



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lücke, Hermann: Das Malerische in der Plastik.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

ihm überall die schlimmsten Absichten untergeschoben hat. Von seinen herrlichen Gottesgaben, seinem frischen Gottvertrauen, seiner demütigen Bescheidenheit, seinem gewissenhaften Ernste, seiner Entzagungskraft, seinem reinen Herzen, seiner hohen Wahrheitsliebe, seiner Menschenfreundlichkeit, dem Bewußtsein des Einheitspunktes seiner so verschiedenartigen Bestrebungen, und allen Tugenden, welche die Blüte einer edeln, guten Seele sind, findet sich in dieser Inquisitionsschrift keine Spur; alle Lichter sind ausgelöscht, alles Hohe ins Gemeine herabgezogen und der ganze Ton unwürdig, oft possenhast. So heißt es S. 316, Goethe sei „mit Schulden und einem sogenannten Korbe“ in Weimar angekommen. Wußte Baumgartner etwa nicht, daß Goethe ein wohlhabender Bürgersohn, ein Enkel des Schultheißen war und ehrenvoll in einem herzoglichen Wagen in Weimar eintraf, versehen mit allem, was zu einer Reise nach Stalien erforderlich war? wußte er nicht, daß Goethe sich mit schwerem Herzen bestimmen ließ, in Weimar zu bleiben? Selbst daß Lenz und Klingler „Hungerleider“ geschimpft werden, muß jedes edle Herz empören. Auch als Dichter hat Baumgartner Goethe selten Gerechtigkeit widerfahren lassen, und selbst die Anerkennung, die er der „Sphigenie“ und dem „Tasso“ zollt, kommt nicht von Herzen und ist nicht rein. Erklärt er doch sogar erstere, wie es schon der halbheilige Stolberg gethan, für keine selbständige Dichtung, obgleich Goethe so frei wie die großen attischen Dichter die Sage künstlerisch gestaltet und ihr echt christlichen Geist eingehaucht hat. Baumgartner wirft ihm sogar vor (und er weiß sich viel damit), er habe „die konkrete patriotisch-religiöse Beziehung der Sage zu einem bestimmten Heiligtum“ aufgeopfert; als ob daran etwas Sittliches hänge, und der deutsche Dichter nicht das höchste Lob verdiente, weil er die Gottheit nicht den Raub befehlen und beschützen ließ. Doch über derartige Dinge wollen wir mit einem Recht und Wahrheit höhnnenden Gegner des edeln Menschen und großen Dichters nicht rechten.



Das Malerische in der Plastik.

Von Hermann Lücke.



Die Frage nach den Grenzen zwischen Malerei und Plastik, insbesondere der Reliefplastik, bildet den Gegenstand einer sehr beachtenswerten, vor nicht langer Zeit publizirten Abhandlung von Guido Hauck.*) Den nächsten Anlaß zur Erörterung des interessanten Problems gaben dem Verfasser die pergamenischen Reliefs des Berliner Museums; er bemerkt gleich zu Anfang der Abhandlung: „Die Forschungen,

*) Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs. Rede am Geburtstage Sr. Majestät des Kaisers und Königs in der Aula der königlichen technischen Grenzboten IV. 1885.

die sich an die zwei Friesse des pergamenischen Alterbaues knüpfen, haben es zum Bewußtsein gebracht, daß bezüglich der Definition des Begriffes des Malerischen im Relief noch eine Lücke vorhanden ist, daß es noch nicht unternommen worden ist, für die Malerei und die ihr verwandte Relieffkulptur die Grenzen so scharf zu ziehen, wie es für die Dichtkunst und die bildende Kunst durch Lessing geschehen ist.“

Die Bestimmung der fraglichen Grenzen kann offenbar aus nichts anderm hergeleitet werden, als aus der Natur der künstlerischen Darstellungsmittel. Eine Überschreitung der Grenzen, also eine künstlerische Verirrung wird man überall da konstatiren können, wo in diesen Künsten etwas gewollt wird, wozu die Darstellungsmittel ihrer Natur nach nicht geeignet sind, was den künstlerischen Forderungen, die sich aus denselben ergeben, nicht entspricht. Doch wird man sich hüten müssen, an Stelle dieser thatsächlich gegebenen Forderungen abstrakte Regeln zu setzen.

Die Grundgedanken der Hauck'schen Abhandlung, so sehr sie vielleicht im ersten Augenblicke befremden, sind schwerlich anfechtbar. Sie lassen sich in folgender Weise zusammenfassen. Die Farbe ist nicht, wie man anzunehmen gewöhnt ist, das charakteristische Merkzeichen der Malerei, ebenso wenig ist sie dem Wesen der Plastik widersprechend; das Dogma, in welchem das letztere behauptet wurde, ist erwiesenermaßen — historisch betrachtet — aus einem archäologischen Irrtum, aus der jetzt völlig beseitigten Annahme von der Farblosigkeit der antiken Skulptur entsprungen. Der Eindruck natürlicher, körperlicher Formen, der in den Werken beider Kunstarten wiedergegeben werden soll, wird wesentlich durch Erzeugung von Licht- und Schattenwirkung erreicht, da die körperliche Form dem Auge überhaupt erst durch Licht und Schatten zur Wahrnehmung gelangt. Die Farbe an sich vermag zum Eindruck der Körperlichkeit nichts beizutragen. In der Malerei (in der zur vollen Ausbildung gelangten) wird die Farbe derart behandelt, daß sie Licht- und Schattengebung in sich schließt, sie wird zur Erzeugung des Eindruckes von Licht und Schatten in sich selbst modifizirt, in verschieden gesättigten Tönen abgestuft; bei der Färbung plastischer Formen müssen derartige Modifikationen wegfallen, die Farbe ist hier in gleichmäßigen Tönen (lediglich in den Lokaltönen) zu halten, da die Licht- und Schattenwirkung durch die natürliche Beleuchtung von außen gegeben wird. „Die Malerei hat Licht und Schatten in sich selbst, die Plastik entlehnt es von außen.“*)

Hochschule zu Berlin am 21. März 1885, gehalten vom d. z. Rektor G. Hauck. Berlin, 1885. — Wieder abgedruckt (mit kleinen Änderungen und Zusätzen) in den Preußischen Jahrbüchern. Juli-Heft 1885.

