kärgliches Brot finden. Mancher findet aber auch das nicht und scheitert endlich ebenso wie Mancher scheitert, der eine gelehrte Laufbahn ergriffen hat und in dem Wettlaufe mit seinen allzu zahlreichen Berufsgenossen weit zurückgeblieben ist. Von solchen Künstlern und deren Angehörigen hört man wohl heftige Vorwürfe gegen Staat und Gesellschaft, die eine Pflicht hätten, Bilder junger Talente zu kaufen, damit diese sich einen Boden bereiten könnten; man macht die Überfüllung des Malerberufes geltend und verlangt Hülfe von aussen her, verlangt Staatshülfe. Dieser sozialistische Irrthum fällt in sich selbst zusammen.

Der tüchtige Künstler, der achtungswerthe Arbeiten hinstellen kann, wird aber bei Staat und Gesellschaft viel Entgegenkommen finden, und er wird sich auf irgend eine Weise emporschwingen und da auf würdiger Höhe halten. Hierbei kann ihm der Staat in zwiefacher Weise helfend zur Seite stehen: durch Geldmittel in irgend einer Form und durch Ehrenauszeichnungen. Der tüchtige Künstler und der Staat:

Die Beihülfe in Gelde findet ihren ersten Ausdruck in den (S. 405) erwähnten akademischen Preisen und Stipendien, durch die jungen Talenten die Mittel weiterer Ausbildung, besonders auf Reisen, gewährt werden sollen. Daran schliessen sich Ankäufe von grösseren Arbeiten begabter Meister für die öffentlichen Sammlungen, damit sich das Volk an solchen Werken erfreue, bilde und erhebe, damit künftigen Geschlechtern der Besitz tüchtiger Leistungen der gegenwärtigen Kunst gesichert werde. Es reiht sich die Überweisung guter Werkstätten, namentlich für Bildhauer, als eine sehr wichtige und willkommene Sache an. Es reihen sich Aufträge, Anstellungen und vereinzelt auch feste Ehrengehälter an. Von den Aufträgen wird noch die Rede sein, die Anstellungen an Akademien, Kunstschulen, Kunstgewerbeschulen u. s. w. bedürfen wohl keiner weiteren Bemerkung, aber über die Ehrengehälter mag ein Wort gestattet sein. Mit solchem Ehrengehalte ist meist eine Verpflichtung des Künstlers verbunden, vornehmlich die, dass er an dem bestimmten Orte, wo man ihn wirken sehen möchte, seine Niederlassung nimmt. Für dieses Zugeständniss zahlte z. B. schon Franz I. von Frankreich an *Leonardo da Vinci* und ebenso später an *Benvenuto Cellini* ein Jahrgeld von 700 römischen Thalern; es empfing dafür *Cornelius* vom preussischen Staate, *Genelli* vom Grossherzoge von Weimar Wohnung und Jahrgehalt. Man wird nicht leugnen, dass in der Bedingung, ein bedeutender Meister solle an einem bestimmten Orte wohnen und arbeiten, die Möglichkeit eines unberechenbaren Einflusses auf die Kunstentwickelung an eben diesem Orte und weiter hinaus erkauft wird, und dass man also nicht sagen kann, der Ehrengehalt sei in solchem Falle ein Geschenk. Endlich kommen dann wohl auch noch umfassendere Reisen im Dienste der Kunst auf Staatskosten in Betracht, die verschiedene, besondere oder allgemeinere Zwecke haben können. a. die Beihülfe in Geld;

Auch die ehrende Auszeichnung ist oft von erheblicher Bedeutung. Man mag noch so wenig ehrgeizig sein, so wird man in einer öffentlichen Anerkennung seiner Leistungen dennoch eine Befriedigung und Aufmunterung finden, ja, ein Künstler bedarf unter Umständen derselben geradezu, wenn er, wie es so oft vorkommt, noch in der Schätzung seiner Fähigkeiten schwankt, seine eigene Begabung, seinen Beruf zur Kunst bezweifelt. Die Auszeichnungen bestehen in ehrenvollen Erwähnungen, in Verdienst-Denkmünzen verschiedener Grade, in b. die ehrende Auszeichnung.

Orden und Titeln. Stets sollte bei allen diesen Ehrenbezeigungen die Voraussetzung die sein, dass allein strenge, sachkundige Würdigung entscheide. Die Ernennung zum Mitgliede einer Akademie sowie die Verleihungen des Ehren-Doktorates von Seiten einer Hochschule, oder des Professor-Titels von Seiten der obersten Staatsbehörden dürften sich anschliessen. Auch mag nicht unerwähnt bleiben, dass in einigen Staaten noch immer der unerfreuliche Gebrauch besteht, dass mit der Verleihung gewisser Orden der Adelstitel, jedoch nur für die Person des Ausgezeichneten, verbunden ist.

Der gesetzliche Schutz des künstlerischen Eigenthums.

Auch ist der Fürsorge zu gedenken, die der Staat durch gesetzlichen Schutz den Werken der Kunst anzugedeihen verpflichtet ist. So viel in diesem Sinne auch bereits durch wohlthätige Gesetze und Staatsverträge geschehen ist, so sind doch immer noch Lücken vorhanden, deren Ausfüllung von der Zukunft zu erhoffen ist. Zur gutachtlichen Unterstützung der Gerichte bestehen in vielen Staaten »Sachverständigenvereine«, die sich bewährt haben. Die ganze Frage des künstlerischen Eigenthumsrechtes geht so sehr Hand in Hand mit der des geistigen Eigenthumsrechtes überhaupt und bietet hierdurch so weite Beziehungen dar, dass hier nicht der Ort sein kann, darauf einzugehen. Nur die Verpflichtung des Staates, die Werke der Kunst gegen Nachbildungen und Vervielfältigungen, die nicht von dem Urheber ausgehen, nachdrücklich zu schützen, sollte nicht unerwähnt bleiben.

Kunstunternehmungen.

Des Staates weitere Pflicht ist es dann, angemessene Unternehmungen in der Kunst selbst auszuführen. Er kann dies am besten, indem er die grossen Bauwerke des Staates in würdiger künstlerischer Weise durchbildet und so nicht nur dem Baumeister, sondern auch dem Bildhauer und noch mehr dem Maler Gelegenheit bietet, ihre Kräfte an bedeutenden Aufgaben zu bewähren. Nur der Staat kann im Allgemeinen in unseren Tagen wahrhafte Monumentalwerke ins Leben rufen, und was an solchen ausserhalb des Staatsbereiches läge, wie etwa Kirchen und Paläste, tritt gegen die Zahl und Mannigfaltigkeit der Staatsunternehmungen, bei denen die drei Schwesterkünste sich monumental entfalten können, sehr zurück. Ausnahmen erleidet natürlich auch diese Regel, aber was will es sagen, wenn gegen alle die Theater, Museen, Zeughäuser, Bibliotheken, Hochschulen, Parlamentsgebäude, Ministerien, Rathäuser und wie sonst die Gebäude alle heissen, die der Staat oder in ihm kleinere Organisationen der öffentlichen Verwaltung monumental errichten, ein Börsengebäude auftritt, das einer kaufmännischen Genossenschaft seine Entstehung verdankt? Hierin zeigt sich aber nur, wie Staat und Gesellschaft sich ergänzen, wie sie in ihrem Bestreben für die Kunst nothwendig in einander greifen. Die weit hervorragende Stellung des Staates der Kunst gegenüber erfordert naturgemäss geeignete Vorbereitungen

und Einrichtungen, welche die Bürgschaft bieten, dass die Aufgaben richtig gestellt und angemessen gelöst werden. Wenn nun auch in Bezug auf die Stellung der Aufgabe durch Berathungen der Sachverständigen möglichst Vollkommenes sich erreichen liesse, so tritt doch der Umstand bestimmend hinzu, dass sich der Künstler mit der Aufgabe völlig eins fühlen muss, wenn sein Werk einheitlich und befriedigend werden soll, dass man also schon bei Stellung der Aufgabe einen nicht unerheblichen Spielraum lassen muss. Für den Baumeister ist der Zweckbegriff das Entscheidende; ihn hat er klar zu erfassen und erschöpfend auszugestalten. Meist ist auch schon hiermit die Grundlage der künstlerischen Ausbildung eines Bauwerkes durch Bildnerei und Malerei gegeben. Eine gewisse Schwierigkeit besteht jedoch darin, dass die Baumeister in der Regel Staatsbeamte sind, dass sie sich also in einer dienstlichen Abhängigkeit befinden, die leider nicht immer ohne Einfluss auf ihre künstlerische Thätigkeit bleibt; es ist Sache des Mannes, solche Schwierigkeit durch richtigen Takt zu heben. Die Wahl des Baukünstlers hat dann grossen Einfluss auf die des Bildhauers und Malers, da ihm naturgemäss eine wichtige Stimme bei allen Anordnungen, die das Werk betreffen, zusteht. Grundsätzlich aber empfiehlt es sich bei Staatsunternehmungen, nach unparteiischer Weise und unter Zuziehung unbetheiligter Sachverständigen, bestimmte Künstler, die sich bewährt haben, zu wählen und nicht diese wichtige Wahl dem Spiele zufälliger Wettbewerbungen zu überlassen, worauf noch zurückzukommen ist.

Staatliche Kunstanstalten.

Besonders anregend und fördernd vermag der Staat in das Kunstleben einzugreifen, wenn er Anstalten errichtet und unterhält, in denen Kunstwerke gewisser Art angefertigt werden. Es können nur solche Werke gemeint sein, die eine langwierige und zum Theil kostbare Technik erfordern, und es ergeben sich hiernach als Anstalten, die der Staat unterhalten kann, vornehmlich Erz- und Eisengiessereien, Mosaikfabriken, Teppichwirkereien, Kunstwebereien, Glasmalereien, Porzellanfabriken, Kunstdruckereien und ähnliche mehr. Es unterliegt keinem Zweifel, dass alle diese Anstalten, wenn der Staat sie angemessen ausstattete und leitete, der Kunst und dem Kunstgewerbe höchst förderlich waren und dies, wenn sie noch bestehen, auch fortgesetzt sind.

Die Gesellschaft. Der Einzelne.

Neben dem Staate steht als Kunstpflegerin die Gesellschaft selbst. In der Gesellschaft kann der Einzelne viel wirken, doch findet sich nicht häufig gediegener Sinn für die Kunst mit grossen Mitteln verbunden, und es ist immer eine ausserordentliche Erscheinung, wenn Einzelne durch Ankäufe von Werken lebender Meister oder durch Aufträge einen grösseren Einfluss üben. Häufiger findet sich bei bemittelten Kunstfreunden die Neigung, ältere Gemälde, Kupferstiche und andere kleinere Gegenstände verschiedener Gattung zu sammeln, die jedoch nach dem

Tode des Sammlers meist wieder zerstreut werden. Eine hervorragende Bedeutung gewannen aber diejenigen Sammler, die ihre Kunstschätze dem Staate oder ihrer Stadt vermachten, und so mehrmals die Begründer angesehener öffentlicher Museen wurden, durch die dann fort und fort eine glückliche Einwirkung auf die Bevölkerung und die Künstler ausgeübt wird.

Die Vereinigungen und ihre zwei Arten.

Obgleich nun so der Einzelne als Privatmann unter Umständen Vieles wirken kann, und obwohl sich diese Wirksamkeit in tausend und und aber tausend Abstufungen fortsetzt und verzweigt, so bleibt sie immer eine einzelne Thätigkeit. Durch Verbindung mit gleichartigen vervielfacht sich aber die einzelne Kraft, und so hat sich auch auf dem Kunstgebiete das Vereinswesen bewährt. Die hier üblichen Vereinigungen können dauernde mit festen Einrichtungen und Zwecken oder vorübergehende in loser Gestalt sein, denen es nur um Hervorbringung eines bestimmten Werkes zu thun ist. Für jene sind die verschiedenen Vereine die äussere Form, für diese die öffentlichen Sammlungen. An solchen Vereinigungen haben sich die Künstler selbst betheiligt, und so mag hier zunächst ein Wort von den Künstlervereinen Platz finden.

Künstlervereine.

Die Künstlervereine sind alten Ursprungs. In der früheren bürgerlichen Ordnung waren die Künstler zu Zünften oder Gilden zusammengeschlossen, die häufig nach dem Schutzheiligen der Malerei »St. Lukasgilden« hiessen. Eine der bekanntesten und gefeiertsten Vereinigungen dieser Art war im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert die Lukasgilde zu Antwerpen. Bei den Niederländern war der Trieb nach Gemeinsamkeit so gross, dass sie sich selbst in Rom zu einem Vereine eng zusammenschlossen, dem auch viele Deutsche beitraten und der Schilderbend (schilder, hochdeutsch Schilderer = Maler, bende = Bande) hiess. Heute bestehen Künstlervereine in sehr grosser Zahl, und die grösseren haben es bereits so weit gebracht, dass sie ihre eigenen Künstlerhäuser besitzen. Ihr Zweck ist nicht die Pflege der Kunst im eigensten oder gar höheren Sinne, sondern die Förderung der Künstler. Sie streben also den Verkauf der Werke ihrer Mitglieder, die Gewinnung von Aufträgen und die Unterstützung der Kranken und Alten in geeigneten Fällen an. Daneben pflegen sie die Geselligkeit, die früher, in einem höheren Sinne aufgefasst, ihr eigentlicher Zweck war. Die Gemeinsamkeit des Strebens, die Wechselwirkung, der Gedankenaustausch sollten befruchtend einwirken. *Goethe* hat dem Künstlervereine in Berlin sein »Künstlerlied« in die Wiege gelegt, worin er das Wesen und die Ziele solcher brüderlichen Gemeinsamkeit, nach damaliger Meinung, trefflich schildert. Das Lied beginnt so:

»Zu erfinden, zu beschliessen,
Bleibe, Künstler, oft allein!
Deines Wirkens zu geniessen,
Eile fröhlich zum Verein!
Dort im Ganzen schau, erfahre
Deinen eignen Lebenslauf,
Und die Thaten mancher Jahre
Gehn dir in dem Nachbar auf.«

Und es endigt so:

»Welch' ein Werkzeug ihr gebrauchet,
Stellet euch als Brüder dar.
Und gesangweis flammt und rauchet
Opfersäule vom Altar.«

Mit dem riesenhaften Anwachsen der Zahl der Künstler haben jene praktischen Zwecke das Übergewicht gewonnen.

Akademische Körperschaften.

Vereinigungen oder vielmehr Körperschaften von Künstlern sind in bestimmt geordneten Formen, wie bereits bemerkt, als Akademien (S. 401) mit den Kunstschulen verbunden, die dann gleichfalls Akademien genannt werden. Solche Körperschaften bestehen aus einer gewissen Zahl ordentlicher, auswärtiger und Ehren Mitglieder und ergänzen sich durch Wahl unter den vorgeschriebenen Bedingungen. Es wird allgemein für eine Ehre gehalten, zum Mitgliede einer Akademie ernannt zu werden, und selbst die grossen Künstler unserer Zeit, ja sogar hochgestellte Fürsten haben in solcher Ernennung oft eine erwünschte Auszeichnung erblickt.

Die Kunstvereine.

Setzen sich die Vereine aus Kunstfreunden zusammen, so werden sie in der Regel Kunstvereine genannt. Bei diesen Vereinen kommt die zwiefache Absicht zum Ausdruck, der Kunst förderlich zu sein und das Verständniss der Kunstwerke in weiteren Kreisen anzuregen. Sie gewinnen durch die Beiträge ihrer Mitglieder die Mittel, nicht nur selbständige Kunstarbeiten zu erwerben, um diese zu verloosen, sondern auch Stiche und andere Gaben zur Vertheilung an die Beitraggeber anfertigen zu lassen oder zu kaufen. Hunderte von Gemälden finden alljährlich in den Kunstvereinen ihre Abnehmer, und viele tausend Personen erhalten durch sie, wie durch die Kunstblätter, einen erfreulichen Besitz, der, in ihren Zimmern aufgehängt, sie fortwährend anregt und ihr Verständniss der Kunst überhaupt erweitert. Auch haben diese Vereine oft Kunstausstellungen verschiedener Art veranstaltet. Durch solche Mittel haben die Kunstvereine, die seit den zwanziger und dreissiger Jahren entstanden sind, lange einflussreich und wohlthätig gewirkt, aber allmählich änderten sich die allgemeinen Verhältnisse mehr und mehr. Die Entwickelung der Photographie, der wachsende Wohlstand, die Überfülle von neu entstehenden Kunstwerken, namentlich Gemälden, die illustrirten Wochenschriften und andere Umstände mehr bewirkten, jeder in seiner Art, diese Wandlung,

die so durchgreifend war, dass die Kunstvereine, die nicht neue Wege einschlugen, sich überlebten. Ihre Zeit ist vorbei. Zu den neuen Wegen aber gehört vorzugsweise die kräftige Anlehnung an öffentliche Sammlungen, besonders an städtische Museen, denen sie durch Zuführung hervorragenderer Werke in glücklicher Weise zur Befriedigung der Mitglieder dienen; auch veranstalten sie wohl regelmässig wechselnde Ausstellungen, geeignete Vorträge und dergleichen mehr.

Vereine für Vervielfältigung von Kunstwerken.

Auch haben sich Vereine von Kunstfreunden gefunden, deren einziger Zweck es ist, durch vervielfältigte Nachbildungen von bedeutenden Kunstwerken dem Kunstsinne förderlich zu sein oder der Kunstgeschichte zu dienen. Es sei z. B. die Arundel-Gesellschaft zu London und die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien genannt.

Kunstwissenschaftliche Vereine.

Endlich muss der Vereine von Kunstfreunden und Kunstforschern gedacht werden, welche wissenschaftliche Zwecke verfolgen, namentlich der archäologischen und kunstgeschichtlichen Gesellschaften.

Kunstausstellungen.

Künstlervereine, Kunstvereine, kunstgeschichtliche Gesellschaften, besondere Ausschüsse und die staatlichen Akademien begegnen sich in ihrem Wirken auf mannigfaltige Weise bei Veranstaltung von Kunstausstellungen. Auch Kunsthändler haben sich hinzugesellt. Die Kunstausstellung unterscheidet sich von der Kunstsammlung dadurch, dass sie nur zeitweise zusammengestellte Kunstwerke meist verschiedensten Eigenthums enthält, also zufällig und vorübergehend ist. Ihr Zweck besteht in der Förderung künstlerischer Einsicht und Bildung bei Kunstliebhabern, Kunstforschern und Künstlern, in der Gewinnung von Geldmitteln durch Erhebung eines Eintrittspreises, und in der Gewährung einer Gelegenheit zum Verkauf und Ankauf von Kunstwerken. Je nachdem der eine oder andere dieser Zwecke vorwiegt, nehmen die Ausstellungen einen andern Charakter an, der natürlich auch von ihrer Grösse und ihrem Umfange, wie von der Art und dem Werthe der einzelnen Gegenstände bedingt wird.

