



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Haendcke, Berthold: Die bildenden Künste und die natürlichen  
Bodenverhältnisse

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



## Die bildenden Künste und die natürlichen Bodenverhältnisse\*)

Von Berthold Haendke



Umwoben von den Strahlen des Ideals erscheint die Kunst wie losgelöst von Erdschwere, als Schöpferin allgewaltig. Und in der That zum wahren Künstler gesellt sich, um mit dem Dichter zu sprechen, der „Weltgeist.“ Die Edelsten unter den Menschen haben dies auch stets begriffen. Nie war ihnen die Kunst bloß ein Luxus. Im Schönen einzig und allein verbindet sich harmonisch das ganz sinnliche und das ganz seelische, wie Fr. Th. Vischer kurz und erschöpfend sagt. Die Künstler sind deshalb immer als die Dolmetscher des tiefsten Sinns und Fühlens der Völker betrachtet worden, deren materieller Reichtum nur ein armer Sockel ist, auf dem die Gebilde der Meister, auf dem die Kunst steht. So war es, und so ist es noch heute. Aber so hoch sich auch der Flug des Menschen zum Unendlichen erheben mag, er ist doch nur als Geist ein Schöpfer, als Geschöpf bleibt er auf die Erde gebannt. So auch die Kunst. Selbst sie, die uns schweresfrei dünkt, sie wurde geboren aus dem vom Geiste des Ewigen befruchteten Schoße der Erde. Und zwar aus der Erde im eigentlichen Sinne des Ausdrucks, d. h. aus den natürlichen Bodenverhältnissen.

Wenn wir von den natürlichen Bodenverhältnissen sprechen, so haben wir in erster Linie an die „Erde“ (sumpfiges Gelände, vulkanischen Boden) zu denken und an das, was sie an den für künstlerische Zwecke nützlichen Materialien in sich birgt, z. B. Stein, Thon. In zweiter Linie sind die Verhältnisse zu beachten, die sich aus der Stellung der Sonne zur Erde und aus den Eigenschaften der Erdoberfläche ergeben, d. h. das Klima. Wir sind gewohnt, die bildenden Künste in drei große Kategorien zu zerlegen, in die Architektur, die Plastik und die Malerei. Wir werden gut thun, diese Ein-

\*) Dieser Aufsatz enthält mit wenigen Abänderungen eine Rede, die der Verfasser am diesjährigen Geburtstag des Kaisers in der Aula der Albertus-Universität zu Königsberg gehalten hat.

teilung auch hier beizubehalten. Sie gestattet uns, vom niedern zum höhern, von dem erdschweren Stoffe zum leichtbeschwingten Lichte emporzustreben.

Die Erdoberfläche wird zunächst der Baukunst einige allgemeine Gesetze aufzwingen. Wenn wir z. B. sehen, daß die ägyptische Architektur, nach Göller, vorwiegend mit Ebenen und geraden Kanten und Linien, mit scharfen Kontrasten der Beleuchtung arbeitet, so steht dies in Übereinstimmung mit der natürlichen Umgebung, dem reinen Himmel und den großen Linien der Landschaft. Wenn wir in Gebirgstälern so oft nadelspitzen Türmen begegnen, so sind es die ragenden Spitzen der Berge, die zum Weitstreite reizten. Wenn wir ferner in vulkanischen Gebieten, z. B. in Santiago, großartige langgestreckte Paläste erblicken, die aber alle einstäbig sind, so spricht hier die Unsicherheit der natürlichen Bodenverhältnisse mit. Ebenso wenig wie ein vom Erdbeben oft heimgesuchtes Land einer aufstrebenden monumentalen Architektur förderlich ist, vermag ein sumpfiger Boden diese hervorzurufen. Auf einem Koste wird niemals eine künstlerisch durchgebildete, im künstlerischen Sinne strebende Architektur autochthon entstehen können. Die Notwendigkeit, einen Baugrund erst durch eingerammte Pfähle beschaffen zu müssen, ist für das Entstehen einer selbständigen Baukunst ein zu großes Hindernis. Wie schwerwiegend dieses ist, beweisen die Perioden am besten, in denen der Mensch, ausgestattet mit reichen technischen und materiellen Mitteln, an die baukünstlerischen Aufgaben herangetreten ist. In Venedig hat sich, um ein Beispiel anzuführen, in keiner Zeit eine eigenständige monumentale Architektur entwickelt. Allerdings sind eine Anzahl glänzender Paläste und Kirchen erbaut worden; aber gerade diese beweisen, wie sehr der sumpfige Untergrund die Baumeister behindert hat. Die Bauten sind schmal und tief, aber nicht breit angelegt. Denn der breite Grundriß verlangt eine vielfach gestaltete Durchbildung, die mehr belastet als der schmale. Die Gebäude sind ferner in leichtem Material errichtet und wenigstens der weit überwiegenden Mehrzahl nach nicht durch massige Bauglieder belebt, sondern mit buntem Gestein und glänzendem Goldschmuck herausgeputzt, wie man wohl sagen darf. Es war also in erster Hinsicht der unsichere Baugrund, der diese eigentümliche Anlage der Bauten forderte; erst an zweiter Stelle kam ihre Kostbarkeit in Frage. Dieselben Verhältnisse und Ergebnisse beobachten wir in den Niederlanden. Der Situationsplan eines Hauses wird weiterhin besonders im Gebirge durch die Beschaffenheit des natürlichen Bodens bestimmt werden. Hier wird ein kompakter Grundriß, der möglichst wenig Raum verlangt, unbedingt notwendig sein.