*) Dieses Unterscheidungsmoment hat bereits Leonardo de Vinci, worauf in der Hauck'schen Abhandlung auch hingewiesen wird, im Trattato della pittura sehr bestimmt hervorgehoben. Er benutzt dasselbe bei Besprechung jener etwas seltsamen, während der ganzen Renaissancezeit eifrig erörterten Frage nach der Rangstellung von Malerei und

Den hier bezeichneten Gesichtspunkt für die Bestimmung der allgemeinen Unterscheidungsmerkmale beider Kunstarten dürfen wir festhalten. Die Malerei, indem sie den Schein des Körperlichen und Räumlichen auf der Fläche hervorrufen will, hat Licht und Schatten gewissermaßen zu produzieren, während die Körperlichen, in den wirklichen Raum gestellten Gebilde der Plastik der Wirkung des natürlichen Lichtes unterworfen sind, freilich, wie sogleich hinzugefügt werden muß, nicht bedingungslos. In der malerischen Darstellung ist es außer der Licht- und Schattengebung die Linear- und Luftperspektive, die den Effekt der räumlichen Erscheinung hervorbringt.

Da die Farbe an sich in der That kein Unterscheidungsmerkmal zwischen Skulptur und Malerei, kein spezifisches Kennzeichen der letzteren bildet, so ist es nicht unrichtig, wenn in der in Rede stehenden Abhandlung jede bildliche Darstellung auf der Fläche, die Radirung, der Kupferstich, der Holzschnitt, unter den Begriff der Malerei subsumirt und von dieser farblosen Malerei behauptet wird, daß sie sich zur „Farbenmalerei“ wie die farblose Plastik zur farbigen verhalte und deshalb jene neben dieser ebenso volle Berechtigung habe wie neben der farbigen Malerei die farblose. Natürlich unterliegt es keinem Zweifel, daß dem Element der Farbe erst durch die spezifisch malerische Behandlung die bedeutendsten und eigentümlichsten Wirkungen abgewonnen werden. An Werken der Plastik kann die Farbe im Grunde nur mit den elementaren ästhetischen Reizen wirken, die dem Lokaltone eigen sind, wenn auch eine künstlerische Verfeinerung, eine Klärung und Idealisierung dieses „Tones“ selbstverständlich ebenso wenig ausgeschlossen ist, wie eine charakteristische Verschärfung desselben. In der Kunst des Malens, die wesentlich auf der Beherrschung jener unendlich reichen, von den Gesetzen der Licht- und Luftwirkung bedingten Modifikationen des Lokaltones beruht, wird die Farbe zu einem Darstellungsmittel höherer Art, zu einem Ausdrucksmittel für die mannichfachsten und individuellsten Weisen künstlerischen Empfindens. In der Plastik wird sie der Form und dem, was die Formenbehandlung ausdrücken kann, notwendig untergeordnet bleiben; daher kann es auch künstlerische Interessen geben, die verlangen, die Farbe von der Skulptur auszuscheiden, die plastische Form zu isoliren.

In der Hauckschen Abhandlung werden die Grenzen der Plastik zunächst in folgenden Sätzen näher bestimmt: „Weil die Plastik das Licht von außen

Plastik als ein Hauptargument für die von ihm fast leidenschaftlich verfolgte Behauptung, daß der Malerei der Vorrang gebühre. In den mannichfachsten Wendungen variiert er den Satz, daß der Maler, indem er Licht und Schatten selbst „hervorbringe“, eine größere Kunst beweise als der Bildhauer, der hinsichtlich der Beleuchtung von der Natur abhängig und auf ihre Beihilfe angewiesen sei; weil die Malerei das selbst leisten müsse, worin die Bildhauerkunst von der Natur unterstützt werde, erheische sie einen größern Scharfsinn künstlerischer Überlegung als jene. (*Allo scultore non bisogna tale scientia, perchè la natura ajuta le sue opere.*)

borgt, sind ihr alle diejenigen Motive verschlossen, bei welchen der ästhetische Reiz in der durch Reflex und Transparenz bedingten eigenartigen Lichtwirkung besteht. Hierher gehört z. B. der malerische Kontrast in der Wirkung der Oberflächentextur der verschiedenen Stoffe auf das Auge: das Schimmern des Goldes, das Blitzen der Juwelen, der spezifische Glanzeffekt der verschiedenartigen Gewandstoffe, desgleichen der nackten Haut, das Licht des Augensternes, der Schmelz der Blume u. s. w., vor allem aber die Gesamtheit der atmosphärischen Wirkungen des Lichtes: das wechselvolle Spiel zwischen Licht und Luft, zwischen Licht und Wasser, die Luftperspektive der Landschaften, das Clair-Obscur bei Innenräumen, allgemein: das stimmunggebende Element der Szenerie.“*)