Die kleineren Ausstellungen.

Eine erste Gattung kleinerer Ausstellungen sind die erwähnten fortwährenden der Kunstvereine, eine andere die zeitweiligen, die so entstehen, dass Vereine, die sich über grössere Landstriche ausdehnen, den ihnen angehörigen, bedeutenderen Städten nach und nach Gelegenheit geben, die ihnen eingesandten oder die von ihnen angekauften Werke zu sehen. Diese Wanderausstellungen sind beliebt und werden ununterbrochen geübt. Auch der Kunsthandel hat sich der Ausstellung bemächtigt und entweder feste, stehende Einrichtungen getroffen, oder die Wanderung vorgezogen. Alle diese verhältnissmässig kleineren Ausstellungen werden, soweit sie von Vereinen ausgehen, unter Beobachtung fester Vorschriften, meist von lebenden Künstlern beschickt, die so einen Weg zum Absatz ihrer Arbeiten zu gewinnen glauben, selten von den Besitzern der Kunstwerke. Soweit sie

Gegenstand des Kunsthandels sind, unterliegen sie natürlich allein dem Ermessen des Unternehmers. Der Zweck des Gelderwerbes hat wiederholt in sehr ehrenvoller Weise Ausstellungen veranlasst, wenn es galt, eine Noth zu lindern, bei einem Unglück Hülfe zu bringen oder einer gemeinnützigen Sache zu dienen. Dann natürlich sah man ganz besonders darauf, nur gute und vorzügliche Werke zu erlangen, und diese fand man meist nicht in erster Hand, so dass die Möglichkeit des Kaufes hier fortfiel. Die Anregung zu solchen Unternehmungen ging fast immer von wohlwollenden Kunstfreunden oder Künstlern aus, und in den meisten Fällen ist der beabsichtigte Zweck auf eine glückliche Weise erreicht worden.

Die grossen Ausstellungen.

Die hauptsächlichsten aller Ausstellungen aber sind die grossen, regelmässig wiederkehrenden, die von Akademien oder neuerdings auch von Künstlervereinen veranstaltet werden. Den Anfang machte bereits im Jahre 1673 die Kunstschule von Paris, für deren Ausstellungen sich der Name »Salons« eingebürgert hat, doch fand dies Beispiel erst etwa ein Jahrhundert später allgemeinere Nachfolge; die regelmässigen Ausstellungen der Akademie zu Berlin begannen im Jahre 1786. Der Grundsatz aller dieser grossen Ausstellungen ist der, nur Werke lebender Künstler anzunehmen, so dass in ihnen ein Spiegelbild der Kunstrichtung und Thätigkeit der Zeit sich darbiete, und dass jüngeren Talenten frühe schon die nöthige Aufmunterung zu ihrer Weiterentwickelung nicht fehle. Es kann hier nicht untersucht werden, durch welche und wie viele Umstände die Erreichung dieses höchsten Zieles bedingt wird, es mag nur angedeutet werden, dass die Gefahr bisweilen nicht gering ist, welche den Ausstellungen den Charakter eines Gemäldemarktes zu geben droht. Dass sie in den meisten Fällen ausser Gemälden aller Art auch Bildwerke, Kunstblätter, Baupläne, geschnittene Steine und andere Arbeiten der Kleinkunst enthalten, soll nicht unerwähnt bleiben. Auf die Mängel in ihren Einrichtungen, auf die Frage nach der Verwendung des Ertrages und auf die, ob die Akademien oder die Vereine als Veranstalter den Vorzug verdienen, kann hier nicht eingegangen werden. Es sei nur noch bemerkt, dass es bei einigen akademischen Ausstellungen gebräuchlich ist, in einer besonderen Abtheilung Probearbeiten der Schüler auszustellen, und dass auch einige Kunst- und Gewerbeschulen zuweilen in dieser Weise für sich allein vor die Öffentlichkeit treten.

Die internationalen und kunstgeschichtlichen Ausstellungen.

Von diesen grossen Ausstellungen sind zwar Werke des Auslandes meist nicht ausgeschlossen, doch hat man auch, zuerst aus Anlass der grossen Weltausstellungen internationale Kunstausstellungen veranstaltet, unter denen schon die von Paris im Jahre 1855 grosse Bedeutung erlangt hatte. Man sah hierbei von der Bedingung, dass der Meister am Leben sei, ab

und liess es bei der, dass das Werk der neueren Kunst angehöre und von Werth sei, bewenden, um so eine Übersicht über die Kunstentwickelung der letzten 100 Jahre seit *Mengs* und *Canova*, *G. Schadow* und *David* zu gewinnen. Denselben Grundsatz hat man in Deutschland wiederholt angewendet und ihn auch auf weitere Gebiete ausgedehnt. So entstanden die kunstgeschichtlichen Ausstellungen, unter denen sich schon die zu München im Jahre 1858 besonders auszeichnete. Auch die Ausstellungen, die nur Werke eines einzigen Meisters enthalten, wie z. B. die *Holbein*-Ausstellung in Dresden vom Jahre 1871, werden dieser Gattung beigezählt werden müssen.

Folgen der Ausstellungen.

Die Ausstellungen vorzugsweise ermöglichen dem Künstler den Vergleich mit neben ihm strebenden Zeitgenossen, und sie regen auch in der Bevölkerung die Theilnahme für die Kunst erheblich an. In diesem Sinne haben sie trotz mancher Mängel, trotz mancher unerquicklichen Streitigkeiten im Ganzen segensreich gewirkt. Aber freilich muss man zugeben, dass die Kunstausstellungen seit einer Reihe von Jahren sich allzusehr gehäuft haben, dass sie allzu umfangreich geworden sind und zum Theil auch allzuviel Mittelmässiges und Geringes enthalten. Man kann das Alles begreifen, — aber der Kunst kann unmöglich damit noch gedient sein.

Öffentliche Geldsammlungen.

Vorhin wurden bereits die vorübergehenden Vereinigungen erwähnt, die dauernde Zwecke erreichen wollen. Gerade unsere Zeit hat auch dies Verfahren sehr ausgebildet, und die öffentliche Geldsammlung für Kunstzwecke ist vollkommen eingebürgert. Im Einklang mit einer Stimmung des Volkes nimmt ein Ausschuss, der von einer grösseren öffentlichen Versammlung eingesetzt wird oder unter Umständen sich selbst bildet, eine solche Angelegenheit in die Hand, er betreibt die Sammlungen, haftet für die eingelaufenen Beiträge und vertritt die Sache nach allen Richtungen. Keine Art von Kunstwerken eignet sich nun zur Ausführung durch solches Verfahren mehr als die öffentlichen Ehrendenkmäler, und so ist es gekommen, dass eine nicht geringe Anzahl von Standbildern mittelst der Geldsammlung ihre Verwirklichung gefunden haben.

Die Wettbewerbungen.

Dieses unmittelbare Hervorgehen aus der Gesellschaft und dem Volke selbst schien den Ausschuss zu verpflichten, auch die Ausführung der Gesellschaft so nahe als möglich zu legen. So kamen die Wettbewerbungen in Aufnahme, die sich auch noch dadurch zu empfehlen schienen, dass man unter vielen Entwürfen gewiss Einen brauchbaren finden würde, und dass bei der Wahl die öffentliche Meinung sich wiederum unmittelbar aussprechen und ihr Recht wahrnehmen könnte. In gewissem Sinne wurden diese Wettbewerbungen Mode, und auch Stadtgemeinden griffen zu ihnen, ja nicht selten wurden sie von der obersten Staatsbehörde angenommen. Sie dehnten sich natürlich auch auf Malereien aus und

wurden nicht minder für bauliche Unternehmungen beliebt; allein mögen sie auch gewisse naheliegende Vorzüge besitzen, so bleibt doch in Bezug auf ihren Werth einzig und allein die Frage entscheidend, ob sie Bürgschaften bieten, dass das Kunstwerk auch so vollkommen ausgeführt werde, wie es die Zeit durch ihre besten Kräfte zu liefern fähig ist? und diese Bürgschaften fehlen.

Ihre Nachtheile.

Die Anfertigung eines Bewerbungsentwurfes, sei es nun, dass er in Bauplänen, in einer bildnerischen oder malerischen Skizze bestehe, erfordert Zeit, und zwar bei bedeutenderen Werken eine sehr beträchtliche Zeit, die der bewährte Meister bei der Menge von Aufträgen und Arbeiten nicht abstossen, das aufstrebende Talent meist nicht bezahlen kann. Naturgemäss betheiligen sich sonach fast nur Künstler, die freie Zeit haben und ein Stück Geld daran wagen wollen, und dass dies nicht immer die besten Kräfte sind, leuchtet ein. Aber selbst die Betheiligung grösserer Talente angenommen, so bringt dies Arbeiten auf einen ganz unbestimmten Erfolg hin eine Hast oder Aufregung mit sich, die das ruhige, liebevolle Versenken in die Aufgabe gemeinhin zur Unmöglichkeit macht. Es ist auch eine oft bewiesene Thatsache, dass hochbegabte Männer gerade aus diesem Grunde in ihren Bewerbungsentwürfen überraschend schwach erschienen, während sie jeden ihnen gewordenen bestimmten Auftrag in ausgezeichneter Weise lösten. Dann aber sind Skizzen, und besonders die bildhauerischen, schwer zu beurtheilende Dinge, und die geistreichste Skizze etwa eines Denkmales bietet keine Gewähr für die monumentale Ausführung im Grossen, wenn der Künstler sich hier nicht schon bewährt hat, während andrerseits der tüchtige Meister mit Ausführung des Modells im Grossen sich in sein Werk hineinlebt und dies so vervollkommnet, dass bisweilen die erste Skizze darin kaum wieder zu erkennen ist. Dann aber ist dies Wettbewerbungswesen der Gemeinsamkeit der Künstler schädlich, denn mancher Bewerber fühlt sich durch die Entscheidung zurückgesetzt, und mancher grollt mit Dem, dessen Arbeit der seinigen vorgezogen wurde. Es werden hier gewiss oft Wunden geschlagen, die hätten vermieden werden und die der Kunst selbst nur nachtheilig sein können. Man hat auch weit mehr Fälle erlebt, wo die Wettbewerbungen ungünstig, nicht selten ganz jämmerlich ausfielen, als solche, wo sie zu glücklichen Ergebnissen führten. Jedenfalls sind sie grundsätzlich nicht am Orte, wenn noch ein bewährter Meister da ist, der durch seine Leistungen auch die glückliche Lösung der neuen Aufgabe verbürgt.

Untauglichkeit der Wettbewerbung für die Kunst.

So wird wohl jeder echte Künstler denken und empfinden. Die Künstler gerade würden am ehesten sich freuen müssen, wenn man sie von einem Verfahren befreien wollte, das auf dem Felde der praktischen Erfordernisse, des Handwerkes, Gewerbes und Handels zweckmässig sein mag, aber für die Kunst nicht taugt. Die Wettbewerbung hat nur auf

einem Gebiete Werth und Sinn, wo Viele im Stande sind, dasselbe zu leisten, und wo man dann Den wählt, der es am besten, schnellsten und billigsten liefert, nicht aber da, wo es sich darum handelt, aus Vielen den Einen oder die Wenigen herauszufinden, welche die Gabe des Himmels empfangen haben, Kunstgebilde zu schaffen, die, was in ihrem Innern dichterisch lebt, leibhaftig und schön in Stein und Erz, in Form und Farbe der Welt vor die Augen zu stellen vermögen. Das Wettbewerbungswesen, wie es seit einer Reihe von Jahren eingerissen, ist der Kunst gewiss nicht würdig.

Ausweg.

Glaubt sich ein Ausschuss, eine Behörde im eigenen Urtheil über die Wahl des Künstlers nicht sicher, so entschliesse man sich doch, mit einer beschränkten Zahl von etwa drei oder höchstens vier anerkannten Meistern in Beziehung zu treten, und fordere sie auf, gegen gewisse Entschädigungen sich mit der Aufgabe zu beschäftigen und ihre Skizzen zu machen. Obwohl auch hier die Schattenseiten nicht zu verkennen sind, so würde dies Verfahren doch als das kleinere von zwei Übeln den Vorzug verdienen und im Grunde nur eine engere Wahl nach vorangegangener Begründung bedeuten. Für diesen Ausweg kann man sich, abgesehen von einzelnen neueren Fällen, auch auf das Zeugniss der Geschichte berufen. Es sei z. B. an den Künstlerwettstreit vom Jahre 1401 in Florenz erinnert, der für die Herstellung der zweiten Thüre des Baptisteriums die Wahl *Lorenzo Ghiberti*'s zur Folge hatte.

Vierzehnter Abschnitt.

Die nachbildenden Künste.

Es ist bisher im Wesentlichen nur von den eigentlich bildenden Künsten und denjenigen Werken die Rede gewesen, die als eigene Erfindungen des ausführenden Künstlers anzusehen sind. Nur bei ihnen ist die überall betonte Ursprünglichkeit, mit der das Geistige in die Form übergeht, möglich, nur sie können sich zur Höhe künstlerischen Schaffens erheben. Aber dennoch erschöpft sich in ihnen der Umfang der bildenden Künste nicht, denn auch die nochmalige Ausführung eines fertigen Werkes, mittelst gewisser technischer Mittel durch fremde Hand ist noch möglich. Es ist also hier nicht etwa die Unterstützung der Gehülfen, der Handwerker und Bauleute bei Herstellung grosser Werke gemeint, denn diese muss ja stets unter den Augen des Meisters selbst erfolgen, so dass sie nur als eine Erweiterung seiner eigenen Persönlichkeit und Kraft erscheint. Nicht das Nämliche ist es aber, wenn das vollendete Werk von einem fremden Künstler wiederholt wird. Doch auch die Nachbildungen in derselben Technik wie das Original, die hier zuerst zu nennen wären, fallen fast ganz noch unter die Bedingungen derjenigen Kunst, welcher das letztere angehört. Ganz anders aber ist es, wenn das Originalwerk in einer neuen Technik von Neuem zur Anschauung kommen soll. Es ist dies eine andere Art der Darstellung, ein zweites Schaffen gleichsam, welches sich der Übersetzung eines Gedichtes aus der Ursprache in eine andere vergleicht. Bei solchen Wiederholungen ist das volle Eingehen in den Geist des ersten Künstlers das Wesentliche. Nicht weil die Form des Werkes nachgemacht wird, sondern weil das Werk durch inniges Eingehen und treues Versenken in sein eigenstes Leben und Wesen von Neuem geboren wird, nennt man diese Thätigkeiten die nachbildenden Künste.

Wiederholung von Kunstwerken.

Die nachbildenden Künste.

Sie gehören ihrer Technik nach sämtlich der Malerei oder doch der Zeichnung an, d. h. sie reihen sich durch ihr Darstellungsverfahren dieser Kunst an und schliessen alles körperliche Gestalten aus. Das Nachahmen der Bauwerke in kleinen Wiederholungen, die fälschlich meist Modelle genannt werden, die Wiederholungen von Bildhauerarbeiten in Gyps, Porzellan und anderen Stoffen sind meist auf vorwiegend mechanische Vorgänge zurückzuführen und nehmen im Allgemeinen eine höhere künstlerische Befähigung nicht in Anspruch. Wo sie eine grössere Bedeutung erlangen, sind sie ihres Ortes bereits erwähnt worden. Das eigenthümliche Verhältniss künstlerischer Nachbildung tritt erst ein, wenn Bauwerke, Bildwerke, Malereien oder Zeichnungen in farbigen Gemälden oder in Zeichnungen wiedergegeben werden. Ja, derartige Darstellungen können wohl auch einen ganz selbständigen Kunstwerth erlangen, wie es z. B. hinsichtlich des Architekturbildes (s. S. 316) der Fall ist, das denn auch ohne Vorbehalt in die Gattungen der Malerei mit eingereiht wurde. Wenn man deshalb von nachbildenden Künsten spricht, so wird zwar die künstlerische Nachbildung die Hauptsache sein und bleiben, aber es wird noch eine zweite Eigenschaft bestimmend hinzutreten müssen, damit jener Begriff richtig gefasst werden könne. Das ist die Eigenschaft der Vervielfältigung auf mechanischem Wege, und deshalb nennt man diese Künste oft auch die vervielfältigenden. Da jedoch das eigentlich Künstlerische nicht in der mechanischen Vervielfältigung, sondern in der selbständigen Nachbildung liegt, so wird der Name der nachbildenden Künste als der zutreffendere vorangestellt werden müssen.

Ihr Wesen.

Die mechanische Vervielfältigung zieht durch sich selbst die nachbildenden Künste in das Gewerbliche und Handwerkliche, und sie empfiehlt sich zudem durch ihre Leichtigkeit und Billigkeit auch für ganz unkünstlerische Zwecke, für Bedürfnisse des Tages. So stecken einerseits die nachbildenden Künste durch ihre Technik und deren mechanische Bedingungen im Gewerbe und reichen den gewöhnlichsten Erfordernissen des Verkehrs die Hand, andererseits aber berühren sie die Höhe selbständiger Kunstschöpfungen durch die mit der Hand künstlerisch gemachten Wiederholungen ausgezeichneter Originalwerke. Die Bedeutung der Erzeugnisse der nachbildenden Künste richtet sich ebensowohl nach der eigenen Bedeutung des nachgebildeten Werkes, als nach der Vollkommenheit der Ausführung, so dass dieselben als künstlerische Leistungen nur in Betracht kommen, wenn sie wahrhafte Kunstwerke auf eine dem Wesen dieser würdige Weise wiedergeben. Zumeist sind es natürlich Werke der Malerei, die so vervielfältigt werden, doch auch Abbildungen von Bildwerken und Bauwerken sind nicht selten echt künstlerisch durchgeführt. Dass die nachbildenden Künste mit besonderer Liebe der

Darstellung von sogenannten Ansichten (S. 315) sich darbieten, bedarf nach dem früher Gesagten keiner weiteren Erörterung.

Ihre äusserliche Bedeutung.