Nachdem wir die hauptsächlichsten Formen der „natürlichen Bodenverhältnisse“ untersucht haben, müssen wir die Frage aufwerfen: Welche Bedingungen sind die günstigsten, unter denen eine monumentale Architektur entstehen kann? Die Antwort müßte heißen: Die geeignetsten Vorbedingungen treffen wir in der nichtvulkanischen Ebene an. Denn in dieser steht der

Durchbildung des Grundrisses und dem Hochbau nichts entgegen. Nun giebt es aber in der Ebene im allgemeinen keinen „gewachsenen“ Stein, und fehlt dieser, so ist die große Architektur in ihren Bewegungen nicht völlig frei. Ein Gelände gemischter Art, z. B. Attika, die Rheingegend, die Normandie, Burgund, das florentinische, das römische Gebiet, wird demzufolge durch die natürlichen Bodenverhältnisse für die erste Entfaltung einer monumentalen Baukunst am passendsten sein. Wir haben soeben die natürlichen Steine erwähnt, also das im Innern der Erde entstandne oder liegende Baumaterial. Es liegt auf der Hand, daß dieses auf die Ausgestaltung der baukünstlerischen Gedanken einen weitgehenden Einfluß ausübt. Der Baustil wie die Bauformen hängen mit in erster Linie von dem benutzten Material ab. Wir sprechen deshalb von einem Steinbaustil, von einem Ziegelbau, von einem Holzbaustile.

Wie sehr das natürliche Baumaterial hierbei seine Rechte geltend macht, beweist die Entstehung der Säule. Göller bemerkt in seinem Buche über das Werden der Stilformen: „Das wertvollste Motiv, das der ägyptische Stil in dieser Hinsicht — der Erschaffung von Werkformen — geschaffen hat, ist dasjenige der Pfeiler- oder Säulenreihe mit dem darauf ruhenden Steinbalken. Es wurde in den Felsengrabkammern entwickelt, indem man die ursprünglichen Scheidewände benachbarter Räume, die die wagrechte Decke trugen, mit hohen rechteckigen Thüren durchbrach und zum Zweck der Bildung eines einzigen, größern Raumes mehrere solche Thüren einander nahe rückte. In vielen Beispielen ist die Werkform in dieser Gestalt ohne jede Schmuckform sichtbar. Später wurde zu Gunsten besserer Tagesbeleuchtung der Felsräume der quadratische Querschnitt der Pfeiler bis nahe an die Horizontalkante jener Thüren durch einen achtsseitigen und sechzehnseitigen ersetzt und damit die Werkform der Säule gewonnen: zur Übertragung des gewonnenen Motivs auf Freibauten war es dann nicht mehr weit.“ Dieser Säulenfreibau ist übrigens, weiter durchdacht, ein durchschlagender Beweis für die Einflüsse des Materials und der „natürlichen Bodenverhältnisse.“ Einzig der gewachsene Stein schenkt uns säulengetragne Bauten; der Ziegel läßt genau genommen nur den Pfeilerbaustil zu. Um spätere Ausnahmen, so zahlreich sie auch sind, brauchen wir uns nicht zu kümmern, da uns nur die Frage nach der eingebornen Baukunst und ihre Beziehungen zu den natürlichen Bodenverhältnissen zu interessieren hat. Die Verwendung von Ziegeln wird ferner eher zur Einwölbung führen als die des gewachsenen Steins. Denn der Stein- oder Keilschnitt der Quadern, die sich einzig durch die eigne Schwere und den Gegendruck im Gleichgewicht halten, ist an und für sich weit komplizirter als die Aufgabe, kleine durch Mörtel fest aneinander gebundene Ziegelsteine zu einem Bogen oder einem Gewölbe zu vereinigen. Nichtsdestoweniger hat nur die mit echtem Gesteine geschaffne Einwölbung einen Baustil wie die Gotik hervorzurufen vermocht. Effenwein schreibt einmal in einem andern Zusammenhange: „Vorzugsweise