Ist diese Grenzbestimmung in jeder Beziehung ganz zutreffend? Ist mit den Mitteln der Plastik, und ohne denselben Gewalt anzuthun, keiner jener „ästhetischen Reize,“ wenn auch nur andeutungsweise, wiederzugeben? Die Plastik vermag ja doch die Wirkungen des Lichtes, obschon sie dasselbe von außen entlehnt, bis zu einem gewissen Grade zu bestimmen. Im Gegensatz zu jener Behauptung Leonardos, daß der Bildhauer bezüglich des Lichtes von der Natur völlig abhängig sei und sich von ihr müsse helfen lassen, kann man sagen, daß es bis zu einem gewissen Grade in der Gewalt des Bildhauers liege, durch den Charakter der Formgebung, durch größere oder geringere Vertiefung, Rundung oder Schärfung der Form und auch durch die Art, wie er die Oberfläche des plastischen Materials bearbeitet, das auffallende Licht zu bestimmten Wirkungen zu nötigen. Bekanntlich ist der Marmor dasjenige Material, dessen natürliche Beschaffenheit eine derartige Behandlung der Oberfläche am meisten begünstigt. An ihm lassen sich durch ein mannichfach nuancirtes Glätten und Rauhmachen der Oberfläche verschiedenartige Lichtreflexe bewirken, ähnlich denen, durch welche sich dem Auge die verschiedenartige Oberflächentextur der nachzubildenden Stoffe zu empfinden giebt. Den Eindruck der lebendig und weich schimmernden Textur der Haut kann eine solche Behandlung der Marmoroberfläche, natürlich im Zusammenhange mit einer entsprechend charakteristischen Behandlung der Form, ebenso wirksam hervorrufen, wie den Eindruck der stofflichen Eigentümlichkeit verschiedenartiger Gewänder, bei denen zugleich mit dem Oberflächencharakter, und gleichfalls mit Rücksicht auf gewisse Lichteffecte, besonders die Art der Faltenbildung in Betracht kommt, und mit Recht ist an ausgezeichneten Marmorwerken der griechischen Kunst die meisterhafte Feinheit einer solchen Behandlung, die kunstvolle Kontrastirung in der Behandlung des Nackten und der Gewänder besonders

*) Vortrefflich ist, was in der Haude'schen Abhandlung im Anschluß an die obigen Sätze gegen die Ansicht bemerkt wird, daß die Darstellung alles Bewegten und Schwebenden, weil wesentlich malerisch, der Natur der Plastik prinzipiell zuwider sei. In dieser Ansicht ist aus einer einseitigen Beobachtung ein allgemeines Prinzip abstrahirt. Ich beschränke mich darauf, auf die treffenden (in den Preuß. Jahrb. durch einen Zusatz erweiterten) Bemerkungen Haude's hier nur hinzuweisen.

gerühmt worden. Die Bemalung der plastischen Formen wird den Reiz solcher Behandlung durch Angabe des Lokaltönen erhöhen können, aber, was hier das Malerische zu nennen ist, muß sie in der That der Arbeit des Bildhauers überlassen, deren Absicht freilich nicht sein kann, die Vorzüge zu erreichen, die in dieser Beziehung der Malerei in der unmittelbaren künstlerischen Verbindung des Farbentons mit dem Reiz der Lichtwirkung eigentümlich sind. Wenn die Feinde der Polychromie behaupten, daß die Wirkung der kunstvollen Bearbeitung der Marmoroberfläche, vor allem die lebendige Wirkung der Behandlung des Nackten durch die Bemalung nur leiden könne, so ist dem natürlich entgegenzuhalten, daß die Bemalung doch keineswegs notwendig in einem Farbenüberzug bestehen müsse, der den lebendigen Schimmer des marmornen Fleisches zudeckt und seine Epidermis in eine tote Fläche verwandelt. An den polychromen Marmorwerken der Griechen waren die nackten Teile ohne Zweifel der Art mit durchsichtiger Lasurfarbe übergangen, daß das feine Korn der Oberfläche des Marmors seine Wirkung nicht einbüßte.*)

Eine andre wichtige Frage betrifft die Behandlung des Auges in der polychromen Skulptur. In der Hauckschen Abhandlung wird mit besonderm Hinweis auf die Feinfühligkeit, mit welcher die Griechen die Grenzen der Plastik inne hielten, weiter unten bemerkt: „Die Griechen haben es nie versucht, den Glanz des Augensterne durch ein plastisches Kunststück wiederzugeben. In der farbigen Plastik haben sie es der Malerei überlassen.“ Leider ist unsre Kenntnis der griechischen Polychromie gerade in diesem Punkte sehr mangelhaft; von der farbigen Behandlung des Auges haben sich an Marmorwerken der alten Kunst nur äußerst schwache Spuren erhalten, so geringe, daß wir uns von dem Wie dieser Behandlung nicht leicht eine ganz befriedigende Vorstellung machen können. Die Ansicht aber, daß der Malerei bei griechischen Skulpturwerken mit Recht die Aufgabe zufiel, den Glanz des Augensterne, den Schimmer des lebendigen Blickes wiederzugeben — also doch durch Hervorbringung einer gewissen Lichtwirkung —, steht diese Meinung nicht in Widerspruch mit jenem Fundamentalsatz, daß die Rücksicht auf bestimmte Lichteffecte bei der Bemalung plastischer Formen notwendig ausgeschlossen sei? In der That ist es schwer denkbar, daß auf der Wölbung des plastisch dargestellten Auges das Glanzlicht der Iris mit Hilfe der Farbe auch nur angedeutet werden könne, da es mit den an der plastischen Form sich erzeugenden natürlichen Lichtwirkungen doch nicht in wirklichen Einklang zu bringen wäre. Vielmehr wird sich auch die Bemalung des plastischen Auges mit der Angabe bloßer Lokaltöne begnügen müssen; vielleicht kann man dem farbigen Augensterne einen leichten, spiegelnden Firnis geben, aber die erforderliche Lichtwirkung selbst wird auch hier wesentlich