Ein Mittelglied von unberechenbarem Werthe und eine unentbehrliche Ergänzung der selbständigen Kunstwerke sind in umfassendster Weise die Erzeugnisse der nachbildenden Künste, da sie überall, wo die Erwerbung kostbarer Originale unmöglich ist, vermittelnd eintreten und der Liebe zur Kunst durch alle Schichten der Bevölkerung bis in die ärmste Hütte reiche Nahrung geben. In jedem Zimmer kann heute ein Holzschnitt, ein Stich, ein Lichtdruck für Groschen oder gar für Pfennige die Wand schmücken, die noch entschieden künstlerischen Werth haben. Und während so der Antheil am Schönen geschärft und gepflegt wird, hat auch Jeder so viel freie Auswahl, dass er ganz nach seinem Geschmacke suchen und kaufen kann.

Ihre Zahl.

Man kennt drei eigentlich nachbildende Künste, die sämmtlich eine mechanische Vervielfältigung ihrer Erzeugnisse durch die Presse verlangen, und die sich nur durch den Stoff der Vervielfältigungsform, wie die hierdurch bedingten Eigenthümlichkeiten unterscheiden, — und dann eine vierte sogenannte Kunst, die der Presse nicht bedarf, da sie von vornherein, jedoch ohne künstlerische Bethätigung, auf mechanisch-chemischem Wege ihre Erzeugnisse herstellt. Diese ist die Photographie in ihren verschiedenen Formen, jene sind Kupferstich, Holzschnitt und Steindruck. Beide Gruppen sondern sich scharf, denn die Künste des Druckes bedürfen einer mit der Hand vom Künstler frei gearbeiteten Form oder Platte, die eben das wesentlich Künstlerische bei dem ganzen Verfahren ist, und deshalb sind sie in Wahrheit Künste. Die Photographie dagegen ersetzt die künstlerische Arbeit durch einen chemisch-optischen Vorgang, so dass der künstlerische Geist sich nur in der Wahl des Gegenstandes und des Standpunktes, wie in einigen Nebendingen bewähren kann; hierdurch wird der eigenthümliche Fall herbeigeführt, dass Erzeugnisse von grösserem oder geringerem Kunstwerthe eigentlich keine Kunsterzeugnisse sind, und dass sie scheinbar nur solche werden durch die künstlerische Bedeutung des dargestellten Gegenstandes an und für sich. Die schönste Photographie eines Gehirndurchschnittes bleibt kunstlos, während schon eine schlechte Photographie des Parthenons künstlerische Bedeutung hat.

Litteratur.

Die nachbildenden Künste besitzen eine umfangreiche Litteratur, aus der behufs näheren Eingehens auf den Gegenstand hier folgende Werke genannt seien: *F. Lippmann,* Der Kupferstich. Berlin 1893. — *A. de Lostalot,* Les procédés de la gravure etc. Paris o. J. — *H. Delaborde,* La gravure etc. Paris o. J. — *J. E. Wessely,* Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes. 2. Auflage. Leipzig 1886. — Derselbe, Geschichte der graphischen Künste u. s. w. Leipzig

1891. — *G. Duplessis*, Histoire de la gravure etc. Paris 1880. — Auch darf auf die weiter unten (S. 428) zu erwähnenden Handbücher hingewiesen werden.

1) Die Kupferstechkunst. Ihr Alter.

Die Kupferstechkunst. Das fünfzehnte Jahrhundert reifte nach und nach die Keime, aus denen die neue Zeit erwuchs, und es ist, neben Entdeckungen und grossen geistigen Thaten, durch eine Anzahl der allerwichtigsten Erfindungen ausgezeichnet. Zu den letzteren zählt der Buchdruck und, mit ihm verwandt, die Holzschneide- und Kupferstechkunst. Diese beiden Künste gelangten um die Mitte des Jahrhunderts in eine ausgedehnte und kunstgemässe Übung. Von einer Betrachtung der vorbereitenden Druckverfahren und eigenthümlichen Abarten, wie Zeugdrucke, Spielkarten, Schrotblätter, Teigdrucke u. s. w., mag abgesehen werden. Ausführliches hierüber ist in dem *Weigel*'schen Prachtwerke »Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift« (Leipzig 1866) enthalten. Und es sei gestattet, sogleich auf die nöthigsten kurzen Erörterungen über den Kupferstich einzugehen. Den Kupferstich, dessen Ursprung, den Berichten des *Vasari* gemäss, bisher mit dem Nielloverfahren (S. 234) und dem Namen des *Maso Finiguerra* in Verbindung gebracht wurde, muss man für eine deutsche Erfindung halten, und zwar scheint seine eigentliche Wiege Oberdeutschland zu sein, wo in reichen Klöstern und Stiftern schon frühe eine ergiebige Kunstthätigkeit stattgefunden hat. Alte Blätter deutschen Ursprungs, mit 1446 und 1457 bezeichnet, sprechen im Vergleich zu den italienischen Blättern, deren keines vor 1477 datirt ist, und angesichts der Thatsache, dass die Kupferstecherei lange Zeit in Deutschland vollkommener und besser ausgeübt wurde als in Italien, dafür, dass die Erfindung eine deutsche sei. Übrigens liegt der Natur der Sache gemäss diese Frage zum Theil im Dunkeln. Unzweifelhaft ist, dass die Florenzer Niellostiche, besonders die des *Maso*, ehe sie mit dem schwarzen Füllstoff ausgeschmolzen wurden, häufig von ihren Verfertigern mit einer Schwärze eingerieben und auf angefeuchtetem Papiere mit der Hand oder einer Walze abgedruckt wurden, um die Wirkung der gestochenen Zeichnung, ehe die Arbeit durch das Niello fertig gemacht wurde, beurtheilen zu können. Da nun die Kupferstecherei als solche erst zum Dasein gelangte, als man darauf kam, den uralten Metallstich, den ja schon die Ägypter zur Verzierung ihrer Gefässe anwandten, abzudrucken, so könnte man sagen, durch jene Nielloabdrücke sei im Wesentlichen die geschichtliche Aufgabe, Kupferstiche abzudrucken, gelöst worden. Allein dem ist entgegen zu halten, dass man sich in Deutschland bereits erheblich früher mit allerlei Druckversuchen beschäftigt hatte und dass die ältesten deutschen Stiche den Niellocharakter nicht zeigen, dass also hier ein selbständiges Vorgehen anzunehmen ist. Weiter auf diesen Gegenstand, über den eine ganze Litteratur vorliegt, einzugehen,

kann hier nicht der Ort sein. Es sei nur noch hinzugefügt, dass *Martin Schön* oder *Schongauer* († 1488) von Kolmar im Elsass der erste selbständige und bedeutende Meister der Kupferstecherkunst ist, der für Deutschland als der grundlegende Künstler erscheint, nach dem man sich aber auch in Italien zu bilden suchte.

Ihre Technik im Allgemeinen.

Das Verfahren der Kupferstecherei, wie sie von nun an als selbständige Kunst geübt und weiter entwickelt wurde, ist im Wesentlichen dies, dass in eine ebene, wohl geschliffene Kupfertafel eine gegebene Zeichnung derart vertieft wird, dass die Schattenlinien und Schattenflächen durch breitere und tiefere, die helleren Stellen aber durch dünnere und flachere Linien ausgedrückt werden. Um diese Vertiefungen in die Platte zu bringen, hebt man entweder mittelst verschiedener Werkzeuge vom eigenen Stoffe derselben heraus, oder man ritzt sie nur ein und wendet chemische Einwirkungen an, oder man verbindet beide Arten. In allen Fällen muss zuerst die genaue Bause der Zeichnung mit dem Drucke der Hand oder der Presse auf die Platte übertragen werden, die zuvor mit dem Ätzgrunde, einer dünnen Schicht von Asphalt, überzogen wird; die älteren Mittel, Wachs, Pech und dergleichen, sind durch diesen verdrängt worden.

Grabstichelverfahren.

Die einfachste Form eines Kupferstiches ist, ebenso wie die der Zeichnung, der Umriss, dem die Hand durch leichtere Führung und stärkeren Druck des Grabstichels Gefühl und Ausdruck verleihen kann. Dies Werkzeug ist eine Stahlstange von meist rautenförmigem Querschnitt, deren eines Ende zu einer scharfen Spitze schräg abgeschliffen ist, während das andere in einem hölzernen Griffe steckt. Die Schraffirung, die den Umriss füllt, zeichnet die Schattengebung mittelst Linien ein, die in den tiefen, dunklen Stellen zu grösserer Breite und Kraft anschwellen und in den Lichtern bis zu der allersanftesten Zartheit und Feinheit abstufen. Kreuzweise über diese erste Lage gezogene, weitere Linien vermehren den Schein der Rundung wie den Ausdruck des malerischen Tones, und kleine Striche und Punkte, die der Künstler in die freien Räumchen dieser Vergitterung setzt, geben Mittel an die Hand, selbst Stoffunterschiede und die Stimmung der Farben anklingen zu lassen. Alle diese »Klassen« von Linien werden mit dem Stichel in das Kupfer der Platte gegraben, und deshalb heisst dies Verfahren das Grabstichelverfahren (Linienmanier). Durch dasselbe kommen alle Vorzüge des Kupfers zur Geltung, und doch hält es sich ganz in den strengen Grenzen einer Linearzeichnung; allein eben die Linie in ihrer Abstufung und Fortführung, in ihrer »Bahn«, in ihrem ganzen Charakter schmiegt sich auf das Innigste dem feinen, geschmeidigen und doch festen Wesen des halbedlen Metalles an, so dass jede zarte Empfindung unmittelbar in den Stich übergehen und zugleich das Ganze

sich zu einem Anstrich von wahrhafter Gediegenheit erheben kann. In der Entwickelungsgeschichte dieses Grabstichelverfahrens bis zu seiner völligen Ausbildung treten als Hauptmeister *Martin Schön* († 1488), *Albrecht Dürer* († 1528), *Lukas von Leyden* († 1533), *Marcanton* († vor 1534), *Heinrich Goltzius* († 1617) und *Gerhard Edelinck* († 1707) hervor.

Radiren.

Dem Grabstichelverfahren steht an künstlerischem Gehalte nahe das Radiren oder die Ätzkunst, ja es übertrifft jenes noch an Ursprünglichkeit des Schaffens. Auf dem Ätzgrunde wird die Zeichnung mit der Nadel leicht eingeritzt, doch so, dass die Striche den Ätzgrund durchdringen, und dann wird die Platte der ätzenden Wirkung von Säuren, meist von rauchender Salpetersäure oder von Salpeter- und Salzsäure, in stark verdünnten Mischungen ausgesetzt, so dass sich die Striche vertiefen. Natürlich ist hier ein sehr sorgfältiges Beobachten erforderlich und ein genaues Abwägen, wo und wie tief an diesen oder jenen Stellen die Ätzung gehen soll. Diese Abtönung in den Tiefen der ätzenden Wirkung erreicht man durch Ausstreichen der Nadelritzungen an den Stellen des Lichtes mit Deckwachs, so dass die Säuren nur die freien Stellen angreifen, deren hellere man dann wieder nach gewisser Zeit abdecken, die dunkleren aber der ferneren Ätzung überlassen kann. Die Übung und Sicherheit im Ätzen selbst lässt sich nicht unschwer erreichen, und da das Radiren mit der Nadel Dem, der den Bleistift auf dem Papiere zu führen weiss, keine grossen Schwierigkeiten macht, so haben viele Maler mit Vorliebe, statt auf Papier, auf dem Ätzgrunde gezeichnet und so ihren eigensten Arbeiten eine weitere Verbreitung ermöglicht. Deshalb ist das Radiren unter allen Verfahren der nachbildenden Künste dasjenige, welches sich dem künstlerischen Schaffen am engsten anschliesst. Dagegen geht der Radirung die volle Durcharbeitung der Form, die Vollendung im Ganzen und Einzelnen, sowie das feste Gefüge der Linienführung ab; sie kann nur der leichtere, aber sehr unmittelbare Ausdruck eines phantasievollen Geistes sein. Doch eben hierin liegt ihr Vorzug und ihr Werth, der besonders noch gehoben werden kann, wenn der Künstler es versteht, die in dieser Technik ruhenden Mittel, malerische Stimmungen wiederzugeben, in geistreicher Weise auszunützen. So zeigen die Radirungen, diese feinen, ursprünglichen Gestaltungen künstlerischer Gedanken, oft den Geist eines Meisters in seiner anziehendsten Liebenswürdigkeit, in dem grössten Reichthum seiner Phantasie, in der Fülle seiner Erfindungskraft. Und so konnte es nicht fehlen, dass begabte, schnell erfindende Künstler sich mit Vorliebe zur Radirung wandten, und in solchen Blättern uns wahre Schätze ihres Talentes hinterlassen haben. Als der Hauptmeister dieser Kunst muss *Rembrandt* († 1669) genannt werden, doch verdienen ebenfalls andere,

ältere Künstler lebhafte Anerkennung. Auch in neuerer Zeit sind vorzügliche Radirer aufgetreten.

Arbeit mit der trockenen Nadel.

Eine weitere Stichgattung ist die Arbeit mit der trockenen oder kalten Nadel, die man ohne Zuhilfenahme des Ätzwassers als ausschliessliches Werkzeug benutzt. Es ist die gewöhnliche starke Stahlnadel des Schneiders, die, scharf geschliffen, mittelst eines Heftes wie ein Bleistift geführt wird. In der Natur dieses Werkzeuges liegt es, dass ein so hergestellter Kupferstich ein etwas scharfes und trockenes Ansehen hat, doch empfiehlt sich die Anwendung dieses Verfahrens zum Stiche kleiner und feiner Zeichnungen von verhältnissmässig grosser Bestimmtheit.

Verbindung dieser drei Stichgattungen.

Häufig wenden die Stecher diese drei verschiedenen Verfahren in gewissen Verbindungen an, indem sie zuerst ihren Stich als Radirung anlegen und bis zu einem gewissen vorgerückteren Grade fördern, ihn dann aber mittelst des Grabstichels und der trockenen Nadel vollenden. Das Ätzen wird auch häufig bei der Grabstichelarbeit als ein bloss vorbereitendes Hülfsmittel in der Weise benutzt, dass man die auf den Ätzgrund gebrachte Umrisszeichnung mit der Nadel leicht einritzt und diese feinen Linien dann der Wirkung der Säuren aussetzt. Hierdurch wird einfach und schnell der Umriss der Zeichnung in das Kupfer gebracht, und man kann nunmehr den eigentlichen Stich beginnen.

Punktirmanier.

Das Einsetzen von Punkten und kleinen Strichen in die Vergitterung des Linienstiches kann als ein vorbereitender Hinweis auf das Verfahren gelten, bei dem die ganze Schattengebung, an Stelle der Linienschraffirung, durch eine Aneinanderreihung von Punkten hergestellt wird. Diese sogenannte Punktir- oder Punzmanier bedient sich als Werkzeug der Nadel, mit der jedoch eben nur Punkte gemacht werden, oder eines besonderen, für ihren Zweck gefertigten Punzen, einer Stahlstange, die an einem Ende eine oder mehrere Spitzen hat. Dieses Verfahren erscheint im Allgemeinen gekünstelt, und es ermangelt aller edleren Vorzüge des Kupferstiches, da der organische Zusammenhang der Zeichnung, die lebendige Fortbewegung der Linien, die echt künstlerische Bahn der Arbeit fehlen.

Schwarzkunst.

Eine Möglichkeit, ausser den Linien und Punkten eine Zeichnung herzustellen, bot, wie schon oben bei Besprechung der verschiedenen Gattungen der Malerei (S. 268 ff.) erwähnt wurde, die Anwendung von Flächen. Hierauf gründet sich eine besondere Gattung der Kupferstecherei, nämlich die Schab- oder Schwarzkunst (Mezzotinto). Diese Stichgattung, die der hessische Oberstleutnant *Ludwig von Siegen* in der Mitte des 17. Jahrhunderts erfunden hat, ist zwar reich an Mitteln, um die Spiele der Lichter und Farben wiederzugeben, aber arm, um Schärfe und Klarheit in die Zeichnung zu legen, da in den kleineren Theilen, wo sich das Geistige zusammendrängt, wie in den Köpfen, die Fläche als

Ausdrucksmittel nicht genügt, sondern die Linie verlangt wird. Wegen der malerischen Wirkung hat man jedoch die Schwarzkunst zeitweise sehr geliebt, und namentlich war dies im 18. Jahrhundert in England der Fall, wo denn auch die vorzüglichsten derartigen Stiche entstanden. Als der Hauptmeister dieser Stichgattung muss *Richard Earlom* († 1794) genannt werden, der auf eine höchst geschickte Weise eine Verbindung der Grabstichel-, Nadel- und Ätzarbeit mit der Schabkunst fand und hierdurch seinen Blättern auch in den kleineren Theilen der Zeichnung eine grössere Bestimmtheit und Schärfe verlieh. Die Technik der Schwarzkunst besteht im Wesentlichen darin, dass die Platte durch Bearbeitung mit einem stählernen, die Wiege genannten Werkzeuge, das in eine bogenförmige, scharf gezahnte Schneide endigt, »granirt« d. h. gekörnt wird, und dass dann die Lichter mittelst des Schabeisens hineingearbeitet werden. Die gekörnte Platte würde vor Bearbeitung mit dem Schabeisen einen völlig schwarzen Abdruck geben, wie umgekehrt die geschliffene Platte der gewöhnlichen Stichgattungen einen ganz weissen Abdruck gäbe, so dass man also bei der Schwarzkunst die Lichter aus dem Schatten herausschabt, während man bei den übrigen Gattungen der Kupferstecherei, indem man die Zeichnung in die Platte vertieft, die Schatten in das Licht hineinarbeitet.

Acquatinta.

Von ähnlicher Wirkung wie die Blätter der Schabkunst sind die des Acquatintastiches. Dieser, dem Ätzverfahren vielfach verwandt, beruht auf dem Umstande, dass Asphalt, Pech oder Mastix in gepulvertem Zustande auf der von unten erhitzten Platte schmelzen und kleine, durch kaum sichtbare Zwischenräume getrennte Kügelchen bilden, die der Säure Widerstand leisten, während die Platte unter den Zwischenräumen geätzt wird. Der Abdruck bekommt hierdurch ein körniges, griesiges, einer getuschten Zeichnung ähnliches Aussehen. Das Verfahren eignet sich vorzugsweise zur Herstellung von Flächen innerhalb eines bestimmten Linienumrisses und verbindet sich, da es auf einen ganz kleinen Theil der Platte sich beschränken lässt, leicht mit der Grabstichel- und Nadelarbeit. Am beliebtesten war der Acquatintastich, als dessen Erfinder *J. B. le Prince* genannt wird, für Ansichten, Abbildungen von Bauwerken, Bildhauerarbeiten und dergleichen mehr.