ist die — die gotische — Baukunst ein Resultat der Eigenschaft des Materials; sie ist eine Folge des Steinbaues. Der Quader wirkte in der Konstruktion hauptsächlich durch sein Gewicht und seine Festigkeit. Der Quaderbau allein kann also die Aufgabe lösen, die Masse vollständig auf einzelne tragende Punkte zurückzuführen.“ Darin liegt aber bekanntermaßen das punctum saliens der gotischen Baukunst. Daß dann in entwickelterer Bauperiode gerade leichte Gewölbe, wie das Fächergewölbe im Lande des Ziegelbaues die vollkommenste Ausbildung erhielten, kann uns in diesem Zusammenhange gleichgiltig lassen.

Gleichwie für die stilistischen Grundgedanken das Material maßgebend ist, so auch für die einzelnen Formen. Der sogenannte Rustikabau ist, um einen Beleg zu geben, in Toskana wie nie zuvor entwickelt worden; in Oberitalien, dem Lande der Ziegelbauten, wäre eine solche Architektur unmöglich. Der Ziegelbau wird unter den für uns obwaltenden Verhältnissen die eintönigen Mauerflächen nicht durch energische, wuchtige Bauglieder beleben — trotz Palladio —, sondern durch kleinere, mehr oder weniger ornamentale Motive, wie durch Ziegelstellung, durch Medaillons, Eisenen, Blendbogen usw. Diese Bemerkung führt uns zu dem Einfluß des natürlichen Materials, den es auf die Formenbildung der einzelnen Teile und Glieder des Baues ausübt. Ein und dasselbe Motiv sieht nämlich in Sand- oder hartem Kalkstein ausgeführt ganz anders aus als in gebranntem Thon. Ein Architekt, der z. B. eine Konsole für den Thon ebenso bilden wollte wie für den festgefügtten, echten Stein, würde ganz gewaltig irre gehen. Der durchbrochne gotische Kirchturm würde niemals in einer Gegend erfunden worden sein, die nur über Thonerde verfügt. Daß die Formensprache der Renaissance in Florenz so ganz anders tönt als die der Lombardei und der Niederlande, beruht in erster Linie auf dem benutzten Stoffe.

Noch ein anderer Einfluß muß hervorgehoben werden, der allgemein für die nordischen wie für die südlichen Landschaften als bestimmend gilt: das Licht. Die Sonne und deren Kraft, die dickere und dünnere Atmosphäre sprechen bedeutsam mit. Die scharfe Beleuchtung des Südens erlaubt und fordert eine viel zartere Behandlung aller Einzelheiten. Diese atmosphärischen Verhältnisse, die zum Teil doch auch durch die natürlichen Bodenverhältnisse hervorgerufen werden, gestalten die Architektur ihrerseits noch in einer andern Hinsicht. Ein Land, das wie die Niederlande reiche Niederschläge hat, das wie Skandinavien von mächtigen Schneemassen bedeckt wird, muß und wird seine Baukunst ganz anders entwickeln als etwa Rom oder Südspanien. Der lustige Hallen- und Gewölbebau der Alhambra ist ein echtes Kind des Klimas, der natürlichen Bodenverhältnisse im weitern Wortsinne. Die Araber verwandten den Spitzbogen ohne seinen architektonischen Wert zu erkennen; sie schätzten ihn vielleicht nur rechnerisch als Mathematiker. Ebenso begreiflich