*) Wie es sich bei anderm Material mit der farbigen Behandlung verhalte, ist eine Frage, deren Erörterung hier zu weit führen würde.

durch die skulpturale Behandlung, durch den Charakter der plastischen Form bestimmt werden. In der Marmorplastik während der eigentlichen Blütezeit der griechischen Kunst findet sich bekanntlich durchgehends eine von der natürlichen Form eigentümlich abweichende Bildung des Augapfels, die offenbar keinen andern Zweck hatte, als den der Erzeugung eines lebendigen Lichtspieles; indem man den Augapfel nicht kugelförmig, sondern mehr oder weniger abgeplattet bildete, sodaß er sich der Form einer gebognen Fläche näherte, war es möglich, mit dem tiefen Schatten unter dem stark vorspringenden obern Augenlid zugleich auf der Höhe der Wölbung eine schärfere, intensivere Lichtwirkung entstehen zu lassen, mit welcher zusammen die farbige Andeutung der Iris und der Pupille allerdings wohl imstande war, den Eindruck des lebendigen Blickes doppelt wirksam hervorzurufen. In späterer Zeit begab sich die griechische Plastik, indem sie anfang, den Augapfel, der Wirklichkeit entsprechend, völlig gerundet zu bilden, schon mehrfach jenes Vorteils; die römische Marmorplastik suchte dafür Ersatz, indem sie, gleichfalls zur Erzeugung eines bestimmten Lichteffekts, die Iris und die Pupille durch das Eingraben eines Ringes und Punktes bezeichnete, ein Verfahren, das in der spätern griechischen Skulptur nur erst ausnahmsweise vorkommt.*)

Indessen, so wirksam die Skulptur das Auge zu gestalten imstande ist, so sehr man die Feinheit der künstlerischen Erwägung bewundern wird, die sich in der griechischen Plastik auch in diesem Punkte kundgiebt, so wird man doch sagen müssen, daß der Bildhauer, weil er die Lichtwirkungen nicht in gleichem Maße künstlerisch in der Gewalt hat, wie der Maler, mit diesem in der Darstellung des Auges, dieses wunderbaren geistigen Lichtpunktes im menschlichen Antlitz, nicht rivalisiren kann. Eine gewisse Beschränktheit oder, wenn man will, eine gewisse Unzulänglichkeit bleibt der Plastik in dieser Beziehung unter allen Umständen anhaften. In der Hauck'schen Abhandlung wird die Ansicht geäußert, daß der griechische Bildhauer im Bewußtsein der Schranken seiner Kunst „bei farblosen Skulpturen gesucht habe, den seelischen Ausdruck vorzugsweise in den Mund zu verlegen.“ Das Hinzutreten der Farbe zu der plastischen Bildung des Auges vermag freilich nach dem gesagten keine unbedingte Hilfe zu bringen. Denn gerade das, wodurch die Malerei in der Darstellung des Auges die größte Wirkung erzielt, kann die Färbung der plastischen Form unmöglich leisten, eben das läßt sich in der Skulptur bis zu gewissem Grade nur durch plastische Mittel erreichen.

So kann man in der That, so paradox es klingt, behaupten, daß malerische Wirkungen in der Plastik nicht durch malerische Mittel, sondern wesentlich durch

*) Vergl. Overbeck, Berichte über die Verhandlungen der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, XVI, 47 f.: „Einige Bemerkungen über die Epoche, seit der bei Marmorköpfen Augenstern und Pupille eingehauen worden sind;“ auch eine Bemerkung Brunn's in der Abhandlung über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie, Jahrbuch der preussischen Museen. 1884. S. 267.

solche, die der Plastik eigentümlich sind, hervorgebracht werden, während die Bemalung der plastischen Formen auf derartige Wirkungen verzichten muß. Gleichwohl bleibt das Kriterium, nach welchem die Hauck'sche Abhandlung zwischen Plastik und Malerei unterscheidet, insofern völlig in Geltung, als die Malerei in Wahrheit die Kunst der Lichtbehandlung *κατ' ἐξοχήν* ist. Nur ist einzuräumen, daß die Plastik in beschränkter Weise und bis zu einem gewissen Grade analoges leisten kann. Von jeher ist man gewöhnt, der Plastik (und auch der Baukunst), sofern ein künstlerisches Absehen auf bestimmte Licht- und Schatteneffekte in ihnen hervortritt, malerische Wirkungen zuzuschreiben. Von einer Überschreitung der Grenzen, die der Plastik der Malerei gegenüber gesetzt sind, von einer „Verirrung ins Malerische“ kann erst dann die Rede sein, wenn die Plastik derartige Wirkungen um ihrer selbst willen, mit Vernachlässigung ihrer speziellen Aufgaben und der allgemeinen höhern Kunstforderungen anstrebt, wenn unter dieser Tendenz die Wirkung der plastischen Formen, ihre Klarheit und Bestimmtheit leidet, der Zusammenhang derselben durch übertriebenes Herausarbeiten der einen, durch übermäßiges Aushöhlen der andern zu gunsten gewisser Licht- und Schatteneffekte zerrissen erscheint, wenn man auf den pikanten Reiz solcher Effekte, auf die malerische Charakterisierung des Stofflichen, auf gewisse Kunststücke der Oberflächenbehandlung, wie dies z. B. in der modernen italienischen Plastik besonders häufig der Fall ist, das Hauptgewicht legt u. s. f. Alle diejenigen Eigentümlichkeiten der malerischen Darstellung, die in dem Hauck'schen Aufsatz als „stimmungsgebendes Element der Szenerie“ bezeichnet werden, sind in das Gebiet der Plastik selbstverständlich nicht übertragbar. Dieses Stimmungselement gehört allein der Malerei.