Farbiger Kupferstich.

Schabkunst und Acquatinta sind die beiden Verfahren, deren man sich früher mit Vorliebe zur Herstellung von Farbendrucken bediente, obwohl diese auch mit gestochenen und radirten Platten hergestellt werden können. Man kann hierbei entweder mehrere auf einander passende Kupferplatten oder auch nur eine einzige anwenden und hiernach den eigentlichen Farbendruck und den farbigen Druck unterscheiden. Für den Erfinder des ersteren, der im 18. Jahrhundert fast ausschliesslich in Paris geübt wurde, gilt allgemein der zu Frankfurt geborene

J. Chr. Le Blon, der um 1710 die ersten Versuche hierin anstellte, indem er für jede Farbe eine besondere geschabte, gestochene oder radirte Platte, im Ganzen drei bis fünf, benutzte, wobei durch bestimmte Punkte das genaue Zusammentreffen aller Stellen der verschiedenen Platten gesichert wurde (s. auch unten S. 434). Dagegen geht die Erfindung des farbigen Druckes auf den Niederländer *Herkules Seghers* († um 1650) zurück, dessen Verfahren dann im 18. Jahrhundert, namentlich in England, Aufnahme fand. Hierbei wird nur eine Platte angewandt, die aber mit verschiedenfarbigen Druckstoffen, der Vorlage entsprechend, eingerieben wird.

Abarten. Werkzeuge.

Die Unterarten und Spielarten des Kupferstiches, die theils durch verschiedene Änderungen im Verfahren der einzelnen Stichgattungen, theils, wie z. B. die sogenannte Kreidemanier, durch Verbindungen der Verfahren zweier oder mehrerer Stichgattungen gebildet wurden, mögen hier unerörtert bleiben, und ebensowenig kann auf eine Besprechung der Werkzeuge und der Arbeitsvorrichtung des Stechers näher eingegangen werden. Es sei hier nur bemerkt, dass dem Kupferstecher zwei sehr wichtige Hülfsmittel zur Verfügung stehen, die einzelne seiner Arbeiten ausserordentlich erleichtern. Das eine ist der sogenannte Storchschnabel, eine Vorrichtung, die in ihrer Verbesserung dem Stecher gestattet, eine grössere Zeichnung in beliebiger Verkleinerung mit vollkommenster Genauigkeit auf die Platte zu bringen, — das andere die Schraffirmaschine, eine Vorrichtung, mit der man mathematisch genaue gerade Linien, fortlaufende wie unterbrochene, also besonders die Parallel-Schraffirungen der verschiedensten Art, leicht und völlig scharf stechen kann.

Druck.

Ist die Kupferplatte vollendet, so wird sie, gleichviel mittelst welchen Verfahrens sie hergestellt ist, entweder im kalten oder, wenn sie von höherer künstlerischer Ausführung ist, in erwärmtem Zustande mit einem Ballen, auf dem die Farbe aufgetragen ist, dem sogenannten Druckertampon, betupft und kräftig bearbeitet, so dass diese in die feinsten Vertiefungen eindringt; hierauf wird die Oberfläche mit einem Tuche sauber gewischt, um an allen nicht vertieften Stellen gänzlich von Farbe befreit zu werden. Wenn auf diese Weise die Einschwärzung tadellos bewirkt worden ist, wird die Platte auf die Presse gebracht, mit dem Druckstoff, in der Regel einem besonders guten Papier, welches gleichmässig gefeuchtet und zur bessern Annahme der Farbe rauh gebürstet ist, belegt, mit Tüchern bedeckt und dann, vermöge des Mechanismus der Presse, zwischen zwei Stahlcylindern unter starkem Drucke durchgezogen. Hierdurch wird die durch die Einschwärzung in die Platte gebrachte Farbe auf das Papier übertragen und so ein vollkommener Abdruck des Stiches erreicht, welcher nur noch sorgfältig getrocknet und

nach Umständen auch geglättet (satinirt) werden muss. Von der Farbe, deren stofflicher Zusammensetzung und Ton, wie von der Geschicklichkeit und dem Kunstsinne des Druckers hängt natürlich in sehr hohem Grade die Güte und der Werth des Abdruckes eines künstlerisch durchgeführten Kupferstiches ab.

Die Abdrücke: Zustände und Gattungen.

Die Abdrücke unterscheidet man nach Zuständen und Gattungen. Die Unterscheidung nach Zuständen bezieht sich darauf, in welchem Zustand die Platte sich befand, als der betreffende Druck gemacht wurde, also ob sie vollkommen fertig, oder ob noch irgendwo eine Stelle mehr oder weniger unausgeführt gelassen war, ob sie vielleicht gegen einen früheren Zustand verändert oder, wenn sie schon viele Abdrücke geliefert hatte, überarbeitet wurde, ob sie eine Adresse, d. h. den Namen des Kunsthändlers, der die Platte aus erster oder späterer Hand erwarb, trägt oder nicht, und dergleichen mehr. Hinsichtlich der Abdrucksgattungen nennt man die ersten Abzüge bei Kunstblättern »Künstlerdrucke« (épreuves d'artiste), die dann folgenden »vor der Schrift« (avant la lettre) und zieht beide Arten den übrigen Drucken so vor, dass nicht selten die vielfachen Preise eines der letzteren für einen der ersteren gezahlt werden. Man unterscheidet auch wohl noch Abdrücke auf chinesischem Papier bei diesen Abstufungen, da man sowohl durch den warmen Ton dieses Papiers die Wirkung heben, als auch Liebhabern Gelegenheit zur Befriedigung ihrer Neigungen geben will, denn eine »épreuve d'artiste sur chine« wird natürlich von diesen besonders geschätzt. Endlich kommt es bei der Beurtheilung und der Werthbestimmung der Abdrücke auch darauf an, ob dieselben einen breiten, einen schmalen oder gar keinen Papierrand haben, ob der in das Papier eingedrückte Plattenrand vorhanden ist, ob, namentlich wenn es sich um ältere Werke handelt, der Abdruck gut erhalten ist oder nicht, ob er wirklich ein alter Druck oder ein späterer, vielleicht von einer überarbeiteten Platte genommener ist, und dergleichen mehr. Die Zahl der wirklich guten Abdrücke, welche man von einer künstlerisch mit dem Grabstichel durchgeführten Platte erzielen kann, ist nicht sehr gross; man berechnet sie auf etwa 200, die man häufig beim Druck mit Bleistift numerirt oder auch, wie es z. B. durch den im Jahre 1889 gegründeten deutschen Kunst-Verleger-Verein geschieht, mit einem besonderen, innerhalb des Plattenrandes eingedrückten Stempel versieht, um sie dadurch als Frühdrucke sicher zu kennzeichnen. Dass die Erhaltung der Platte von der Geschicklichkeit und Gewissenhaftigkeit des Druckers zum Theil abhängt, möchte wohl ohne Weiteres klar sein; ein tüchtiger Drucker wird also mehr gute Abdrücke liefern, als ein minder geübter. Ein neueres Mittel, tadellose und ganz gleiche Abdrücke in beliebiger Menge zu erhalten, besteht darin, dass man von der Originalplatte garnicht druckt, sondern diese nur zu galvanischen

Vervielfältigungen benutzt, welche man statt jener in die Presse bringt, oder dass man wenigstens die Originalplatte, ehe man sie zum Druck giebt, galvanisch verstählt, hierdurch härtet und also widerstandsfähiger macht.

Anderweitige Metallstiche.

Dem Kupferstiche schliessen sich die übrigen Metallstiche, namentlich die in Eisen, Zinn und Zink, an. Allein alle diese entbehren im Allgemeinen des wahrhaft künstlerischen Werthes und beschränken sich meist auf Arbeiten untergeordneteren Inhaltes. So werden z. B. technische Zeichnungen nicht selten in Zink, und Noten in Zinn gestochen. Der Eisenstich, in welchem schon Dürer sich versuchte, hat selbstverständlich dem Stahlstiche weichen müssen. Was diesen betrifft, so lässt er fast immer im Abdruck die Härte und Sprödigkeit des Stoffes nachklingen, welche die freie, empfundene Bewegung der Hand hindern und an Stelle der zart abgestuften und sanft abgetönten Linien des Kupferstiches eine grössere Kälte, Glätte und Gleichmässigkeit des Tones nahe legen. Zwar können die Linien in Stahl noch feiner sein als in Kupfer, aber dafür ist auch ihr Anschwellen, ist die Bahn der Hand in der Fortbewegung des Grabstichels weniger frei und geschmeidig. Allerdings hat man Beispiele, dass ausgezeichnete Stecher, wie etwa *Anderloni* und *Friedrich Knolle*, dem Stahlstich eine solche Vollendung zu geben wussten, dass er schlechterdings vom Kupferstiche nicht zu unterscheiden war, allein diese Fälle werden immer als ausserordentliche Ausnahmen gelten müssen. Übrigens wird heute, Dank der Erfindung, Kupferplatten zu verstählen, weniger in Stahl gestochen, als dies noch vor wenigen Jahrzehnten der Fall war.

Die Kupferstichkunde.

Die Kenntniss der Kupferstiche und deren richtige Beurtheilung oder die Kupferstichkunde ist ein besonderer Zweig der Kunstwissenschaft. Ihr Feld ist so gross und ausgedehnt, dass ein streng begrenztes Fachstudium dazu gehört, um überall vollkommen heimisch zu werden. Die Leichtigkeit des Erwerbes und die Massen von Kupferstichen, die sich im Kunsthandel bewegen, haben aber seit Langem die Kenntniss und das Sammeln der Kupferstiche zu einer Lieblingsbeschäftigung von vielen Kunstfreunden gemacht und ihnen, ganz der persönlichen Neigung gemäss, gestattet, sich Gruppen oder auch einzelne Meister besonders auszuwählen, die sie dann mit grösserer Gründlichkeit behandeln können. Neben solchen Privatsammlungen sind jedoch an vielen Orten mit den öffentlichen Museen Sammlungen von Kupferstichen verbunden worden, die meist den Namen Kupferstichkabinette führen, und die neben den eigentlichen Stichen auch ihre Mappen für alle sonstigen Werke der zeichnenden Künste, insbesondere auch für die Handzeichnungen, öffnen. Die Menge der Stiche in solchen grossen Sammlungen wird nach Hunderttausenden gezählt; die Zurechtfindung daselbst, wie auch schon die Anordnung erleichtern die

Handbücher, von denen hier die »Anleitung zur Kupferstichkunde« von *Bartsch* (Wien 1821) genannt werde, und dann namentlich die grossen geschichtlichen Verzeichnisse von *Bartsch*, *Passavant*, *Nagler*, *Dumesnil*, *Dutuit* u. A. Diese bändereichen und mühevollen Arbeiten, die zum Theil den Holzschnitt mit in ihren Kreis zogen, sind nach und nach seit Anfang dieses Jahrhunderts erschienen und sind fast alle, um der ganzen gebildeten Welt zugänglich zu sein, in französischer Sprache abgefasst; so hat sich denn auch ihr Titel »le peintre-graveur« als ein technischer Ausdruck bei uns eingebürgert. Der peintre-graveur, der Malerstecher oder Kunststecher, der vorzugsweise seine eigenen Erfindungen selbst im Stich ausführt, ist also vom gewöhnlichen Stecher scharf unterschieden. Der Ausdruck soll auf die alte Übung des Stechens durch die Maler hindeuten, er soll anzeigen, dass nur Blätter, die als Denkmäler der zeichnenden Künste angesehen werden können, beachtet, dagegen solche Stiche von der Betrachtung ausgeschlossen werden, die keinen künstlerischen Werth haben.

Der peintre-graveur.

2) Die Holzschneidekunst. Schicksale.

Die Holzschneidekunst, auch Xylographie (von *ξύλον* = Holz und *γράφειν* = eingraben, zeichnen) genannt. Schon im frühen Alterthume kamen in Holz geschnittene, kunstlose Stempel vor; man benutzte sie bereits in Babylon, um die Ziegeln zu den öffentlichen Bauten mit dem Namen des Königs zu versehen, und ganz ebenso verfuhr man im römischen Reiche, um verschiedene Dinge durch aufgedrückte Stempel zu bezeichnen. Im Mittelalter war man allerdings über diese rohe Anwendung der hölzernen Stempel hinausgekommen; man machte Stempel zu Spielkarten, zu Initialbuchstaben, zum Bedrucken der Zeugstoffe und dergleichen mehr, aber das Verfahren hatte doch immer die Eigenart des Stempelns. Aus diesen Anfängen entwickelte sich allmählich der Tafeldruck und die aus diesem entstandenen sogenannten Blockbücher, sowie endlich in Verbindung mit Buchdruck und Kupferstecherei auch die »Formstecherei«, wie die alte Bezeichnung ist, zur Kunst. Der Boden, auf dem diese Entwickelung sich vollzog, auf dem im Wesentlichen diese Kunst dann weiter geübt wurde, war Deutschland, und wir können deshalb, sowohl der Erfindung als der Vollkommenheit der Leistungen wegen, die Holzschneiderei eine echt deutsche Kunst nennen. Als solche hat sie unter dem Einflusse *Dürer*'s, *Burgkmair*'s und *Holbein*'s im Laufe des 16. Jahrhunderts ihre höchste Vollendung erreicht, aber sie hat auch das allgemeine Schicksal deutschen Wesens nach dem dreissigjährigen Kriege getheilt; sie gerieth in Verfall und wurde durch die Pariser Kupferstecherschule in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts verdrängt. Erst um das Jahr 1800 gelangte der Holzschnitt wieder durch den Engländer *Bewick*, die Deutschen *Unger* und *Gubitz* in künstlerische Übung, freilich auch, um sich zu einem ganz neuen und ungeahnten Leben zu entfalten.

Technik.

Die Holzschneidekunst unterscheidet sich in ihrem Verfahren von der Kupferstecherei grundsätzlich dadurch, dass sie die Zeichnung nicht vertieft in den Grund hinein, sondern erhaben aus demselben heraus arbeitet. Ihre Technik besteht demnach wesentlich in Folgendem. Auf die ganz ebene, meist mit Kremser Weiss überzogene Oberfläche eines annähernd einen Zoll starken Holzes vom Buchs- oder Birnbaume — des Stöckchens — zeichnet man unmittelbar die Darstellung selbst oder deren Wiederholung mittelst einer Bause mit Bleistift in bestimmten, klaren Linien auf. Diese Linien bleiben als erhabene Rippen stehen, während alles zwischen ihnen gelegene Holz bis auf eine mässige Tiefe mittelst Bohrer, Stichel, Messer und anderer Werkzeuge herausgehoben wird. Beim Abdruck, der auf der Buchdruckerpresse erfolgt, geben dann die erhabenen Linien die Farbe wieder, und die Zeichnung erscheint vollkommen ebenso, natürlich nur umgekehrt, als Spiegelbild derer, die auf dem Stocke sich befand, bevor der Schnitt begonnen wurde. Dieses, in seinem Wesen ausserordentlich einfache Verfahren gestattet nichtsdestoweniger eine grosse Durchbildung, eine erhebliche Feinheit der Linien; es lässt den Ausdruck künstlerischen Gefühls und klar gezeichneten Stylcharakters zu, so dass es sich für die Darstellung kleinerer Gegenstände ebensowohl eignet, wie für einen grösseren Maasstab, denn man kann ja leicht durch Zusammenfügen mehrerer Stöckchen ein grosses erhalten. Das umgekehrte Verfahren, die Linien in den Stock zu vertiefen, ist unkünstlerisch; es liefert schwarze Abdrücke mit weisser Zeichnung, oder wie sonst die Farben gewählt sind, und eignet sich fast nur für mathematische Zeichnungen und derartiges mehr. Lässt man die Fläche innerhalb der äusseren Umrisse stehen, so wird das Bild schattenrissartig und kann also auch auf eigentlichen Kunstwerth nicht Anspruch erheben. Bei sorgfältiger Behandlung hält ein Holzschnitt viele Tausende von Abdrücken aus, doch liegt in dem Mittel der Anfertigung von Abklatschen (französ. Cliché von clicher = abgiessen) die Möglichkeit, eine ganz unbegrenzte Zahl von Drucken zu erhalten.

Wesen und Bedeutung.

Seinem Wesen nach liebt der Holzschnitt ursprünglich eine markige Darstellung, die in dem faserigen Wuchse des Holzes beruht und der deshalb leicht eine gewisse Derbheit eigen ist. Er ist von Hause aus auf Gedanken und Zeichnung in viel erheblicherem Maasse hingewiesen, als der Kupferstich, der im Stande ist, Ton und Farbe in seinem weichen, geschmeidigen Stoffe stark anklingen zu lassen. Auch verfährt der Holzschnitt im Gegensatze zum Kupferstiche gleichsam negativ, d. h. er arbeitet, wie geschildert, nicht die Zeichnung ihren Linien nach wirklich, sondern er nimmt den Grund zwischen den Linien heraus und berührt diese eigentlich garnicht, so dass die Innigkeit des künstlerischen Zusammenhanges zwischen der arbeitenden Hand und Dem, was man im

Abdruck sieht, geringer ist. Zudem sind diese Linien nicht so fest, sicher und zart wie im Kupfer, so dass der Holzschnitt an künstlerischer Ausdrucksfähigkeit, besonders nach der malerischen Seite hin, dem Kupferstiche von Hause aus nachsteht. Mit diesen dem Holzschnitte ursprünglich eigenen Mängeln söhnen jedoch seine Vorzüge aus. Denn die Leichtigkeit des Druckes und die unmittelbare Verbindung mit dem gedruckten Worte haben den Holzschnitt von Anfang an zu einer kulturgeschichtlichen Macht erhoben, und gerade diesen seinen Eigenschaften ist es gewiss schliesslich mit zu danken, dass sich ein besserer Geschmack in den Massen des Volkes allmählich anzubahnen beginnt. Da liegt der ganze Schwerpunkt: der Kupferstich ist die vollkommenste der nachbildenden Künste, der Holzschnitt die volksthümlichste! Und von dieser seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung lässt sich seine künstlerische nicht trennen: Beides ist auf das Innigste mit einander verwachsen.

Weitere Ausbildung.