ist es, daß sich die Gotik in Italien kein Heimatrecht erwerben konnte. Dieser Stil löst das Gebäude in einzelne tragende Glieder auf und betrachtet die durch mächtige Fenster durchbrochenen Mauern lediglich als raumabschließend. Der Südländer sucht Kühle und gebrochenes Licht, der Nordländer dagegen liebt, die Sonne, d. h. Wärme und Licht, auf jede Weise in seine Gebäude hineinzulocken. Aus denselben Gründen hat der Kuppelbau seine hervorragendsten Vertreter im regenarmen Süden; das spitze Dach seine begeistertsten Verehrer in den mit Regen „reichgejegneten“ nordischen Ländern; das stark vorspringende Dach in besonders schneereichen Gebieten, wie in allen Gebirgsgegenden, in Skandinavien, dem Lande des Holzbaues. Dies Holzhaus ist, wie nebenbei bemerkt sei, überhaupt so innig mit den natürlichen Bodenverhältnissen verwachsen, daß man an ihm die ganze Theorie bis in alle Einzelheiten, vom Grundriß bis zum Hochbau und den phantastischen, grell bemalten Ornamenten nachweisen könnte.

Es giebt Leute, und unter ihnen feinfühligere Kunstfreunde, die die Architektur nicht als eine Kunst im edelsten Sinne des Ausdrucks anerkennen wollen. Sie sagen, es klebe ihr zu viel Banaußisches an. Man spürt eben bei der Baukunst sehr stark die engen Beziehungen zu den natürlichen Bodenverhältnissen. Bei der Plastik zeigt sich eine ähnliche Beeinflussung. Als die Väter der Bildhauerkunst verehren wir die Griechen. Man versetze nun einmal dieselben Griechen in die norddeutsche Tiefebene, raube ihnen die weiche balsamische Luft, den feingeförnten, festgefügtten, wie vom Leben durchatmeten Marmor — was würde aus ihnen geworden sein?

Die natürlichen Bodenverhältnisse sind in der That auch für die Plastik nach Form wie nach Inhalt bestimmend. Das milde Klima erlaubte den Griechen, sich im Freien aufzuhalten, ohne zuviel lästige Hülle tragen zu müssen. Das Auge wurde an die nackten Formen des menschlichen Körpers gewöhnt; sie wurden ihm natürlich, wie dem unsrigen das Spiel der Wolken-schatten. Die leiseste Anregung löste das so oft gesehne Bild in ihrer Anschauung aus, sodaß die Griechen, mechanisch möchte man fast sagen, die schönen körperlichen Gebilde unter ihrem Meißel erstehen ließen. Niemals wären sie aber dazu gelangt, ihre Träume in greifbare Schöpfungen umzusetzen, wenn sie durch die natürlichen Bodenverhältnisse nicht so außerordentlich begünstigt worden wären. Dieser wunderbare parische Marmor mit der, wie die Griechen sagten, von den Göttern selbst erwählten goldenen Mitte zwischen Härte und Weichheit, zwischen festem und lockerem Gefüge, das das Licht so unbeschreibbar schön in sich auffaßt, sich von ihm durchleuchten und es wieder ausstrahlen läßt — erst dieses Geschenk des Erdbodens gab dem Künstler die Freiheit des Schaffens. Niemand wird dies bezweifeln. Man denke sich jedoch, in Griechenlands Boden hätte der harte Granit Ägyptens gelegen, und man wird den Rückschluß leicht machen können. Die Ägypter haben uns vor nicht gar zu

langer Zeit in Verwunderung gesetzt durch die kleingestalteten, sehr realistisch und lebendig erfaßten Figürchen aus Holz und Kalkstein, denen die spätere in ihren Dimensionen so gewaltige Steinplastik nichts entsprechendes an die Seite stellen kann. Woran lag es, daß das also doch vorhandne künstlerische Vermögen sich nicht in der höhern Plastik sein Recht verschaffen konnte? Vornehmlich am Materiale. Die am häufigsten vorkommenden Steinarten wie Syenit, Diorit, Basalt, Porphyr und besonders der Granit stellten der großgeformten Plastik außergewöhnliche Hindernisse in den Weg.