Die Reliefbildnerei, auf die bisher noch nicht ausdrücklich Rücksicht genommen wurde, steht zur Malerei in einem Verwandtschaftsverhältnis eigentümlicher Art; sie bildet ein Mittelglied zwischen ihr und der Plastik. Die Frage nach der — wie Hauck meint — noch nicht genügend präzisirten Grenze zwischen Relief und Malerei ist auf jeden Fall nicht ganz leicht zu beantworten.

Die griechische Reliefkunst, deren geschichtliche Entwicklung wir erst in neuerer Zeit genauer kennen gelernt haben, war in ihrem Ursprunge, ähnlich wie die ägyptische, eigentlich nur ein Zeichnen auf die Steinplatte.*) Die Umrisse der Figuren wurden mit dem Meißel in die Platte eingeritzt und die umgebenden Teile der Platte, um die Figuren deutlicher hervortreten zu lassen, ausgetieft. Die künstlerische Ausbildung dieser reliefistischen Konturenzeichnung, von welcher auch in späterer Zeit noch manche Beispiele vorkommen, bestand zunächst darin, daß man die Flächen der Figuren modellirte, ihnen eine bald größere, bald

*) Vergl. R. Schöne, Griechische Reliefs aus athenischen Sammlungen, 1872. Conze, Über das Relief bei den Griechen. Sitzungsberichte der königl. preussischen Akademie der Wissenschaften, 1882. I. 563 ff.

geringere Wölbung gab, bald mehr, bald weniger tief in die Platte hineinging, ohne jedoch die Darstellung einer räumlichen Tiefe anzustreben; in den Figuren war die Profilstellung, in ihrer Anordnung das Nebeneinander vorherrschend. Erst in der weiteren Entwicklung trat die Absicht, den Flächeneindruck zu überwinden, mit größerer Bestimmtheit hervor. Für die Darstellung hinter einander befindlicher Figuren ward der Reliefgrund stärker eingetieft und die Relief-erhebung nach der Tiefe mannichfach abgestuft; schließlich führte die Tendenz, den Reliefgrund als solchen gewissermaßen verschwinden und die Figuren wie im freien Raume erscheinen zu lassen, dazu, die Darstellung einer räumlichen Umgebung in das Reliefbild aufzunehmen, die Figuren mit einem architektonischen oder landschaftlichen Hintergrunde zu versehen. Diese Art der Reliefbildnerei, von der man bisher annahm, daß sie erst in der römischen Kunst zur eigentlichen Ausbildung gelangte, war, wie wir jetzt wissen, bereits in der hellenistischen Epoche mit solcher Entschiedenheit ausgeprägt, daß den Römern, wie Conze a. a. O. bemerkt, in dieser Beziehung nichts Neues zu thun mehr übrig blieb.

In der Zeit unsers modernen Klassizismus pflegte man die letztbezeichnete Art der Reliefbehandlung durchweg als eine Verirrung anzusehen, als ein unberechtigtes Übergreifen in das Gebiet des Malerischen. Gegenwärtig ist diese Ansicht nicht mehr die allgemein herrschende. Conze sagt a. a. O. ausdrücklich, daß das antike Relief nicht „in Verirrung, sondern in wirklicher Entwicklungstendenz“ zu dieser malerischen Form gelangt, daß letztere als das Endziel zu betrachten sei, auf welches die Entwicklung der griechischen Reliefkunst mit innerer Notwendigkeit hinstrebte, daß eine malerische Tendenz schon in den frühern Stadien dieser Entwicklung wirksam gewesen sei. Anders urteilt Hauck, indem er im allgemeinen jener frühern Anschauung zustimmt. In dem Fortschreiten des griechischen Reliefs von der ebenflächigen Konturenzeichnung zur Flächenwölbung, in dem Bestreben, den Flächeneindruck zu überwinden, sieht er zunächst nur ein Einzelziel auf erhöhte plastische Wirkung; vor der hellenistischen Epoche sei in der Entwicklung des Reliefs noch nicht ein Ausgehen auf malerischen Effekt zu erkennen, im Gegenteil könne man von ihr behaupten, daß sie sich vom Malerischen (d. h. von der ebenflächigen Abbildung) entferne. Das malerische Prinzip bringe erst die hellenistische Kunst zur Geltung, indem sie die landschaftliche und architektonische Inszenierung aus der Malerei ins Relief übertrage und damit die natürlichen Grenzen der Plastik überschreite.

Bis zu einem gewissen Punkte, so weit es sich um eine rein historische Charakteristik der Reliefentwicklung handelt, lassen sich die Conzese und die Haucksche Ansicht, so sehr sie einander zu widersprechen scheinen, meines Erachtens miteinander vereinigen. In jeder derselben ist von der eigentümlichen Doppelnatur des Reliefs, die sich in dem geschichtlichen Entwicklungsprozeß notwendig mit immer schärferer Deutlichkeit ausspricht, vornehmlich nur eine Seite ins Auge gefaßt.