Was die Ausübung des Holzschnittes in unserer Zeit betrifft, so hat er neben vielem rein Handwerksmässigen, das durch den heutigen, massenhaften Holzschnittsbedarf hervorgerufen ist, Dank der vervollkommneten Technik ganz hervorragende Leistungen aufzuweisen. Denn während sich noch *L. Richter* in seinen liebenswürdigen Blättern, die das Gemüthvolle und Sinnige so anmuthig widerspiegeln, der einfachen, derben, rein zeichnerischen Art der alten Meister bediente, sucht der moderne Formschneider im Tonschnitt durch Anwendung verwickelter Strichlagen eine möglichst malerische Wirkung zu erzielen und jedes Ölgemälde, jedes Aquarell bis in die feinsten Töne nachzuahmen. Hierzu hatte schon der vorhin genannte *Bewick* vor fast hundert Jahren Anregung gegeben, indem er den ganzen Stock mit einer Strichlage bedeckte und daraus die Lichter und Halblichter schnitt; er nannte dies Tonschnitt. Wohl das Beste und Zahlreichste in dieser Hinsicht leistet heute im Allgemeinen Amerika; Führer dieser »neuen Schule« war der 1889 verstorbene *Frederick Jüngling*. Doch auch in den meisten anderen Kulturländern, namentlich in Deutschland, wird Vorzügliches geleistet.

Farbiger Holzschnitt.

Zugleich ist auch, um die eben geschilderte Wirkung noch zu erhöhen, der Holzschnitt-Farbendruck, der sich aus den mit mehreren Platten gedruckten Helldunkel-Holzschnitten des 16. Jahrhunderts entwickelt hat, neuerdings sehr in Aufnahme gekommen. Das Verfahren entspricht durchaus dem des Farben-Steindruckes, das sogleich (S. 434) näher zu beschreiben ist, nur dass statt der Steinplatten Holztafeln oder Holzstöcke verwandt werden.

3) Der Steindruck.

Der Steindruck. Steindruck, nicht Steinzeichnung oder Lithographie (von $\lambda\acute{\iota}\vartheta o\varsigma$ = Stein und $\gamma\rho\acute{\alpha}\varphi\varepsilon\iota\nu$ = zeichnen). Damit soll von vornherein der grosse Unterschied dieses Verfahrens von den beiden zuvor besprochenen bezeichnet werden, denn es ist nicht in dem Sinne und

Maasse wie diese künstlerisch. Der Schwerpunkt desselben liegt im Drucke; eine ihm wahrhaft eigene Technik des Zeichnens, Stechens oder Schneidens hat es nicht, vielmehr eignet es sich alle möglichen Weisen zu zeichnen und zu stechen an, nur um sie für den Druck verwerthen zu können. Deshalb ist der Stein als solcher vorzugsweise von technischer Bedeutung. Das innige Verwachsen eines künstlerischen Gedankens mit dem Stoffe, wie es beim Kupfer und Holze sich zeigte, ist hier nicht möglich. Allein trotzdem hat der Stein Vorzüge erlangt, die ihn unersetzlich für die künstlerische Vervielfältigung machen und ihm demgemäss eine künstlerische Bedeutung geben.

Die Erfindung.

Der lithographische Stein ist ein natürlicher Kalkstein, der sich am besten in den Brüchen zu Solenhofen im fränkischen Jura an der Altmühl findet. Die Tafeln, in denen er bricht, werden auf der einen Seite geschliffen und so in die Steindruckereien verschickt. Je nach dem Zeichnenverfahren werden sie hier auf eine bestimmte Weise noch mechanisch oder chemisch behandelt. Die Erfindung, den Kalkstein überhaupt als Druckplatte zu benutzen, rührt von *Aloys Senefelder* (geb. 1771 zu Prag, gest. 1834 zu München) her. Das Verfahren wurde auch von ihm in seinen Grundzügen so ausgebildet, wie man es heute kennt und übt. Auch gab er selbst ein »Lehrbuch der Lithographie« (zuerst München 1818) heraus. In München, der Heimath der Lithographie, wurde diese auch von anderen Künstlern zuerst in bedeutender Weise geübt, namentlich von *Strixner*, *Hanfstängl* und *Piloty*, und von da aus hat sie sich auch bald über Deutschland verbreitet und dann weiter von Deutschen in die europäischen Hauptstädte verpflanzt, ganz ebenso wie es einst mit der Buchdruckerkunst geschehen war. Jetzt ist sie überallhin gedrungen und wird fast überall mit gleicher Tüchtigkeit gehandhabt.

Druckzeichnung.

Wenn der Kupferstich die Druckzeichnung im Metall vertieft, der Holzschnitt sie erhaben stehen lässt, so kann die Lithographie in beiden Arten arbeiten, also Steine durch die Zeichnung für den sogenannten Tiefdruck und für den Erhaben- oder Hochdruck, auch Flachdruck sagt man, herrichten. Die Pressen, auf denen Steine gedruckt werden können, sind sehr vervollkommnet worden und werden in verschiedener Bauart, namentlich als Stangen-, Walzen- und Schnellpressen, hergestellt.

Zeichnenarten.

Wie soeben angedeutet, giebt es wesentlich zwei verschiedene Arten, auf dem Steine zu zeichnen, die vertiefte, bei der die zu druckende Zeichnung vertieft im Steine liegt, der eigentliche Steinstich, und die erhabene, bei der die druckende Zeichnung flach auf dem Steine liegt, die Kreide- und Tuscharbeit. Einige nähere Bemerkungen mögen folgen.

Der Steinstich.

1. Der Steinstich oder die sogenannte Graviermanier ist eine Nachahmung des Kupferstiches, nur mit dem Unterschiede, dass eben der

metallische Stoff verschwunden ist. Die Striche in den harten, körnigen Stein schneidet oder ritzt der Diamant oder die scharfe Nadel, nachdem vorher die Oberfläche geschliffen und geätzt ist. Das Ätzwasser nämlich, das auf verschiedene Arten zusammengesetzt sein kann, löst nicht wie beim Kupfer den Stoff auf, sondern es bewirkt eine chemische Veränderung des Steines, durch die dieser andere technische Eigenschaften gewinnt. Unter diesen tritt ganz besonders die hervor, dass der geätzte Stein die Druckfarbe nicht annimmt, so dass also nur die Stellen, wo die geätzte Oberfläche wieder aufgerissen ist, drucken. Der Steinstich wird meist auf einem geschwärzten Grunde, doch auch auf dem natürlichen Steine, je nach der Gewohnheit der Lithographen, ausgeführt und kann von dem Zeichnentische sogleich in die Presse gebracht werden. So gewerblich bedeutend dies Verfahren ist, da es im Stich wie im Druck billiger als der Kupferstich sich stellt, so lässt sich doch nicht leugnen, dass die so angefertigten Steindruckblätter, gegen die Kupferstiche gehalten, hart, stumpf und kalt erscheinen, weshalb man für künstlerische Gegenstände von dieser Technik abstehen und sie in der Regel auf die Herstellung von Landkarten, Baurissen und dergleichen beschränken muss.

Das Zeichnen auf dem Steine.

2. Ungleich selbständiger als in diesem Verfahren zeigt sich die Steintechnik da, wo die Zeichnung nicht vertieft, sondern erhaben gemacht wird, so dass der Stein dann von solcher, auf seiner Oberfläche liegenden Zeichnung den Abdruck giebt. Die Anfertigung dieser Zeichnung aber bietet keine wesentlichen Eigenthümlichkeiten, so dass Derjenige, der mit der Feder, dem Tuschpinsel und der Kreide auf Papier arbeiten kann, auch im Stande ist, dies auf dem Steine zu thun, denn die Unbequemlichkeit, dass die Zeichnung links oder umgekehrt wie im Spiegelbilde gemacht werden muss, überwindet er bald und etwaige praktische Handgriffe eignet er sich schnell an. Wenn der Maler hierdurch Gelegenheit findet, seine Arbeiten selbst als Originale auf den Stein zu bringen, so gewinnt das Verfahren zwar an Werth, aber ursprünglich künstlerisch kann es im vollen Sinne doch nicht werden, da die Herstellungsart der Zeichnung selbst eine entlehnte ist und mit dem Stoff des Steines in keinen inneren Zusammenhang tritt. Die Originalsteinzeichnung, so viel Verwandtes sie auch mit der Kupferradierung haben mag, unterscheidet sich von dieser doch wesentlich dadurch, dass sie auf der Oberfläche bleibt und den Stein nur als Zeichnengrund um seiner Druckeigenschaften willen wählt. Um auf einem Steine zu zeichnen, wird er zuvor mit feinem Silbersand gerieben, so dass die Oberfläche rauh wird und das Korn des Steines zeigt, weshalb man diesen Vorgang auch das Körnen nennt. Er soll eine leichte Aufnahme der Zeichnenstoffe bewirken, die auf dem rauhen Grunde natürlich eher und sicherer einen Strich geben als auf dem glatt geschliffenen. Die schwarze Kreide und

die Tusche, die man bei Papierzeichnungen anwendet, werden durch künstliche Gemenge aus Fett, Lampenruss, Wachs und ähnlichen vielfach abwechselnden Zusätzen hergestellt und heissen, obwohl sie eigentlich weder Kreide noch Tusche im herkömmlichen Sinne sind, dennoch lithographische Kreide und lithographische oder chemische Tusche. Jene schneidet man in Stiftform, bei dieser bedient man sich der Feder oder des Pinsels und kann mit solchem Materiale ausgerüstet nun an die Arbeit gehen. Ist diese vollendet, so ätzt man den Stein und giebt ihn in die Presse. Die Ätzung greift nur die Theile der Steinoberfläche an, die von der Kreide- oder Tuschzeichnung nicht bedeckt sind, und bewirkt hier die nämlichen Veränderungen wie die Ätzung des Steines beim Stichverfahren, nur dass diese, wie bemerkt, vor, jene nach der Arbeit gemacht wird. Aus der Anwendung von Tusche und Kreide ergiebt sich sofort, dass die Zeichnung auf dem Steine nicht durch feste Linienführung, sondern mehr durch die Flächen wirkt. Hierin ist diese Technik echt malerisch, indem sie ähnliche Wirkungen erzielen will, wie die Farbe; ihre Zeichnenmittel behandelt sie wie Malstoffe und arbeitet mit ihnen ähnlich, wie der Maler mit den seinigen, wenn er z. B. in Sepia ein Blatt ausführt. Es ist ihr aber unmöglich, eine feine, wohl empfundene Linienzeichnung zu machen, denn der Pinsel sowohl wie die Kreide gehen nothwendig in die Breite; jener ist an sich zur festen Linienführung untauglich, diese giebt eine Linie, deren Zug und Bahn nicht voll und markig, sondern griesig, durch das Korn des Steines gebrochen erscheint. Auch die Feder kann hier keinen Ersatz bieten, da die fettige Tusche nicht leicht und rein aus ihrer Spitze fliesst und da enge Strichlagen gern in einander übergehen, so dass wieder Flächen entstehen. Eine im Einzelnen so empfundene und durchgeführte Zeichnung, wie der Bleistift sie auf Papier giebt, lässt sich auf dem Steine nie erzielen, und es folgt hieraus, dass sich zu Vervielfältigung mittelst Kreide oder Tusche nur Gegenstände eignen, die im kleineren Rahmen, wie solchen die Grösse der Steine bedingt, mit einer breiteren, durch Flächen wirkenden Technik sich gut darstellen lassen. Es können also auf diese Weise besonders glücklich Bilder wiedergegeben werden, bei denen die Stimmung überwiegt, wie Landschaften, doch lässt sich auch auf vorzügliche Leistungen in anderen Gebieten der Malerei hinweisen.

Ein neues Verfahren.

Neuerdings hat der auch als Maler bekannte *Hans Thoma* mit Erfolg ein neues Verfahren angewendet, das er selbst in der Leipziger »Kunstchronik« (N. F. 5. Jahrg. S. 346) folgendermaassen beschreibt: »Die Zeichnung wird auf Stein gemacht, geätzt, mit Druckerschwärze eingewalzt, sodann wird eine elastische Gelatineplatte aufgelegt, angedrückt, und auf dieser erscheint dann das Negativ in Schwärze hergestellt; von diesem macht man dann den Abdruck auf Papier, der sich also wieder wie die Stein-

zeichnung darstellt.« Diese von ihm als »tachographische« Drucke (Schnellzeichnungsdrucke) bezeichneten Arbeiten, die gewissermaassen vervielfältigte Handzeichnungen sind, lehnen sich in der Form an den altdeutschen Holzschnitt an und empfangen, obwohl sie nur in breiten, markigen Linien angelegt sind und jeder feineren Modellirung entbehren, doch durch den Druck auf getöntem Papier und durch ein Übergehen mit dem Pinsel einen eigenartigen, malerischen Reiz.

Der Farbendruck.

Die Verbindung der eigentlichen Kreide- oder Tuschzeichnung mit farbigen Tönen ist die einfachste Form des farbigen Steindrucks oder des sogenannten Farbendrucks, der auch Chromolithographie (χρῶμα = Farbe) genannt wird. Zu seiner Entwickelung hatte schon *Senefelder* die Grundlage gelegt, doch wurde er erst später durch *Wilhelm Zahn*, *E. Hildebrandt* und Andere angemessen vervollkommnet und hat in den letzten Jahrzehnten noch weitere Fortschritte gemacht. Der Farbendruck hat sich die Aufgabe gestellt, durch mechanischen Druck Kunstblätter herzustellen, die in der Farbe gleich Ölgemälden oder Aquarellen wirken, und er hat dazu ein sinnreiches Verfahren gefunden, dessen hauptsächlicher Theil darin besteht, dass so viele einzelne Steine, — Farben- oder Tonplatten, — angefertigt werden, als man im Originale verschiedene Farben und Töne unterscheiden kann. Man zeichnet zu dem Ende den Umriss der Zeichnung nach einer Bause mit der Feder auf den Stein und macht von diesem mittelst Papierabzügen so viele Überdrucke auf andere Steine, als Farben vorhanden sind. In der Hauptplatte legt man dann nur die tiefsten Schatten an, und auf den Tonplatten bedeckt man nur die Stellen mit chemischer Tusche, welche denen im Original entsprechen, wo die betreffende Farbe auftritt. Ist die Lithographie beendet, so wird zuerst die Hauptplatte gedruckt, und danach geht der Bogen Papier über sämmtliche Farbensteine nach einer gewissen Ordnung und zwar so, dass mit feinen Nadeln bestimmte Punkte des Papiers auf dieselben bestimmten Punkte aller Platten gebracht werden, und so die Farben allemal sich genau der Umrisszeichnung in gehöriger Weise und an richtiger Stelle einfügen. Man hat so an 30 Farben schon über einander gedruckt und allerdings höchst überraschende Ergebnisse erzielt; allein es lässt sich doch nicht leugnen, dass einestheils sich hier der Stimmungscharakter der Lithographie noch stärker als bei der schwarzen Zeichnung geltend macht, und dass anderntheils die mosaikartige Herstellung des Druckes den künstlerischen Zusammenhang stört. Die Schwächen des Farbendrucks bestehen also in der Schwierigkeit, eine tiefere Charakterzeichnung zu geben und die Farben zur vollen malerischen Harmonie zusammen zu bringen. Beides wird nicht erreicht, wenn die Originale eine gewisse Grenze überschreiten, wenn sie nämlich inhaltlich bedeutsam oder technisch in Ton und Färbung schmelz- und glanzreich werden.

Es ist also bedenklich, ein Geschichtsbild und ein Bildniss höheren Ranges, oder ein Gemälde des Correggio, Rembrandt und anderer grosser Koloristen, welche man schon in der gewöhnlichen Kopie nicht voll wiedergeben kann, im Farbendruck vervielfältigen zu wollen. Für die Landschaft, das leichtere Gattungsbild, für Architekturen, für Ornamente und solche Gegenstände, die man um eines wissenschaftlichen oder belehrenden Zweckes willen farbig wiedergeben will, findet jedoch der Farbendruck seine entsprechende und richtige Anwendung. Und es ist anerkennend hervorzuheben, welche Vollendung er einzelnen seiner Erzeugnisse zu geben gewusst hat und zu geben weiss, und wie sehr es ihm öfters gelungen ist, in der Farbe die volle malerische Stimmung des Originales wiederzugeben. Freilich erfordert das Herauslesen und Vertheilen der Farben des Originales auf die einzelnen Platten, wie ebenfalls die Mischung der Druckfarben ein so empfindsames und für Farbenwirkung geübtes Auge, das »Aufnadeln« des Papierblattes auf eine grosse Zahl von Steinen eine so sichere und zarte Hand, dass sich nicht viele Lithographen und Drucker finden, die, einander verstehend und ergänzend, ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen sind.

Die Photographie.

Die Photographie, d. i. Lichtzeichnung (von φῶς = Licht und γράφειν = zeichnen), wurde im Jahre 1839 durch *Talbot* gefunden, nachdem *Daguerre* mit seinen Daguerrotypen vorbereitende Schritte gethan hatte. Wenn beim Kupferstiche, Holzschnitte und Steindrucke stets eine Platte, eine Form verlangt wurde, die nur durch eine künstlerische Thätigkeit hergestellt werden konnte, und wenn selbst, wie soeben noch bemerkt, beim Druck eine gewisse Begabung sich zu erkennen geben muss, so fällt das künstlerische Arbeiten in diesem Sinne bei der Photographie fort. Die Natur arbeitet, und der Mensch lenkt diese Arbeit nur auf gewisse Ziele und leitet sie; er thut hier einerseits der Natur Handlangerdienste, indem er die Stoffe, in denen diese arbeiten soll, bereitet und ihr Alles zu dieser Arbeit vorrichtet, andererseits beherrscht er sie, indem er ihr Zeit, Ort und Maass vorschreibt. Im Wesen der Photographie aber liegt nichts Künstlerisches, und wenn sie zur Darstellung von künstlerisch wirksamen Gegenständen benutzt wird, so wird sie selbst darum noch keine Kunst. Trotzdem ist bei Allem, was der Photograph vervielfältigend darstellt, ein gewisses künstlerisches Verständniss der Sache nöthig, das sich in der Regelung und Beobachtung der von der Natur zu verrichtenden Arbeit, wie auch in der Wahl des Standortes, der Anordnung des Gegenstandes und der Art seiner Beleuchtung zu erkennen giebt. Ebenso lässt sich nicht bestreiten, dass trotz des unkünstlerischen Verfahrens der Photographie, die man im Gegensatz zu den drei nachbildenden Künsten am richtigsten eine vervielfältigende Kunst nennen kann, ein grosser Theil ihrer Erzeugnisse von unbestrittenem

Kunstwerthe ist, und dass keine andere Vervielfältigungsart an Bequemlichkeit und Zuverlässigkeit diese erreicht. Sie hat sich der Kunst in der kurzen Zeit seit ihrer Erfindung unentbehrlich gemacht, da sie nicht nur der Forschung eine grosse Zahl von Aufnahmen ferner, entlegener und werthvoller Bauten und Denkmäler in treuer Abbildung zuführte, sondern auch durch die unendlichen Mengen ihrer verschiedenartigsten Erzeugnisse unberechenbar anregend auf die Massen wirkte. Bei einem solchen Verhältnisse kann der Photographie, obwohl ihr eben Das, was den Künstler zum Künstler macht, die persönliche schaffende Thätigkeit, abgeht, doch eine gewisse künstlerische Bedeutung nicht abgesprochen werden, aber diese beruht eben ganz und gar darauf, dass der Gegenstand, den sie darstellt, an sich künstlerische Bedeutung und Schönheit besitze.