Es wird ja auch niemand glauben, daß nur der Zufall die besten Bildhauer von den Römerzeiten an bis zu Michelangelo hinab aus dem den marmorreichen Gebieten so nahen Toskana, dem alten Etrurien hervorgehen ließ; daß es ein Spiel blinder Mächte sei, wenn wir im Becken der Schelde, in Tournai, wo eine feingefügte Marmorart gebrochen wird, die Skulptur eine so hohe Blüte erreichen sehen; wenn gerade in Wechselburg, in Raumburg, Bamberg, Straßburg, Arles, Chartres usw. die glänzendsten Schulen der Bildhauerkunst entstanden! Wo immer man den Finger hinlegt, da war es der im Boden gefundene, gewachsene Stein, der dem künstlerischen Streben die Möglichkeit zur plastischen Kunst gab. In wie hohem Maße der nach unsrer Auffassung autodidaktisch schaffende Plastiker wie mit unlöslichen Ketten an das Material seines Gebiets gebunden ist, beweisen auch die Worte, die der berühmte französische Kunsthistoriker Viollet-le-Duc über die burgundische Skulptur schrieb: *La nature résistante des calcaires de cette province autorise des hardiesses qu'on ne pouvait se permettre dans l'Isle de France, la Champagne et la Normandie où les matériaux sont généralement d'une nature moins ferme.* Die Gegenden am Comersee, um ein weiteres Beispiel zu geben, liefern einen vortrefflichen Stein zu Steinmetzarbeiten. Und wer hätte noch nicht von den Comaster Steinmetzen gehört, die seit vielen Jahrhunderten als gesuchte Steinarbeiter aus ihren Dörfern in die weite Welt zogen und ziehen?

Es giebt nun allerdings Materialien für den Plastiker, die sozusagen in aller Welt heimisch sind: Thon, Holz, Erz. Man könnte sich ernstlich versucht fühlen, dem Thon einen ganz besondern Wert einzuräumen, insofern, als er der Stoff ist, in dem der Bildhauer seit langem zuerst arbeiten lernt. Er ist auch thatsächlich für weite Gebiete bestimmend geworden. Dennoch wird man dem Thone nicht eine Kraft zutrauen dürfen, die in demselben Maße den schlummernden künstlerischen Genius zum Leben ruft, wie ein bildungsfähiger gewachsener Stein. Soll das in Thon geformte Werk Bestand erhalten — und das muß es, denn Kinder des Augenblicks wirken nicht erziehend —, so muß es gebrannt werden. Ein Volk aber, das in Thon gebildete Kunstwerke zu brennen imstande ist, muß die Kinderschuhe als Künstler schon ausgetreten haben. Wir haben also eine Kulturstufe erreicht, die uns von den Bedingungen

der natürlichen Bodenverhältnisse etwas entfernt. Sehen wir aber auch davon ab, selbst dann wird dem Thone keine führende Rolle zugewiesen werden dürfen. Er ist einerseits zu bildsam, andererseits — wenn er nicht ganz raffiniert behandelt wird — zu wenig formfähig, formbildend. Er wird durch die zu große Leichtigkeit der Bearbeitung einem erst zum glückhaften Gestirn der Kunst emporstrebenden Volke die wachsende Kraft mindern, die im Feuer des Widerstands, des Ringens erstarken soll, und auf der andern Seite ist die Formgebung nicht scharf genug, sodaß die Formenanschauung nicht genügend gekräftigt wird.