Das Relief ist seiner Natur, seinem Ursprunge nach malerisch-plastisch, sofern es eine plastische Darstellung auf der Fläche ist. Es hat nicht, wie die Malerei, „Licht und Schatten in sich selbst,“ ist aber im übrigen bezüglich der Methode, mit welcher die Malerei Körperliches und Räumliches auf der Fläche darstellt, derselben verwandt.

So liegt in der Natur des Reliefs offenbar ein Widerspruch, und man kann behaupten, daß die künstlerische Bewältigung dieses Widerspruches, d. h. eine Behandlungsweise, die diesen Widerspruch in der Reliefferscheinung wirkungslos macht, recht eigentlich die Aufgabe der Reliefkunst sei. Der Flächeneindruck soll überwunden werden, diese Tendenz aber, die bis zu einem gewissen Grade schon in der flachsten Modellirung der Figuren hervortritt, bleibt auch auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung durch die Natur der Fläche bestimmt. Sie ist plastisch zu nennen, sofern sie in der Relieferhebung auf die Ausgestaltung körperlicher Formen gerichtet ist, malerisch, sofern sie in dieser Gestaltung von der Fläche ausgeht und den Flächeneindruck auf der Fläche selbst zu überwinden trachtet, den Anschein der vollen körperlichen Rundung, sowie den Schein räumlicher Tiefe durch die Art der Flächenbehandlung anstrebt. Auch wo sich das Relief der Freiskulptur nähert — sowie es in diese überginge, würde es eben aufhören, Relief zu sein —, bleibt es künstlerisch durch den Charakter der Fläche bedingt. In der griechischen Plastik begegnet man schon am Anfang des vierten Jahrhunderts, namentlich an den großen Grabsteinen, Kompositionen, denen nach Conzès Ausdruck eine wundervoll in der Schwebe zwischen Freiskulptur und Flächendarstellung sich haltende Reliefweise eigen ist. Schon hier zeigt sich auf des eklatanteste, wie mit dem Streben nach erhöhter plastischer Wirkung die malerische Tendenz notwendig zugleich zur Entwicklung kommt. Beide Tendenzen sind eben in der Natur, im Wesen des Reliefs begründet.

Was man im Gegensatz zu der malerisch freien Reliefsbehandlung als den strengen Reliefstil oder, wenn man jene als eine Verirrung ansieht, als den echten bezeichnet, der Stil, für welchen der Cellafries des Parthenon und der Fries am Theseustempel die klassischen Beispiele sind, bedeutet einen Höhepunkt der Entwicklung allerdings nicht bloß insofern, als sich Vorzüge allgemein künstlicher Art in seltenster Vollkommenheit mit ihm verbunden zeigen, nicht bloß wegen des bewunderungswürdigen Reichthums an lebendiger künstlerischer Erfindung, wegen der hohen Schönheit der einzelnen Gestalten und der ganzen Komposition, sondern hauptsächlich auch wegen der speziell der Reliefsbehandlung eigentümlichen Vorzüge. In beiden Friesen ist, dem durchgehends festgehaltenen Flächencharakter des Reliefgrundes entsprechend, auch in der Gesamterscheinung der Figurenreihen bei nur wenig variirter Relieferhebung der Eindruck einer ebenmäßigen Vorder- oder Oberfläche gewahrt und dennoch in der Modellirung der Figuren, bei dem Fries des Theseion im Hochrelief, bei dem des Parthenon in sehr flachem Relief, eine vollkommen plastische Wirkung erzielt — einige

Partien des letztern Frieses vielleicht ausgenommen, namentlich die großen Reitermassen, die, wie Michaelis bemerkt, mehr den Eindruck einer ins Relief übersehten Konturenzeichnung machen. Im übrigen finden sich gerade hier, in dem Parthenonfries, Beispiele der kunstvollsten, vornehmlich auf einer feinsinnigen Berechnung der Licht- und Schattenwirkung beruhenden Reliefbehandlung, Figuren und Gruppen, die, so flach das Relief gehalten ist, dennoch in lebendiger Rundung aus dem Grunde hervorzutreten scheinen, völlig im Gegensatz zu jenem Eindrucke des Flachgepressten, Gequetschten, der sich bei einer ungeschickten Behandlung des Flachreliefs notwendig einstellt. In der Art, wie es hier gelang, im ganzen den Flächeneindruck zu wahren, in der Erscheinung der Oberfläche den Eindruck ruhiger Ebenheit festzuhalten, gleichwohl aber im einzelnen durch eine kunstreiche Modellirung den Effekt lebendiger Körperlichkeit zu erreichen, in dieser Art der Reliefbehandlung ist der Widerspruch zwischen dem malerischen und plastischen Elemente in der That so ganz überwunden, daß er für das Auge gar nicht vorhanden ist. Soll man deshalb diese Art der Reliefbehandlung für die künstlerisch einzig berechnete halten? Siesse es nicht die Natur des Reliefs beschränken, seiner Entwicklung hemmende Fesseln anlegen, wenn man von der Eigentümlichkeit dieses Reliefstils ein bindendes Gesetz für die Reliefbehandlung überhaupt ableiten wollte? Dieser Reliefstil entstand — das ist besonders nachdrücklich zu betonen — im unmittelbarsten Zusammenhange mit der Architektur, recht eigentlich im Dienste derselben. Die Rücksicht auf die tektonischen Flächen, denen das Relief zum Schmuck dienen sollte, war maßgebend für seinen ganzen Charakter; die Wirkung der Fläche als solcher durfte nicht aufgehoben werden. Überall daher, wo das Relief den gleichen Zweck hat, wird der in sich vollendete Stilcharakter jener berühmten Friesse prinzipiell eine mustergiltige Bedeutung behaupten.