Technik. Das Verfahren der Photographie besteht bekanntlich darin, dass die Verbindungen des Silbers mit Jod, Brom, Chlor u. s. w. im Lichte sich zersetzen und metallisches Silber von schwarzer Färbung absetzen, wobei die Schwärzung nach der Stärke des Lichtes abgetönt ist. Um solche Verbindungen auf einer Fläche herzustellen und diese dem Lichte auszusetzen, sind eine Anzahl chemischer Vorgänge und mechanischer Vorrichtungen nöthig, die hier nur kurz angedeutet werden können. Man überzieht nämlich eine feine, saubere Glastafel mit einer dünnen Haut eines Kollodiums, dem Jodkalium und ähnliche Stoffe zugesetzt wurden, und taucht dieselbe in eine Lösung von salpetersaurem Silberoxyd. Nun vollzieht sich ein chemischer Vorgang, der mit der Bildung von Jodsilber u. s. w. endigt, so dass man nun eine für die Eindrücke des Lichtes empfindliche Fläche gewonnen hat. In der camera obscura, deren Gläser vorher gehörig eingestellt wurden, zeichnet sich auf dieser, in die Rückwand gebrachten Tafel das verkleinerte, umgekehrte Bild des darzustellenden Gegenstandes so ab, dass das Jodsilber an den Stellen, die in Wirklichkeit hell sind, zersetzt schwarz, an denen aber, die also dunkel sind, unverändert erscheint. Durch eine weitere chemische Behandlung wird das nicht vom Lichte berührte Jodsilber aus der Kollodiumhaut entfernt, so dass in dieser, klar auf der durchsichtigen Glastafel, die Zeichnung in metallischem Silber zurückbleibt. Eine solche Platte heisst ein Negativ; sie wird dazu verwendet, um empfindlich gemachtes Papier scharf gegen die Silberzeichnung zu pressen und beide in diesem Zustande dem Lichte auszusetzen. Das Papierbild ist dann ein positives, da die Silberschicht des Negativs das Durchdringen und Wirken des Lichtes an den Stellen, welche im Gegenstande hell waren, verhindert, so dass diese auch jetzt wieder sich hell zeigen, während die ungeschwärzten, also durchsichtigen Stellen des Negativs das Licht hindurchlassen und im Positiv wieder dunkel erscheinen. Die Entfernung des ungeschwärzten Jodsilbers aus dem Papiere schliesst die chemischen Behandlungen ab, und

es folgt dann noch eine mechanische, um dem photographischen Bilde ein besseres Ansehen zu geben. Einzelne Fehlstellen oder kleinere Mängel können auf dem Negativ oder auf dem Papierabzuge, je nachdem die besonderen Umstände es empfehlen, gebessert und beseitigt werden; diese Überarbeitung pflegt man sonderbarer Weise mit dem französischen Worte »retouche« (retoucher = wiederberühren) zu bezeichnen. Von den vielen Versuchen, die Photographie möglichst zu vervollkommnen, sei hier die Anwendung von Chromgelatine mit Kohle hervorgehoben, die sich z. B. bei den vorzüglichen Nachbildungen von Handzeichnungen alter Meister aus dem bekannten Verlage von *A. Braun* in Dornach findet. Ferner ist es auch in jüngster Zeit durch das besonders von italienischen Photographen mit grossem Erfolge angewandte sogenannte isochromatische Verfahren gelungen, die Wirkung der Farben der Originale nach ihrem richtigen Lichtwerthe zu erzielen, da bei gewöhnlichen, nicht farbenempfindlichen Platten z. B. Roth fast wie Schwarz, Blau fast wie Weiss wirken. Nicht minder beachtenswerth sind dann schliesslich auch die Fortschritte, welche die eigentliche Farbenphotographie, mit der man sich schon seit Langem beschäftigte, gemacht hat. Denn nachdem mancherlei Versuche keinen oder nur geringen Erfolg gehabt hatten, scheint jetzt Professor *Lippmann* in Paris mit Hülfe der sogenannten physikalischen Methode zu einem einigermaassen befriedigenden Ergebniss gelangt zu sein; wenigstens ist es ihm, wie er berichtet, gelungen, die sämmtlichen Farben des Sonnenspektrums mit gleicher Stärke und Deutlichkeit zu photographiren. Freilich wird erst die Zukunft lehren, ob das Verfahren auch praktisch anwendbar ist. Mit dieser eigentlichen Farbenphotographie dürfen nicht jene farbig bedruckten Photographien verwechselt werden, die sogleich zu erwähnen sind.

Photographischer Druck.

Schon bald nach der Erfindung und ersten Vervollkommnung der Photographie beschäftigte man sich mit Versuchen, die feine Kollodiumhaut mit der Silberzeichnung auf eine Metall- oder Steinplatte zu übertragen, das Silber fest mit der Platte zu verbinden und das Kollodiumhäutchen durch Ätzung zu entfernen, so dass die Silberzeichnung auf der Platte erhaben dastände und zum Druck in der Presse geeignet würde. Nach langen Mühen gelangte man endlich ziemlich gleichzeitig in Deutschland, England und Frankreich dahin, dies Problem auf verschiedene Arten zu lösen. Daraus haben sich verschiedene Verfahren ergeben, die sammt ihren Unterarten und Abarten eine grosse Anzahl verschiedener Namen erhalten haben, derart, dass es oft sehr schwer ist, sich über die Bedeutung jedes einzelnen dieser Namen Aufklärung zu verschaffen. In der Hauptsache unterscheidet man drei Verfahren. Zuerst ist es der Tiefdruck, bei dem die mittelst der Photographie erzeugte Silberzeichnung durch Ätzung in die Druckplatte, meist eine Zink- oder Kupferplatte, vertieft wird, so

dass die Platte der mit dem Stichel oder der Radirnadel gestochenen Platte grundsätzlich ähnelt. Ferner ist der Hochdruck zu nennen, bei dem der Grund um die Silberzeichnung herum geätzt wird, so dass diese etwas erhoben auf der Platte liegt, ähnlich wie dies beim Holzschnitte der Fall ist. Und endlich wird ein sogenanntes chemisches Verfahren angewandt, bei dem durch Ätzung und weitere Behandlung die Druckplatte so hergerichtet wird, dass die Druckfarbe an gewissen Stellen haftet und abdruckt, an andern nicht, ähnlich wie es beim Drucke der geätzten Steinplatten geschieht. Die wichtigsten Bezeichnungen des Tiefdruckverfahrens heissen: Heliographie und Photogravure oder auch photographischer Kupferdruck; die des Hochdruckverfahrens: Heliotypie, Phototypie, Autotypie oder ähnlich; die des chemischen Verfahrens insbesondere Lichtdruck. Doch sind, wie bemerkt, noch eine grosse Anzahl anderer Bezeichnungen aufgekommen. Näher auf diese Dinge hier einzugehen, kann nicht veranlasst sein. Die genannten Verfahren werden auch zur Erzeugung von Farbendrucken angewandt, indem man ganz nach Art des farbigen Steindrucks verfährt, nur dass die Hauptplatte hier nicht durch Zeichnung mit der Künstlerhand, sondern durch Photographie und eines der weiteren angegebenen Verfahren hergestellt wird. Man hat mit dieser Art des farbigen Druckes bereits ausgezeichnete Erfolge erzielt.

Stufenfolge der nachbildenden Künste.

Es lässt sich in den nachbildenden Künsten, denen sich die Photographie als eine nur vervielfältigende anschliesst, eine Stufenfolge vom künstlerischen Schaffen zum mechanischen Nachmachen herab wahrnehmen. Der Kupferstich steht der Kunst am nächsten, ihm folgt der Holzschnitt, und an diesen reiht sich, an künstlerischer Urspünglichkeit schon bedeutend ärmer, der Steindruck, während das photographische Verfahren sich nur noch den Schein der Kunst borgt. Aber das letztere gerade schien den wirklich nachbildenden Künsten wenigstens vorübergehend gefährlich werden zu wollen, da es sich schnell einen bedeutenden Theil des Feldes angeeignet hatte, welches früher jenen allein gehörte. Nicht die tausend und abertausend Blätter und Blättchen mit den Abbildungen von Bauten, Denkmälern und Malereien aller Zeiten und Völker beengen die nachbildenden Künste, sondern die Vervielfältigungen von grösseren und schwieriger nachzubildenden Originalen. Denn nicht minder der Umstand, dass der Stich eines solchen Werkes Tausende kosten würde, während die negative Platte für einen geringen Betrag herzustellen ist, wie der, dass nur eine kleinere Zahl von Abdrücken Liebhaber finden würden, lassen die photomechanische Vervielfältigung, die so schnell zu machen ist und die das Original so treu wiedergiebt, als besonders geeignet erscheinen. Manches Werk, das vielleicht niemals gestochen worden wäre, findet jetzt seine Vervielfältigung, und wenn etwa zeitweise manche der nachbildenden Künstler sich durch die Photographie

bedroht sahen, so gleicht sich das Verhältniss mehr und mehr aus, und schliesslich gewinnt doch nur die Kunst; ja selbst die Gefahr für den einzelnen Künstler schwindet, sobald die Kräfte dem neuen Bedürfniss entsprechend vertheilt sind. Von einer Verdrängung des Kupferstiches, Holzschnittes oder Steindruckes durch die Photographie kann nur der Unverstand sprechen, denn keine der nachbildenden Künste ist durch etwas Anderes, das ihr Wesen doch nie ganz trifft, zu ersetzen. Und gerade der Kupferstich wird nie zu umgehen sein, wenn es sich um Wiedergabe inhaltlich bedeutender Werke in würdigster Weise handelt, denn der Geist des nachbildenden Künstlers lebt in einem solchen Stiche und verleiht demselben eine besondere Weihe.

Letzter Zweck derselben.

Überblickt man den ganzen Schatz Dessen, was die nachbildenden Künste bieten, so erkennt man als ihren vornehmsten Zweck die weiteste Einführung der Kunst in das Leben. Während in Museen, Kirchen, Hallen und Palästen die kostbaren Werke nur zu immerhin beschränktem Genusse da sein können, während nur der Bemitteltere seinen Wanderstab zu fernen Denkmälern und Kunstwerken richten kann, tragen die Kunstdrucke in der verschiedensten Weise die Anregung und die Liebe zur Kunst in alle Schichten des Volkes und bringen als einfacher Holzschnitt oder als kleines photographisches Bildchen selbst dem Armen eine ähnliche uneigennützige Freude, wie sie ein kostbares Gemälde dem Reichen gewährt. Die sittliche Kraft der Kunst zur Veredlung des Menschen wird erst durch die Erzeugnisse der nachbildenden Künste recht augenfällig, so dass es kaum des Rückblickes in die Geschichte bedarf, um die ethische Bedeutung der Kunst, wenn nicht zu erkennen, so doch zu ahnen. Wenn dem aber so ist, so muss auch die grosse Menge der Vervielfältigungen von Kunstwerken endlich doch bessernd und veredelnd selbst in Kreise dringen, die sonst ohne jede künstlerische Anregung im Strome des Lebens dahintreiben.

Ein so grossartiger Aufschwung der künstlerischen Vervielfältigung ist erst seit einigen Jahrzehnten erreicht, und was er bereits in kulturgeschichtlicher Hinsicht gewirkt hat, wird keinem Denkenden zweifelhaft sein. Auch dass gerade unsere Zeit ihn hervorbringen musste, ist gewiss kein Zufall, vielmehr hängt er im Innersten mit dem ganzen Streben des Jahrhunderts, Jeden aus dem Volke zur Bildung und Freiheit zu erheben, zusammen. Was ist nicht noch Grosses zu hoffen, wenn er sich fort und fort zu immer weiterer Ausdehnung und Vollkommenheit entwickelt?

I. Sachliches Verzeichniss.

Abdrücke von Kupferplatten 426.
Abklatsch 429.
Abmessungen 132.
Abraxassteine 182.
Act 81.
Ästhetik 17 f.
Ätzgrund 422.
Ätzkunst 422.
Akademien 400 ff. 411.
Akademiker 406.
Akademische, das 405.
Akademische Körperschaften 411.
alla prima s. Malerei.
Allegorie 292 ff.
alto rilièvo s. Hochbild.
Anatomie, künstlerische 69. 73 ff.
Anlage, die angeborene 384.
Anordnung 106 ff.
„ in Gemälden 122 ff.
„ und gold. Schnitt 132.
Ansicht, die 315 ff.
Apotheose 280.
Aquarellmalerei 202.
Aquatintastich 424.
Arabeske 325 f.
Arabeskenfries 325 f.
Archaische (archaistische) Werke 96 f.
architektonische Auffassung s. Auffassung.
Architekturbild 316.
Archivalische Schriften 364.
Arrazzi 235.
Atlanten 264.
Attribute 252.
Auffassung 93 ff.
„ , architektonische 94 ff.
Auffassung, bildnerische 97 f.
„ , malerische 98 f.
„ und Gegenstand 101 f.
„ von Kunst und Schönheit 21.
„ , die, und der Künstler 101.
Aufnadeln 435.
Aufstellung der Bildwerke 267 f.
Augenpunkt 187.
Ausdruck 251 ff.
Ausführung in der Baukunst 142 ff.
„ in der Bildnerei 153 ff.
„ in der Malerei 184 ff.
Ausstattung, schmückende 152.
Auszeichnungen der Künstler 407.
Autotypie 438.
avers 184.

Backsteinbau s. Ziegelrohbau.
Balkendecke, horizontale 334.
„ , hölzerne 337.
Barockstyl 345.
Basilika 245. 339.
bas-relief s. flaches Hochbild.
basso rilièvo s. flaches Hochbild.
Bau, die Ausführung 142 ff. 151.
„ , der Entwurf 26 ff.
Bauart 343.
Baudenkmäler 367.
Baukunst 26 ff.
„ , Raumgestaltung 26 ff.
„ , Zweck in ders. 7. 27. 241 f.
„ , künstler. Formensprache 28 f. 343.
„ in Beziehung zur Natur 62 ff.
„ im Verhältniss zur Bildnerei und Malerei 34 ff.

Baukunst und Religion 242 ff.
Baumschlag 313.
Baustoffe 142 ff. 151.
Baustyle 333 ff.
Bauweise 343.
Bauwerke, nach ihrem Zweck 27. 241 ff.
„ , religiöse 243 ff.
„ , weltliche 248 ff.
Begabung, künstlerische 102 f.
Begeisterung 10 f.
Behandlung, malerische 195 ff.
„ , stylistische 195.
„ , koloristische 196 f.
Beigaben, kennzeichnende 252.
Bekleidung 256 ff.
Belohnung des Künstlers durch den Staat 405.
Bemalen 193.
Bemalung, farbige 189 f.
Beschreibung von Kunstwerken 386.
Betrachtung der Kunstwerke 381. 387.
Bilderaltäre 282.
Bilderfolgen 241. 283.
Bildgiesserei 169 ff.
Bildnerei 30 ff. 153 ff. 250 ff.
„ , Aufgaben 30.
„ , Verfahren 31. 153 ff.
„ , Gegenstände ders. 259 ff.
„ , Naturnachahmung in ders. 68. 77 ff.
„ , Technik ders. 153 ff.
„ in Stein 156 ff.
„ in Metallen 166 ff.
„ in Thon 176 ff.
„ in anderen Stoffen 178 ff.
„ in edlen Steinen 179 ff.
„ im Verh. zur Baukunst und Malerei 4 f. 34.
„ und Bildgiesserei 169 ff.
„ und Dichtung 239.
Bildhauerwerke, Eintheilung derselben 259.
„ , mythologische 259 f.
„ , christliche 261 f.
„ , Örter derselben 116 ff. 267 f.
„ in Verbindung mit einem Bauwerke 117 f.
„ , selbständige Aufstellung 118 f.
Bildniss 296 ff.
Bildschnitzerei 161.
Bildungszweck (des Kunstschülers) 403 ff.
Blei in der Bildhauerei 175.
Bleistiftzeichnung 198.
Blumenmalerei 323 ff.
Blüthe der Kunst 45.
Bracteaten 183.
Büsten 263.
Büstenfüsse 263.
Büstenkunde 263.
Byzantinische Kunst 344.

Cameen 179 f. 182.
Carnation 194.
Caricatur 23.
Carton s. Karton.
Caseïnfarben 217 f.
Centralbau 340.
Charakteristische, das 22.
Charakterbild, ethnographisches 304.
Christliche Stoffe 268 ff.
Chromolithographie s. Farbendruck.
Chryselephantine Bilder 162.
Ciselirung, die 172 f.
Cliché s. Abklatsch.
Colorit s. Färbung.
Concurrenzen s. Wettbewerbungen.
Construction in der Baukunst 142 f.
Construction der Decke 333 ff.
Contrapost 106 f.
Conventionelle, das 44.
Copien von malerischen Arbeiten 371.

Daktyliothek 181 f.
Damasciren 173.
Dammgrube 170.
Darstellbare, das 238 ff.
Darstellung, die technische 142 ff.
„ für die Baukunst 142 ff.
„ für die Bildhauerei 153 ff.
„ für die Malerei 184 ff.
Deckenconstruction 333 ff.
Denkmäler verschiedener Art 6 f.
„ , gesammelte 397 f.
„ , öffentliche 119.
„ , Erhaltung der alten 395.
Denkmälerschatz 362. 395.
Denkmünzen 184.
Dichterwerke, Malen nach dens. 327 f.
Dichtung und Kunst 9.
Dichtung und Malerei 239.
Dilettanten 104.
Diorama 315.
Distanzpunkte 187.

Druck 425.
Druckertampon 425.
Druckpresse 425.
Druckzeichnung 431.