Die Nachteile der Thonplastik sind ja auch neuerdings von einem unsrer besten lebenden Bildhauer, Hildebrandt, der gerade für die Form sehr empfindlich ist, hervorgehoben worden. Er schreibt: „Das Modelliren in Thon hat seinen Wert beim Studium der Natur, um Bewegungsvorstellungen zu gewinnen und alle Erkenntnis der Form zu fördern, entwickelt aber nicht die künstlerische Einigung des Ganzen als Bildvorstellung.“ Wenn also sogar ein angehender Künstler der Gegenwart durch dies Material so schwer geschädigt werden kann, um wie viel mehr Menschen, die am Beginn der Entwicklung der Kunst stehen! Daß die Thonplastik nichts desto weniger bewundernswerte Werke hervorgebracht hat, wissen wir alle, denn wer kennt nicht die Tanagrafiguren, die etruskischen Porträts, die Büsten im steinarmen Gebiet von Bologna, die herrlichen Gebilde eines Donatello, eines Vegarelli, die Robbiaarbeiten? Ähnliche Schwierigkeiten bietet das Holz als plastisches Material. Und doch könnte man fragen: Ist ein Eichen-, ein Birkenstamm nicht fest gefügt und doch bildsam, ist das Holz nicht widerstandsfähig gegen Wind und Wetter, steht es nicht in großen Stücken und in kleinen zur Verfügung, kann man es nicht bemalen, damit es der Natur täuschend ähnele, das Auge erfreue und befriedige? Haben wir nicht hervorragende in Holz geschnittne Meisterwerke, wissen wir nicht, daß die ältesten Werke thatsächlich aus Holz geschnitten waren? — Gewiß, und doch darf man dem Holze unter den Materialien, die die natürlichen Bodenverhältnisse darbieten, nur eine zweite Stelle einräumen, obgleich wir sogar bereit sind, zuzugestehen, daß das Holz dem Menschen vielleicht die erste Anregung zur Bethätigung seines plastischen Triebes gegeben hat. Das Holz mußte seiner Natur wegen schnell vom echten Stein verdrängt werden. Es hat durch seine Faserung, durch seine verschiedenen Schnittflächen, durch die Unfähigkeit, gleich dem Marmor durch technische Behandlung eine „Epidermis“ anzunehmen, das Licht einzusaugen und wieder ausgehen zu lassen, mit einem Worte, durch seine Leblosigkeit die köstliche Himmelsgabe des festen Marmorsteines nicht erhalten, von der Michelangelo singt: „Des besten Künstlers herrlichsten Gedanken — ein einziger Marmor kann ihn ganz enthalten.“ Die spätern Zeiten haben dem Holze Leben zu geben versucht durch Bemalung, durch Tönung, durch Einsetzen von andern Stücken, sodaß die Faserung gleich-

läuft — jedoch trotz solcher Kunstwerke wie die Nürnberger Madonna, der Christus zu Freiberg i. S., der Altäre zu Calcar und Schleswig, der modernen Werke eines Volkmann usw.; trotz derartiger Monumente aus Perioden, die von unsrer in Frage stehenden Zeit unendlich weit entfernt sind, dürfen wir sagen: das Holz kann auf keinen Fall mit dem Stein und dem Erz konkurrieren.

Das Erz ist in gewisser Hinsicht das vorzüglichste Material, das der natürliche Boden dem bildenden Künstler schenken kann. Die Untersuchung, inwieweit es auf die ursprüngliche Entwicklung der Plastik eingewirkt hat, ist sehr schwer, fast nur auf mittelbarem Wege zu machen. Denn das Erz wird zu größeren künstlerischen Arbeiten erst verhältnismäßig spät verwandt werden können, da das Treiben und Gießen eine große mechanische und künstlerische Ausbildung voraussetzt. Immerhin können wir auch in diesem Falle die Einwirkung der natürlichen Bodenverhältnisse einigermaßen für die deutsche Plastik feststellen. Um das Jahr 1000 entstanden in Deutschland die ersten großen plastischen Werke in Erz, und zwar in Hildesheim. Diese Stadt liegt aber in der Nähe des Harzes, wo seit dem zehnten Jahrhundert der Bergbau reiche Schätze an Metall zu Tage förderte. Auch Griechenland, z. B. Attika und Euböa (Chalcis), war reich an Kupfer, und welchen bildenden Einfluß diese natürlichen Bodenverhältnisse ausgeübt haben müssen, können wir selbst noch aus relativ späten Arbeiten, z. B. den Gruppen von Argina, ersehen. Das Erz wird dem Marmor erst die volle Freiheit gebracht haben.

Wir dürfen daher die Wichtigkeit der durch den Boden dem „autochthonen“ Plastiker geschenkten Stoffe etwa so bestimmen: Holz und Thon sind die ältesten, aber weniger wertvoll, das Erz ist jünger, aber vornehmer, der Marmor endlich ist weniger edel, aber von allgemeinerer Bedeutung für die ganze Entwicklung der Plastik.