Mit Entschiedenheit konnte sich das Bestreben, im Relief den Flächeneindruck nach Art der Malerei zu überwinden, in der griechischen Kunst erst dann geltend machen, als das Relief innerhalb der Architektur zu einer gewissen Selbstständigkeit gelangte. Dies geschah, wie Th. Schreiber neuerdings nachgewiesen hat,*) gleichzeitig mit der charakteristischen Wandlung, die sich gegen Ende des vierten Jahrhunderts, in der Epoche Alexanders des Großen, in der griechischen Bautechnik vollzog, in dem Zeitpunkte, wo die Marmorinkrustation der Wände die frühere Stuckbekleidung und damit zugleich das Wandgemälde zu verdrängen begann. An Stelle des letzteren trat das Relief, das nun, ein selbständiger Wand Schmuck wie jenes, nicht mehr, wie früher, durch die Rücksicht auf die tektonische Fläche gebunden, für die Entwicklung seiner malerischen Tendenz freieren Raum gewann; daß der neue Reliefstil, der unter diesen Verhältnissen entstand, allmählich auf die Reliefbehandlung im allgemeinen bestimmend ein-

*) Lügows Zeitschrift f. bild. Kunst, 1885, S. 243. Archäologische Zeitung, 1880, S. 145 ff.

wirkte, konnte nicht ausbleiben. Hier nun ist der Punkt, in welchem Hauck in Übereinstimmung mit frühern Ansichten den Beginn einer künstlerischen Verirrung erblickt. Wir unsererits werden nach dem bisher Auseinandergesetzten einen künstlerischen Fehler bei dieser Art der Reliefbehandlung nur in den Fällen wahrnehmen können, wo sie mit der architektonischen Bestimmung des Reliefs in augenfälligem Widerspruche erscheint oder wo es ihr nicht gelingt, den beabsichtigten malerischen Eindruck wirklich hervorzubringen, sodaß der in der Natur des Reliefs latente Widerspruch für das Auge störend zu Tage tritt.

Dasjenige Darstellungsmittel, dessen gesteigerte Anwendung den Fortschritt der malerischen Tendenz in der Reliefentwicklung hauptsächlich kennzeichnet, ist die perspektivische Verkürzung der Reliefformen. In beschränkter Weise findet sie sich, wie dies nicht anders sein kann, schon in den Anfängen dieser Entwicklung, und genau genommen, herrscht zwischen dem strengen und dem malerischen Reliefstile in dieser Beziehung nur ein Gradunterschied. Gewöhnlich allerdings spricht man von Verkürzungen erst da, wo bei stärkerer Relieferhebung die Stellung und Lage der Figuren oder einzelner Teile derselben verlangt, daß sie tief in den Grund hineinzugehen, beziehentlich stark aus ihm herauszutreten scheinen sollen. In Wahrheit jedoch beruht schon in der einfachsten Art des Flachreliefs die Darstellung von streng im Profil gehaltenen Figuren auf dem Prinzip einer perspektivischen Verkürzung. Diese wird als solche kenntlicher, sowie die Figuren aus der reinen Profilstellung heraustreten. In dem Flachrelief des Parthenonfrieses zeigt die nicht geringe Zahl der Figuren, die in die Dreiviertelansicht gestellt sind, die Körperformen, insbesondere Brust und Schulter, in sehr feiner, wohlberechneter Verkürzung; die Füße, die auch bei diesen Figuren großenteils die bei den übrigen Gestalten vorherrschende Profilstellung haben, sind nur in wenigen Fällen in mäßiger Verkürzung nach vorn gewendet. Beispiele ziemlich kühner und entschieden gelungener Verkürzungen bietet der Fries des Theseustempels in den Figuren zweier gefallenen Krieger. Natürlich muß, sobald die Reliefdarstellung in ihrer Gesamtheit nicht mehr, wie hier, durch das Flächenprinzip beherrscht wird, sobald die Vertiefung der Reliefgründe zunimmt und die Figuren auf mehrfach abgestuften Plänen hintereinander angeordnet werden, auch die Anwendung dieses malerischen Darstellungsmittels sich entschiedener geltend machen. Mit welcher Freiheit dasselbe in der ersten Zeit der griechisch-römischen Kunst gehandhabt wurde, davon geben die großen Reliefs am Grabmal der Zulier zu St. Remy einen besonders schlagenden Beweis. „Die dicht gedrängten Gestalten bewegen sich in diesen Reliefgemälden, bemerkt Conze a. a. D., wie im freien Raum: die Pferde springen verkürzt in das Bild hinein und aus dem Bilde heraus; auf die vordersten Figuren, die im Hochrelief heraustreten, folgen eine, zwei, drei Reihen hintereinander in abnehmender Relieferhebung, die letztere nur im Kontur in den Grund eingetieft.“