Echtheit der Kunstdenkmäler 364 ff.
Ehrenerweisungen 407.
Ehrengehälter 407.
Eigenthumsrecht, künstlerisches 408.
Einbildungskraft s. Phantasie.
Einheit im Kunstwerke 106 f.
Eisen als Baustoff 150.
Eisen in der Bildhauerei 175.
Eisenstich 427.
Eklektizismus 402.
Elfenbein-Arbeiten 163.
Émail s. Smaltemalerei.
Émail cloisonné 233.
„ champlevé 233.
„ à taille d'épargne 233.
„ translucide de basse taille 233.
Enkaustik 218 f.
Entwickelungsstufen der Kunst 43 ff.
Entwurf 153.
épreuves d'artistes s. Künstlerdrucke.
Ergänzungen antiker Bildwerke 368.
Ergänzungsfarbe 191.
Erhabene, das 22.
Erscheinungsformen der Kunst 36 ff.
Erwähnung, ehrenvolle 407.
Erz 169 ff.
„ , Zusammensetzung 169.
Erz und Stein 163.
Erzarbeiten, eingelegte 173.
Erzgiessereien 174.
Erzguss 169 ff.
Erzton 163.
Estompe 201.
Estufados 261.
Eurhythmie 139 f.

Fachwerkgebäude 150.
Fälschungen von Kunstgegenständen 372 ff.
Faltenwurf 257.
Farbe 76 f. 131. 189.
Farbendruck auf Stein 434 f.
„ „ Kupfer 424 f.
Farbenharmonie 191.
Farbenphotographie 437.
Farbenskizze 219.
Farbenspektrum 190.
Färbung 193. 313 f.
Federzeichnung 199.
Feinmalerei 224.
Filigran 169.
Firniss 209.
Flachbild, vertieftes 265.
Flachbogenstyl 343.
Florentiner Mosaiken 223.
Förderungsmittel 406 ff.
Form, Aufstellung derselben 170.
„ , echte 177.
„ , Stück- 177.
„ und Inhalt 44 ff. 93 ff.
Formenwelt 344.
Formsand 169.
Formstecherei 428.
Freilichtmalerei 194.
Fresko 214.
Fries 211. 266.
Froschperspektive 187.

Galvanobronzen 176.
Galvanoplastik 176.
Gattungen der Kupferstiche 426.
Gattungsbild 300 ff.
Gattungsmalerei 301 ff.
Gegensätze im Kunstwerke 106 f.
Gegenstände der Kunstwerke 238 ff.
„ für die Baukunst 241 ff.
„ für die Bildnerei 259 ff.
„ für die Malerei 268 ff.
„ , geschichtliche 262 ff.
„ , mythologische 259 f.
„ , christliche 261 f. 268 ff. 273 ff.
Geldsammlung, öffentliche 414.
Gelegenheitsbildwerke 163.
Gemälde im Gegensatz zur Zeichnung 185.
Gemmen 179.
Genius 103.
Genre s. Sittenbild.
Geräth, künstlerisches 152.
Geschichtsbild 288.
Geschichtsmalerei 287 ff.
Geschmack 381.
Gesellschaft, die, u. die Kunst 394 ff. 399 ff. 409.
Gestalt 250.
„ , Studium der menschlichen 81 f.
Getriebene Arbeiten s. Metalltreiberei.

Gewandung 257 ff.
Gewölbe 147.
Glas in der Bildhauerei 178.
Glascameen 182.
Glasmalerei 224 ff.
Glaspasten 181.
Gleichgewicht 108.
Gleichnisse 276.
Gliedermann 82 f.
Gliederung in der Baukunst 110 ff.
„ geschlossener Gruppen in der Bildhauerei 113 ff.
„ des Hochbildes 116.
„ in der Malerei 120 ff.
Glypthik s. Steinschneidekunst.
Glypthothek 397.
Gnadenpfennige 184.
Gobelins 235.
Goldelfenbein-Bilder 162.
Goldener Schnitt s. Schnitt.
Goldgrund 206.
Gothik 344.
gouache s. Waschmalerei.
Grabmäler 4 ff.
Grabstichelverfahren 421 ff.
Gravirmanier s. Steinstich.
Grubenschmelz 233.
Grundfarben 190.
Grundlage der Kunstübung 59 ff. 104.
Gruppenbildung 31 f. 110 ff.
Guss in mehreren Stücken 171 f.
„ „ Messing 174 f.
„ „ edlen Metallen 175 f.
„ „ unedlen Metallen 175.
Gussform 169 ff.
Gyps 178.
Gypsform, verlorene 154.
Gypsguss 178.
Gypsmodell 154.

Halbschatten 188.
Haltung 251.
Handzeichnungen 199.
Hängekuppel 245. 339.
Hängewerk 337 f.
Harzfarben 204.
Hässliche, das 23.
Haustein als Baustoff 142 ff.
haut-relief s. Hochbild.
Heiligen, die christlichen 279.
Heiligenschein 272 f.
Heliographie 438.
Heliotypie 438.
Helldunkel 194.
Helldunkel-Holzschnitt 430.
Hermen 262 f.
Heroische Landschaft s. Landschaftsmalerei.
Hintergrund 195. 312.
Historienmalerei s. Geschichtsbild.
Historische Landschaft s. Landschaftsmalerei.
Hochbild 32. 255. 265.
„ , flaches 265.
Hochdruck 431. 438.
Holz als Baustoff 148 ff.
Holzarbeit, eingelegte 223.
Holzarchitektur 148 f.
Holzbildnerei 161 f.
Holzbildwerke 190.
Holzschneidekunst 419. 428 ff.
Holzschnitt-Farbendruck 430.
Horizont 187.
Horizontalanordnung 114. 122.
Hufeisenbogen 342.
Hülfsmaschinen beim Kupferstich 425.
Hülfsmodell 154.
Hülfsquellen der Kunstgeschichte 364.
Humor 22 f. 302.

Jagdstücke 307.
Idealbild, geschichtliches 292.
„ , mythologisch-menschliches 285 f.
„ , landschaftliches 317 ff.
Idealisirung 75 ff.
Idealismus 346 ff.
Ideallandschaft 316 ff.
Idee des Kunstwerks 238.
Idyll, das 322.
Illustration 328.
Individualisirung in der Bildhauerei 251.
Inhalt der Kunstwerke 238 ff.
Inhalt und Form s. Form.
Inschriften 364.
intaglio 180.
Intarsia 223.
Isochromatisches Verfahren 437.

Kämpferlinien 336.
Kartons, die 200.
Karyatiden 264.
Kasernenstyl 345.

Kerameutik 153.
Kern der Gussform 170.
Kernschatten 188.
Kirche, die, und die Kunst 269 ff. 392.
Kirchen, die christlichen, als Gebäude 244 ff.
„ und Kultus 247.
Kohlenzeichnung 199.
Koilanaglyphe 265.
Komische, das 23.
Kreidezeichnung 200.
„ , farbige 201.
„ auf Stein 432 f.
Kreuzgewölbe, rundbogiges 245. 337.
Kritik, kunstgeschichtliche 366 ff. 377 ff.
„ , archäologische 367 f.
„ , künstlerische 387 f.
Kunst, Ursprung 3 ff.
„ , Begriff 13 ff.
„ , Zweck 21.
„ und Dichtung 9. 238 f.
„ und Natur 59. 78 f.
„ und Religion 36 f.
„ und der Staat 392 ff. 399 ff.
„ und die Gesellschaft 395 ff. 399 ff. 409.
„ und die Kirche 392. 269 ff.
„ und die Zeit 361 ff.
„ , ihre Freiheit und Gesetze 24 f.
„ , hieratisch-symbolische 44.
„ , nationale im Alterthum 37 f.
„ , periodische im Mittelalter 38 f.
„ , allumfassende, persönliche in der Neuzeit 40.
„ , christliche 261 ff.
„ , Entwickelungsstufen der 43 ff.
„ , Erscheinungsformen der 36 ff.
Künste, die tönenden 9. 239.
„ , die bildenden 9. 239.
„ , die nachbildenden 417 ff.
„ , die vervielfältigenden 417 ff.
Kunstakademien 400 ff.
Kunstanstalten des Staates 409.
Kunstausstellungen 412 ff.
Kunsteindrücke 386.
Kunstgeschichte 361 ff. 379 f.
„ und die allgemeine Geschichte 361 f.
„ , Quellen-Urkunden 363 f.
„ , Hülfsmittel 364.
„ , Methode 364.
„ , vergleichende 380.
Kunstgeschichte, Philosophie der 380 f.
Kunstgewerbe 152 f.
Kunstgewerbeschulen 406.
Kunsgewerbliche Arbeiten 250.
Kunstkritik 387 ff.
Kunstpflege 392 ff.
Kunstreisen 362 f.
Kunstsammlungen 397 ff.
Kunstschulen 406.
Kunststyl s. Styl.
Kunstübung, Grundlage derselben 59 ff. 104 f.
Kunstunternehmungen des Staates 396. 408 f.
Kunstvereine 411 f.
Kunstweise 330.
Kunstwerk, Wesen desselben 23 f.
Kunstwerke, Eindruck derselben 386.
„ , äusserl. Behandlung ders. 390 f.
„ , Beschreibung derselben 386.
„ , Betrachtung der 381 ff.
Künstler, der, und der Staat 407.
„ „ und die Auffassung 101.
„ „ als Kritiker 389 f.
Künstlervereine 410.
Künstlerberuf 403.
Künstlerdrucke 426.
Künstlerhäuser 410.
Künstler-Unterstützungsverein 410.
Kupfer in der Bildhauerei 164.
Kupferdruck 438.
Kupferfarbendruck 438.
Kupferstechkunst 419 ff.
Kupferstich, farbiger 424 f.
Kupferstichkabinette 427.
Kupferstichkunde 427 f.
Kuppel 245. 336.

Landschaftsmalerei 308 ff.
„ , historische 317 ff.
„ , heroische 317 ff.
Lasiren 209.
Lavamalerei 234.
Legende der Kirche 161. 278.
„ bei Münzen 184.
Lehrling und Meister 399.
Lehrmittel 399 ff.
Lehrverfahren, das alte 399 f.
Leimfarben 204.
Licht und Schatten 76 f. 131. 188.
Lichtdruck 438.
Linearperspective 188.

Linearschattengebung 188.
Linienmanier 421.
Lithographie s. Steindruck.
Lithophanie 232.
Lokalton 196.
Lünetten 211.
Luftperspective 77. 195.

Madonna 278.
Madonna, sixtin., Messung derselben 135 ff.
Majolika 227 ff.
Malarten beim Ölmalen 208 ff.
Malen im Gegensatz zum Bemalen 193.
Malerakademien 411.
Malerei 32 ff.
„ , Wesen und Aufgabe 32 f.
„ , Mittel 33.
„ in Anlehnung an die Baukunst 120 ff.
„ , Naturnachahmung in derselben 76 ff.
„ , Composition 122 ff.
„ , technische Behandlungsarten 184 ff.
„ , Theilung der Werke nach den Darstellungsmitteln 198.
„ im Verhältniss zur Baukunst und Bildnerei 34 f.
„ und Dichtung 239.
„ , monumentale 120. 210 ff.
„ , Eintheilung der Gegenstände 259 ff.
„ , religiöse 268 ff. 273 ff.
„ , geschichtliche 270. 287 ff.
„ , ideal-geschichtliche 292.
„ , Gattungs- (Sitten-) 301 ff.
„ , mythologische 283 ff.
„ nach Schrift- u. Dichterwerken 327 f.
„ alla prima 208.
„ a fresco 212. 214 f.
„ a secco 212. 214.
„ auf Porzellan 231.
„ in Smalte 232 ff.
Malerischer Styl s. Auffassung.
Malgrund 184 ff. 208.
Malstoffe 184 ff.
Mandorla 273.
Manier 48 f.
Manierismus 48 f.
Mannekin s. Gliedermann.
Mantel der Gussform 170.
Maria s. Madonna.
Marine s. Seemalerei.
Marmor als Stoff für Bildwerke 156.
Marmorwerke, antike 368.
Marmor-Caseïn-Verfahren 218.
Martyrien 279.
Maass, das schöne 253 ff.
Maasstab 90 f.
Medaillen 184.
Meister und Gehülfen (in der Bildhauerei) 185 f.
„ und Lehrling 399.
Messing in der Bildhauerei 165.
Metallarbeiten 166 ff. 373.
„ , getriebene 168 ff.
„ , gepresste 169.
„ , gegossene 169 ff. 183.
„ , geprägte 183.
Metallstich 427.
Metalltreiberei 166.
Methode der Kunstgeschichte 364.
„ der Betrachtung von Kunstwerken 381 ff.
Mezza-maiolica 229.
Mineralmalerei 216.
Miniaturen 203.
Mischfarben 190.
Mittelgrund 195. 312.
Modell, das architektonische 30.
„ , das lebende 81. 83 ff.
„ , das plastische 154 f.
Modellkopirung 86.
Modellirung, malerische 189.
Modellirstecken 154.
Modellirstuhl 154.
Mosaikmalerei 220 ff.
Münzen 183 f.
Muschelcameen 180.
Museen, die 397 ff.
Mythologische Stoffe 259 ff. 283 ff.

Nachahmungstrieb 4.
Nackte, das 256 f. 286.
Nadel, die trockene 423.
Nationale Kunst s. Kunst.
Naturalismus 348 ff.
Natur und Kunst 59 ff. 78 f.
„ und Volk 91 f.
„ , Einfluss derselben 91.
Naturnachahmung, künstlerische 60 ff.
„ , Grundsatz derselben für die Baukunst 67.
„ , in der Bildhauerei und Malerei 68 ff. 77.

Natursinn 77 f.
Naturstudium 81.
Naturwahrheit 81 ff.
„ , Abweichungen von ders. 88 ff.
Nebenfarben 191.
Niello 234.
Normal-Perspective 187.
Numismatik 183.

Ölfarben 206 ff.
„ für Wandmalereien 217.
Offenbarungen, innere 11 f.
Ordnung s. Anordnung.
Ornament und sein Wesen 28 f. 63.
Örter religiöser Malereien 282 f.

Palissy-Geschirre 230.
Panorama 204. 315.
Papierstoff in der Bildhauerei 178 f.
Pastellmalerei 201 f.
Pasten 181.
Pastoser Auftrag 209.
Patina 163.
Peintre-graveur 428.
Pentimento 209.
Periodische Kunst s. Kunst.
Personen, Darstellung in der Plastik 263 f.
„ , biblische 276.
„ , zeitgenöss. in relig. Malereien 381.
Personificationen 276 f.
Perspective 76. 185 ff.
Pflege der Kunst 392 ff.
Phantasie 8.
Photographie 419. 435 ff.
Photographischer Druck 437 f.
Phototypie 438.
Plastik s. Bildhauerei.
Plastischer Styl s. Auffassung.
Plattendecke, horizontale 334.
pleinair 194.
Poesie 9.
Polychromie 190.
Portrait s. Bildniss.
Porzellan in der Bildhauerei 178.
Porzellanmalerei 231.
Prägen 183.
Predellen 211.
Preisvertheilungen 405. 407.
Probearbeiten der Schüler 413.
Profanbauten 248 ff.
Proportionalität 71.
Prospect 315.
Punktiren, das 158.
Punktirmanier 423.
Punktirrahmen 159.
Punzmanier 423.
Pyramidalanordnung 114. 122.

Radiren mit der Nadel 422.
Realismus 346 ff.
Regentenstücke 297.
Reisen 362 f.
Reiterstandbilder 265.
Relief s. Hochbild.
Religion und Kunst 36 f.
„ und Baukunst 242 ff.
Renaissance 344.
Restauration s. Wiederherstellung.
revers 184.
Rhythmus 139 f.
Rokkoko 345.
Röhrensystem beim Erzguss 170.
Romanischer Styl 344.
Rundbogenstyl 340.

Sachverständigen-Vereine 408.
Satirische, das 23.
Scarabäen 181.
Schabkunst 423 f.
Schatten und Licht s. Licht.
Schattenbildung 188.
Schattengebung 188.
Schaumünzen 184.
Schein der Wirklichkeit 79 f.
Scheitellinie 336.
Schlachtenmalerei 291 f.
Schlagschatten 189.
Schliff, der 160.
Schmelzmalerei s. Smalte.
Schmelzofen 170.
Schnitt, der goldene 72 ff.
„ in der Anordnung 132 f.
„ im Zusammenklang mit Symmetrie und Gruppirung 133 f.
Schöne, das 15 ff.
Schönheit 15 ff.
„ , Urgrund, der 20.
Schönheitsgesetze des menschlichen Körpers 71.
Schönheitssinn 10.
Schraffirmaschine 425.

Schraffirung 421.
Schrötlinge 184.
Schützenstücke 297.
Schule 330.
Schutz, gesetzlicher 408.
Schwarzkunst 423 f.
Secco-Malerei 212 ff.
Seemalerei 322 f.
Seeschlachtstücke 323.
Sehfeld 187.
Sgraffito 220.
Siegel 184.
Sinnliche, das, in der Kunst 257.
Sittenbild 300 ff.
Sixtinische Madonna s. Madonna.
Skizze in der Bildhauerei 154. 156.
„ in der Malerei 199. 219.
Skulptur s. Bildnerei.
Smalte-Malerei 232 ff.
Smalte, ausgesparte 233.
Sockelbilder 211.
Sphragistik 184.
Spielbein 81.
Spitzbogen 246.
Spitzbogenstyl 340.
Staat, der, und die Kunst 392 ff. 399 ff.
Staats-Unternehmungen 408 f.
Staffage (Staffirung) 314.
Stahlstich 427.
Standbein 81.
Standbild 262.
Statue 262.
Steinarten für Bildwerke 156 ff.
Steine, geschnittene 179.
Steindruck 419. 430 ff.
Steinschneidekunst 179 ff.
Steinstich 431 f.
Steinzeichnung 432 f.
Stempelschneidekunst 183 f.
Stereochromie 215 f.
Stichgattungen 426.
Stickereien, malerische 235.
Stiftmalerei 220 ff.
Stiftungen im Interesse der Kunst 405.
Stilleben 326.
Stimmungsbild, landschaftliches 319 ff.
Stipendien 405. 407.
Stoffe für Kunstwerke s. Gegenstände.
„ , materielle, f. Kunstwerke s. Darstellung.
Storchschnabel 425.
Studienkopf 299 f.
Stuck 178.
Stückform 177.
Styl 331 f.
„ der einzelnen Künste 332 ff.
style Louis XIV. 345.
„ „ XV. 345.
„ „ XVI. 345.
„ empire 345.
Symbole, christliche 271 f.
Symbolismus 292. 348.
Symbolische Kunst s. Kunst.
Symbolische Gestalten 262.
Symbolische Darstellungen 273.
Symmetrie 107 ff.
„ in der Baukunst 107 ff.
„ in Bildnerei und Malerei 110.
„ , falsche Anwendung derselben bei Städteanlagen 109 f.
„ , Gruppirung und goldener Schnitt 133.