Die natürlichen Bodenverhältnisse bestimmen auch, wie wir schon hervorgehoben haben, wenigstens teilweise das Klima. Dieses beeinflusst wiederum die Kunst, also auch die Plastik. Von dem Klima hängt auch die Scheidung ab in eine Außen- und eine Innenplastik. Die Griechen sind die Bildhauer, die für die Aufstellung im Freien meißelten und gossen; die Nordländer bildeten in der Zeit ihrer einheimischen Bildhauerkunst nur für geschlossene Räume, oder für solche Räume, die mit der Architektur in derartiger Beziehung standen, daß sie, z. B. die Kirchenportale, als geschlossene gelten können. Die Italiener nehmen in der Renaissancezeit eine vermittelnde Stelle ein. Wie sehr das Klima mitpricht — und nur von diesem ist die Rede, nicht von den Wechselwirkungen der gesteigerten Kultur, die z. B. den Norden mit zahlreichen unter freiem Himmel aufgestellten Statuen beschenkt hat —, das ergibt sich sofort aus einem Vergleiche zwischen der Formensprache der griechischen Skulpturen, denen Michelangelo und denen in Raumburg. Der Grieche hat, all-

gemein gesprochen, sein Formengefühl an dem lebenden Körper erzogen; Michelangelo hat sich die Auffassung der Formen besonders am Sezirtische erworben, und die deutschen Meister haben die Linien und die Teile des menschlichen Leibes fast nur an den von Gewändern verhüllten Körpern zu studiren Gelegenheit gehabt. Die Folge davon war, daß die Alten den einfachen menschlichen Körper in all seiner göttlichen und unmittelbaren Frische geschaffen haben; daß Michelangelo richtige, aber studirte Leiber bietet, und daß die großen, dem Namen nach unbekanntem nordischen Plastiker die Einzelheiten der Gestalt unter meisterhaft behandelten Gewändern nur ahnen lassen.

Wie das Klima die Form umbildet, so greift es auch in die Komposition der einzelnen Figur und der Gruppe bestimmend ein. Der Grieche baut in seiner besten Zeit leicht übersichtliche, freigeschlossene, durchsichtige Gruppen, da er die Silhouette für die Aufstellung im Lichte der Sonne erfand; Michelangelo drängt die einzelnen Figuren so dicht, wie nur irgend möglich, zusammen, weil er vor allem für den Innenraum meißelte; die nordischen Plastiker sind fast unfähig, eine Komposition dieser Art in befriedigender Weise zusammenzustellen. Die Gruppen fallen auseinander. Die Meister bieten „Gemälde,“ da ihre Ausdrucksweise durch das ausschließliche Angewiesensein auf das Haus episch geworden war. Dies führt auf den geistigen Gehalt des Kunstwerks, der ja auch durch das Klima mittelbar und stark beeinflusst wird. Die Behandlung der Frage nach dieser Einwirkung kann natürlich nur ganz allgemein gehalten sein. Man wird aber wohl sagen dürfen, daß in einem Lande, das Kunst ausübt, über bildsame Materialien verfügt und mit einem heitern, warmen Klima begnadet ist, die schöne Form den Vorrang vor dem reichen Inhalt haben wird. So war es in den großen Kunstländern, dem alten Griechenland, dem neu erstandnen Italien. Anders geartet ist der Sinn der Nordländer. Ihnen fehlt die Gelegenheit, die schöne Linie, die feinsten Bildungen des menschlichen Körpers zu studiren. Das südliche Klima gestattet, ja verlangt vom Menschen, sich frei von der entstellenden, häßlichen Kleidung zu bewegen, und begünstigt so flüssige Konturen, runde Bewegungen; es legt dem Menschen keine schweren, die körperlichen Formen entstellenden Arbeiten auf und ruft feingliedrige, elastisch kräftige, weichmodellirte Gestalten ins Leben. Das alles gedeiht unter dem blaßblauen Himmel in nebliger Atmosphäre nicht. In schwere wärmende Gewänder verbirgt man hier den verarbeiteten Leib, und nur selten sieht der Künstler ihn in keuscher Schönheit — sein Auge schaut auch vornehmlich nach innen, gleich denen, unter denen er heranwuchs. Das charakteristische Gepräge des Antlitzes, das von innerm Leben spricht, der gedankenschwere Gehalt der Entwürfe: das ist es, was ihn vor allem reizen muß. Es gilt dies natürlich nur *cum grano salis* — bestreiten aber darf *ex theoria* niemand den Satz. Jeden Nachdenkenden wird ein Blick auf eins der modernsten Werke, etwa auf Klingers Salome, davon abhalten.