Höchst beachtenswert ist — um dies einschaltungsweise zu bemerken —, was Brunn in der schon oben zitierten Abhandlung über diese Reliefwerke in architektonischer Beziehung sagt. Conze stellt sie in stilistischer Hinsicht mit den Bildwerken des pergamenischen Altarbaues zusammen, indem er nicht bloß den kleinern Reliefs des letztern, sondern auch dem Gigantenfries einen entschieden malerischen Charakter zuschreibt, während Brunn in eben jener Abhandlung in scharfsinniger und geistreicher Auseinandersetzung nachweist, daß „das Relief der Gigantomachie seiner innersten Natur nach keineswegs malerisch, sondern durchaus architektonisch gedacht ist.“*) Durch einzelne scheinbare oder wirkliche malerische Elemente dürfe man sich darüber nicht täuschen lassen. Eine Anordnung der Figuren in mehrfach abgestuften Gründen finde sich hier nirgends, von einer malerischen Vertiefung des Grundes könne nicht die Rede sein, vielmehr herrsche überall nur ein einziger Grund, der Kern des Stereobats, des Unterbaues, an welchem der Fries seine Stelle hatte. Der Flächencharakter des Grundes und damit zugleich der Eindruck des Unterbaues als einheitlicher tragender Masse ist in der That durchgehends festgehalten; der Fries hat im ganzen einen tektonisch-dekorativen Zweck, er sollte in seiner Gesamterscheinung zur Unterstüzung und Hebung des architektonischen Eindruckes dienen. Anders verhält es sich mit den Reliefs am Grabmal der Julier. Diese haben, indem sie innerhalb des architektonischen Ganzen durch eine Umrahmung in bestimmter Weise begrenzt sind, einen selbständig dekorativen Charakter; sie sind „durch Eckpfeiler begrenzt, und an der obern Umrahmung hängen dicke, von Ercoten getragne Guirlanden herab: wir blicken also in einen der Idee nach offenen Raum, in eine Tiefe, nicht auf den festen Kern eines Stereobats. Hier also haben »Reliefgemälde« ihre prinzipiell berechnete Stelle.“ Am Unterbau des pergamenischen Altars wäre eine derartige malerische Behandlung des Reliefs nicht am Platze gewesen, sie hätte durch den Schein räumlicher Tiefe den Eindruck des Unterbaues als geschlossener Masse von mächtiger Tragkraft notwendig aufgehoben und somit der architektonischen Bedeutung desselben widersprochen.

Was die kleinern pergamenischen Reliefs betrifft, die eine entschieden malerische Behandlung zeigen, so hat sich bis jetzt noch nicht mit Sicherheit nachweisen lassen, an welcher Stelle des Baues sie angebracht waren, daher man auch nicht sagen kann, inwieweit ihr Verhältnis zur Architektur die malerische Behandlungsweise rechtfertigte.

Unter welchen Bedingungen eine derartige Reliefbehandlung in sich selbst gerechtfertigt erscheine, in welchen Fällen das darin künstlerisch Gewollte als gelungen zu bezeichnen sei, diese weitere Frage, um die es sich jetzt vornehmlich handeln wird, hätte im wesentlichen für gelöst zu gelten, wenn sich der Punkt näher bestimmen ließe, bis zu welchem die perspektivische Verkürzung

*) Vergl. auch Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik, 3. Aufl., S. 250.

im Relief zur Anwendung kommen kann, ohne daß der Widerspruch des Malerischen und des Plastischen sichtbar wird.

Daß in der geometrischen Lehre von der Reliefperspektive das Prinzip der Reliefbehandlung keineswegs, wie man gemeint hat, sicher gestellt worden, daß das Gesetz des Reliefs auf dem mathematischen Wege, auf welchem man dasselbe gefunden zu haben glaubte, nicht gefunden sei und sich auch nicht werde finden lassen, das ist in der Abhandlung Haucks in prägnanten Sätzen dargelegt, und eben hierin ruht der eigentliche Schwerpunkt der Abhandlung. Bevor wir jedoch auf diese Darlegung etwas näher eingehen und, von Haucks Ansicht abweichend, nachzuweisen versuchen, daß durch die Ablehnung des abstrakten Gesetzes der geometrischen Reliefperspektive die Zulässigkeit einer freieren perspektivischen Behandlung des Reliefs nicht notwendig negiert werde, ist noch eine kurze Bemerkung nötig über den geschichtlichen Verlauf der Reliefentwicklung bis zu jener Epoche der Renaissance, in welcher die Ausbildung des malerischen Reliefstils bis zu den letzten Konsequenzen fortschritt. (Schluß folgt.)



Die Konferenz in Konstantinopel.



auf die Vorberatungen der Botschafter in Konstantinopel wird eine Konferenz folgen, welche die bulgarische Frage endgiltig zu lösen versuchen soll, und während der nachstehende Überblick über die Entwicklung der Dinge und deren gegenwärtigen Stand in die Presse geht, werden die Arbeiten der mit dieser Aufgabe betrauten Diplomaten wohl bereits begonnen haben. [Die Konferenz wurde am 5. November mit dem Austausch der Vollmachten und der Konstituierung der Büreaus eröffnet.] Seit dem Aufstande in Philippopel, der die Vereinigung Ostrumeliens mit Bulgarien bezweckte, sind noch nicht zwei Monate verflossen, aber in dieser kurzen Zwischenzeit hat sich sowohl mit dem Ergebnis jenes Unionsversuchs als mit dem Urteile der öffentlichen Meinung über denselben eine große Veränderung vollzogen. Der erste Eindruck war eine mit schweren Befürchtungen verbundene Überraschung. Man nahm an, daß ein Türkenheer zur Unterdrückung der Rebellion in das Bulgarenland einrücken, daß der alte Konflikt zwischen den Muhammedanern und den Christen der Balkanhalbinsel wieder ausbrechen und wieder zu Greueln führen, und daß der Einbruch ottomanischer Truppen in Ostrumelien das Signal für die Serben und Griechen sein würde, ebenfalls einen Angriff auf das Recht und den Besitz des Sultans zu wagen.