Tafelbilder 198. 204 ff. 210.
Talent 103.
Tarsia 223.
Tauschiren 173.
Technik als solche 236. 404.
Tektonik 153.
Tempel im Alterthum 243 f.
Temperafarben 205.
Terracotten 153. 177. 227 ff.
Teufel 281 f.
Textilkunst 153.
Theaterdekorationen 204. 316.
Theoretische Bildung der Künstler 404.
Thierfabel 308.
Thiermalerei 307 f.
Thierbildnerei 265.
Thierstück 307.
Thon, gebrannter, Arbeiten in demselb. 226 ff.
Thonmodell 154. 176.
Tiefdruck 431. 437.
Tod 281 f.
Todtentänze 282.
Tonnengewölbe 335.
Tonschnitt 430.
Toreutik 153.
Tracht, geschichtliche 258 f. 281.
Transparentbilder 210.
Tuschzeichnung auf Stein 433.

Typologie, kirchliche 275.
Übermalen 208. 214.
Übernatürliche, das 270 f.
Umriss 199. 421.
Untermalung 209.
Unterrichtsanstalten s. Lehrmittel.
Unterstützung des Künstlers durch den Staat 407.
Ursprung der Kunst 3 ff.

Vasenmalerei, die antike 226 f.
Vedute 316.
Vereinigungen 410.
Verfall der Kunst 46.
Vergitterung 421.
Verhauen 155.
Verheissungen 277.
Verjüngung s. Perspektive.
Verschwindungspunkt 187.
Vervielfältigung, mechanische, durch die Presse 418.
Verzierungen an vorgeschichtlichen Urnen 3.
Verzierungstrieb 7.
Virtuos, der 104. 237.
Visiren 187.
Visionen 277.
Vogelperspektive 187.
Vordergrund 195. 312.
Vorschulen für die Akademien 406.
Vorstufe der Kunstentwickelung 43 ff.

Wachs als Überzug von Bildwerken 161.
„ in der Bildhauerei 179.
Wachsfarben für Wandmalereien 218.
Wandmalereien 198. 210 ff.
Waschmalerei 203.
Wasserfarben 202.
Wasserglas 161. 215.
Webereien, malerische 235.
Weise der Kunst s. Kunstweise.
Werkzeuge des Bildhauers 160.
Wettbewerbungen 414 ff.
Wiederherstellung alter Denkmäler 367.
„ von Ölgemälden 208.
Wirkungen von Kunstwerken 20.
Witz s. Satire.
Wunder, das 277.

Xylographie s. Holzschneidekunst.

Zapfenform 342.
Zeichnenkunst 189.
Zeichnung im Gegensatz zum Gemälde 185.
Zeichnungen 198 ff.
„ in Metallplatten 234.
Zeitstyle 332 ff.
Zellenschmelz 233.
Ziegel, künstliche 146 ff.
Ziegelrohbau 147.
Zink in der Bildhauerei 175.
Zinkstich 427.
Zinnstich 427.
Zopfstyl 345.
Zustände der Kupferstiche 426.
Zwiebelform 342.

II. Verzeichniss der Künstlernamen.

Abbäte, N. del 402.
Agrate, Marco 70.
Aiwasowski 323.
Aldegrever, H. 294.
Allers 199.
Alma Tadema 306.
Anderloni 427.
Antonello da Messina 207.

Bärwald, H. 256.
Bartolommeo, Fra 83 ff. 122. 209.
Basaito, M. 51. 53.
Beauvarlet 124.
Becker, C. 301.
Beckmann 205.
Begas, R. 390.
Bellini, G. 48. 295.
Berger, E. 212. 219.
Bernini 49. 99.
Beuth 160.
Bewick 428. 430.
Blaas, C. 82.
Blon, J. Chr. le 425.
Böcklin 219.
Bötticher, C. 66. 153.
Bonifazio Veneziano 279.
Bordone, Paris 51. 53 f.
Bouchardon, E. 174.
Boucher, F. 21. 297. 299.
Boulle 224.
Boy, F. 160.
Braun, A. 437.
Breughel, J. 310. 313.
Bril, P. 313.
Brouwer, A. 23. 302.
Brüggemann, H. 267.
Burgkmair 428.

Calame, A. 322.
Calandrelli 374.
Canova 71. 414.
Caracci, Agostino 317. 400. 402. 406.
Caracci, Annibale 284. 400. 406.
Caracci, Lodovico 400. 406.
Caravaggio, P. da 220.
Carpaccio, V. 126.
Carriera, R. 202.
Carstens 87. 257. 284. 317.
Castagno, A. 215.
Cellini, B. 60 (Ausspruch). 158 (Krucifix). 159 f. (Verfahren bei Ausführung des Modelles in Stein). 168 (Metalltreiberei). 170 (Vorbereitendes Verfahren für den Guss). 173 (Ciselirung). 174 (Perseus). 238 (Ausspruch). 390 (Ausspruch). 407 (Jahrgeld von Franz I).
Chodowiecki 302. 304.
Civetta 310.
Cornelius 12 (Ausspruch). 120 (Prachträume der Münchener Glyptothek). 123 f. (Apokalyptische Reiter). 133 (Goldener Schnitt als Grundlage bei einigen seiner Gemälde). 140 (Eurhythmie). 176 (Glaubensschild). 200 Cartons). 215 (Jüngstes Gericht). 275 (Symbolisches in seinen Werken). 277 (Cartons zur Offenbarung des Johannes). 281 (Erwartung des Weltgerichts). 282 (Seine Darstellung des Teufels). 283 (Sein Verhältniss zur Religion). 284 (Sein Verhältniss zur Mythologie). 285 (Fresken in der Münchener Glyptothek). 286 Fresken in der Halle des Berliner Museums). 390 (Urtheil von Begas über ihn). 405 (Leiter der Münchener Akademie). 407 (Jahrgehalt v. preussischen Staat).
Cornelius van Haarlem 131.
Correggio 194. 207 (Hell-dunkel). 197. 355 (Nackte Gestalten). 211 (Deckenmalereien). 284 (Dianenzimmer). 355 f. (Ganymed). 402 (Styl).
Cortona, P. da 211.
Coué 174.
Credi, L. di 201.

Daguerre 435.
Dannecker 88. 347.
David, J. L. 128 f. 296 f. 414.

Delaroche 296.
Denner, B. 297.
Dillmann 226.
Domenichino 89.
Donatello 119.
Donner, O. 212. 218 f.
Donner, R. 175.
Drake, Fr. 88.
Dürer 46. 48. 74 (Anatomische Studien). 92 (Italienische Typen). 133. 140. 281 (Dreifaltigkeit). 186 (Proportionslehre). 258 (Idealgewandung). 277 (Offenbarung des Johannes). 296 (Karl der Grosse). 297 (Bildnisse). 422 (Grabstichelarbeiten). 428 (Sein Einfluss auf die Holzschneidekunst).

Earlom, R. 424.
Edelinck 422.
Elsheimer 313.
Erwin von Steinbach 41.
Eyck, J. van 41. 92 (Flandrische Typen). 207 (Erfindung der Ölfarben). 281 (Altarwerk). 301 (Gattungsmalerei). 348 (Realismus).
Eyck, H. van 207.

Finiguerra, M. 234. 420.
Flandrin 218.
Fleischmann, W. 179.
Francesca, P. della 186.
Friedlein 205.
Fritze 164.
Fuchs, Oberbergrath 216.
Füger 327.

Gaddi 236.
Galle, Ph. 294.
Gebhardt, E. von 218.
Gegenbaur 212 f.
Genelli 407.
Gerhardt 218.
Geselschap 217.
Ghiberti, L. 164. 267. 416.
Ghirlandajo, D. 281.
Giordano, Luca 48.
Giotto 78. 236. 282 f. 379.
Giovanni da Bologna 254.
Girardon, F. 174. 258.
Gobelin 235.
Goltzius 422.
Gozzoli, B. 281.
Gubitz 428.
Guffens 218.
Gussow 205.

Hanfstängl 431.
Hensel, W. 290.
Hentze 254.
Hildebrandt 203. 311. 434.
Hittorf 396.
Holbein, H. 282 (Todtentänze). 297 (Bildnisse). 378 f. (Madonnenbilder. Goldschmied Morette). 428 (Sein Einfluss auf die Holzschneidekunst).
Hollar, W. 378.
Howaldt, G. 167 ff.

Jacobi, J. 174.
Janssen, P. 218.
Jüngling, F. 430.
Jury 168.

Kaulbach 22. 308 (Zeichnungen zu »Reinecke Fuchs«). 216. 292 (Wandgemälde im Neuen Museum zu Berlin). 296 (Karl der Grosse). 326 (Kinderfries). 327 (»Tod Cäsars«. »Egmont bei Klärchen«).
Kayser, de 290.
Keim 216.
Keller, J. B. 174.
Keyser, Th. de 290.
Klenze 179.
Klöber, A. v. 217. 234.
Knaus, L. 130. 300.
Knolle, F. 427.
Koch, A. 87. 319.
Koner, M. 205.
Krafft, A. 265.

Landseer, J. 307.
Lastmann, P. 101.
Lemoine 174.
Lenbach 56. 296.
Leochares 356.
Leonardo da Vinci 5. 74 (Anatomische Studien). 93. 122. 128. 133. 140. 217. 221 (Abendmahl). 194 (Sein Ausspruch über das Helldunkel). 197 (Koloristische Malerei). 200. 291 (Cartons). 209 (Heiliger Hieronymus). 258 (Idealgewandung). 297 (Bildnisse). 370. 378 (Lodovico Moro). 400 (Seine Schule). 404 (Ausspruch über praktische Übung und Technik). 407 (Jahrgeld von Franz I).
Lequine 174.
Leygebe, G. 166.
Leys 218.
Liotard 202.
Lippmann 437.
Lochner, St. 206.
Lorrain, Cl. 313. 317 f. 375.
Lotto, L. 52 ff.
Lucas van Leyden 422.
Luini, B. 214.

Maratta, C. 375.
Marcanton 422.
Marchesi 259.
van der Meer, J. 302 f.
Meissonier 304 f.
Memling, H. 241.
Mengs, R. 211. 375. 414.
Menzel 301.
Michelangelo 41. 48. 63 (Ausspruch). 69. 74 (Meister der Anatomie). 91. 141. 286 (Weltgericht). 100 f. 354 (Malerische Auffassung s. Bildwerke). 154 (Kleine Thonmodelle). 155 (Verhauene Werke). 159 f. (Sein Verfahren der Übertragung des Modelles in Stein). 200. 291 (Kartons). 215 (Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle). 241 (Ölbergsbild).

261 (Pietà). 263 (Sein Äusseres). 275 (Symbolisches). 372 (Cupido). 402 (Seine Kühnheit).
Momper, J. de 313.
Müller, Maler 373.
Murillo 369.

Natter 183.

Orley, B. van 370.
Ostade, A. van 23. 302 (Humor). 90 (Kleiner Maasstab). 101 (Beschränkter Stoffkreis). 375 (Gefälschte Bilder).
Overbeck 277.

Palissy 230 f.
Parmegianino 402.
Passini 203.
Patenier 310.
Pausias 325.
Peruzzi, B. 220.
Pereira-Arnstein 205.
Perugino, P. 92. 132.
Pescia, Pier Maria da 182. 374.
Pettenkofer, M. 208.
Phidias 5. 20. 162 (Olympischer Zeus). 41. 98. 162 (Standbild der Athena Parthenos). 173 (Vorzugsweise Erzbildner). 347 (Wesen seiner Werke).
Pichler 183.
Piloty 431.
Piombo, S. del 217. 279.
Pisano, N. 78.
Pollajuolo, A. 74.
Polygnot 186.
Polyklet 71.
Potter, P. 307.
Poussin, G. 205. 317.
Poussin, N. 279. 317.
Pozzo 49. 211.
Praxiteles 41.
Preller, F. 200. 205. 218. 319.
Primaticcio 402.
Prince, J. B. le 424.

Quercia, J. della 163.

Rafael 20. 281 (Disputa). 45. 91 (Transfiguration). 86. 88 (Vorstellungsvermögen). 89. 102. 278. 377 (Sistin. Madonna). 101 f. (Madonna della sedia). 120 (Loggien). 122 (Anordnung seiner grossen Fresken). 123 f. 235 (»Tapeten«). 126 (Urtheil Salomo's). 133 (Galatea). 134 ff. (Messung der Sistinischen Madonna). 140 (Eurhythmie in seinen Werken). 179 (Mädchenbüste aus Wachs). 194 (Färbung). 201 (Madonna del velo). 211 (Stanza della segnatura. Farnesina). 214 (Tempelraub des Heliodor). 222 (Poesie). 230 (Seine Zeichnungen, Vorlagen für die Majolicamaler). 258 (Idealgewandung). 275 (Symbolisches). 277 (Vision des Ezechiel). 289. 291 (Konstantinsschlacht). 292 (Schule von Athen). 293 f. (Figuren der Poesie und dreier Fakultäten). 296 f. (Julius II. Leo X.). 325 (Arabeskenfriese). 327 (Villa Farnesina-Bilder). 347 (Sein Idealismus). 355 (Nackte Frauengestalt.). 370. 371 (Bildniss d. Johanna von Aragonien). 375 (Gefälschtes Bild). 395 (R.»Konservator« der antiken Denkmäler). 402 (Symmetrie).
Raffaeli, G. 222.
Rahl, C. 289.
Rauch 114. 118. 289 (Denkmal Friedrichs des Grossen). 119. 259 (Blücherdenkmal). 120 (Denkmäler von Bülow und Scharnhorst). 254 (Viktoria auf der Bellalliance-Säule). 351 ff. (Entwurf zu Goethe - Schillerdenkmal). 368 (Ergänzung der Dresdener Pallas). 372.
Rembrandt 131 (Beleuchtung). 194. 207 (Helldunkel). 196 f. (Koloristische Behandlungsart). 209 (Bergpredigt). 297 (Bildnisse). 332 (Styl). 348 f. (Realismus). 355. 357 (Raub des Ganymed). 375 (Gefälschte Bilder). 422 (Radirkunst).
Reni, G. 124. 279. 285. 406.
Rethel, A. 79.
Riccio, A. 376.
Richter, L. 199. 327 f. 430.
Rietschel 118 (Lutherdenkmal). 168 (Brunonia). 259 (Lessingdenkmal). 261 (Pietà). 351 ff. (Goethe-Schiller-Denkmal).
Robbia, L. della 177. 228. 230.
Robert, L. 80. 130. 304.
Romano, G. 214.
Rosa, S. 319.
Rottmann 218. 319. 322.
Ruben 290.
Rubens 41 (Künstlerische Persönlichkeit). 82. 307 f. (Löwenkämpfe). 127 f. (Ildefonsoaltar). 141 (Engelsturz). 194 (Färbung). 197 (Koloristische Behandlungsart). 217 (Bilder in der Chiesa nuova). 284 (Vorliebe für Mythologie). 285 (Barocke Bestandtheile). 295 (Gemälde zur Geschichte der Maria von Medici). 297 (Bildnisse). 332 (Styl). 348 f. (Realismus). 355 (Nackte Frauengestalten). 371 (Liebesgarten). 375 (Gefälschte Bilder).
Rucker, Th. 166.
Ruisdael 313. 375.

Saftleven 314.
Salviati 222.
Sansovino, J. 99.
Savery 310.
Schadow, G. 71 (Sein »Polyklet«). 89 (Über Abweichungen von der Natur).

160 (Bemerkung über Technisches). 168 Modell zum Viergespann auf dem Brandenburger Thor). 259 (Geschichtliche Tracht bei seinen Werken). 348 (Ausspruch über Realismus). 414.
Schick, G. 88. 284. 403.
Schinkel 7 (Äusserung über Entstehung der Baukunst). 79 (Über die Phantasie in der Kunst). 100 (Malerische Arbeiten). 120. 286 (Vorhalle des Berliner Museums). 148 (Backsteinbau). 250 (Berliner Schauspielhaus). 342 (Berliner Bauakademie). 382 (Betonung des Studiums der Antike).
Schirmer, W. 319 ff.
Schlotthauer 216.
Schlüter 174. 255. 258.
Schnorr 275. 290.
Schön (Schongauer), M. 421 f.
Schrader 290. 296.
Schrödter 326.
Schubert 219.
Schwanthaler 119.
Schwind 205.
Scopas 41.
Seghers, H. 425.
Semper 220.
Senefelder, A. 431. 434.
Siegen, L. von 423.
Snayers, P. 291.
Snyders 82.
Solario, A. 370.
Squarcione 400.
Stauffer, C. 80.
Steen, J. 302.
Steffeck, C. 307.
Steinhäuser 259.
Steinle 273.
Strixner 431.
Stüler 234.
Swerts 218.

Talbot 435.
Teniers d. J. 23. 90. 308.
Theodoros von Samos 175.
Theophilus 206.
Thoma 433.
Thorwaldsen 94 (Mercur). 96 (Standbild der Hoffnung). 140. 266 (Alexanderzug). 254 (Standbild einer Tänzerin). 258 f. (Ideale Bekleidung. Schillerstatue). 261 (Standbilder in der Frauenkirche zu Kopenhagen). 356 (Raub des Ganymed). 368 (Ergänzung der Äginetischen Bildwerke). 372.
Tibaldi 402.
Tischbein, J. H. der J. 87. 297.
Tizian 132 (Himmelfahrt der Maria). 197 (Koloristische Malerei). 209 (Untermalung). 297 (Bildnisse). 301 (Tizian in einem Bilde von Becker). 332 (Styl). 355 (Nackte Frauengestalten). 402 (Natürlichkeit).
Toberentz, R. 176.
Turner 203. 323 f.

Uccelli, P. 75. 186.
Unger 428.

Valkenborgh 310.
Vasari 74 f. 77. 83. 159. 163. 217. 236. 420.
Veit, Ph. 215.
Vermayen 201.
Veronese, P. 92. 270. 281. 293.
Verrocchio 119.
Vischer, P. 172. 261.
Vivarini, Luigi 98.
Vos, M. de 293 f.

Watteau 306.
Werner, A. von 222. 299.
Wohler, die Brüder 168.
Wolff, E. 114.
Wolgemuth 92.

Zahn, W. 434.
Zeitblom 48. 92. 330.
Zumbusch 289.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.