Immerhin müssen wir hinzufügen, daß die Frage nach dem Inhalt selbst in unsern Landen weit mehr die Malerei als die Bildhauerkunst interessirt. Aber die Malerei und die natürlichen Bodenverhältnisse — was kümmert sie, die frei über alle Lande schwebende, ewig jungfräuliche Göttin, Erdbeben, gewachsener oder nicht gewachsener Stein oder das Klima? Und doch ist gerade sie, die scheinbar ungebundenste, am meisten von natürlichen Einflüssen abhängig. Sie hat sich freilich um die im Boden ruhenden Materialien nicht zu kümmern. Denn überall sind am Ende einige farbige Erdsorten, einige Dachs- oder Marderhaare, ein paar Eier, etwas Bier oder Öl aufzutreiben — aber die Sonne, deren dies Kind des Lichtes vor allen andern Künsten bedarf, die ist nicht allerorten gleich. Es ist gewiß nicht zufällig, daß sich gerade in den Niederlanden, in Venedig, in England, in Sevilla die großen Koloristen finden. Denn in der von Feuchtigkeit erfüllten Atmosphäre zerstäubt die Sonne viel tausendfacher ihre Strahlen, läßt sie viel farbenreicher reflektiren, durchsättigt die Luft mit fein zerstreutem, das Auge unsagbar anlockendem Lichte, das nicht blendet, nicht brennt, jedoch warm leuchtet, wenn auch in geminderter Glut. Im Süden, in Venedig ist natürlich der Gesamteffekt anders als im Norden; er ist dort kräftiger, wärmer, goldiger, hier etwas blasser, kühler, silberner; trotzdem noch so verwandt, daß ein lichtungungriges Auge, wie das des größten nordischen Koloristen, die höchste Schönheit, die diese Atmosphäre bieten kann, ahnend sehen konnte. Rembrandt hat in der That die ganze bestrickende, glutvolle Lichtherrlichkeit des Südens mit intuitivem Geiste wahrzunehmen und zu schildern vermocht, als er das Gold der sinkenden, in der kühlen, nebligen Luft der Niederlande tief erglühenden Sonne auf seine Palette bannte. Es ist demnach nur durchaus natürlich, wenn wir in den Niederlanden, in Brügge, dem Erfinder der sogenannten Ölmalerei begegnen. Der Nordländer braucht mit derselben Naturnotwendigkeit, unter dem Zwange der natürlichen Bodenverhältnisse stehend, die Ölmalerei wie der Südländer das Fresko. Dieses gestattet, wie ja bekannt genug ist, kein intimes Eingehn auf die Einzelheiten jeder Art. Die damals gebräuchliche Temperaturechnik brachte ihrerseits, ganz abgesehen von anderweitigen Übelständen, dem Maler im feuchten Nordlande mit den langen Wintern durch das langsame Trocknen viele Unbequemlichkeiten. Dazu kam noch, daß die zähe PASTE, mit der man arbeiten mußte, der geforderten peinlichen Wiedergabe aller Details nicht günstig war. Weil sich nun aber der Eisalpiner, wie wir schon bei den Erörterungen über die Plastik gesehen haben, durch die natürlichen Bodenverhältnisse im weitern Wortsinne veranlaßt sah, von dem gefälligen Außern etwas mehr abzusehen und auf das Innenleben das Hauptaugenmerk zu richten, so mußte er sich ein Mittel verschaffen, das Innenleben auszudrücken. Dazu brauchte er die Ölmalerei. Und wenn wir endlich sehen, daß diese Technik am Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts entdeckt wurde, so finden

wir darin ein einfaches Ergebnis der ganzen geistigen Entwicklung, die jetzt erst die hinreichende Schärfe der Beobachtung gebracht hatte.

Man wird nun vielleicht den soeben gemachten Ausführungen entgegenhalten, daß wir eine reiche Wandmalerei in der romanischen Periode auch diesseits der Alpen gehabt hätten, daß die Gotik durch die Vernichtung der Mauerflächen jener Kunstweise den Boden entzogen habe. Dieser Einwurf ist an und für sich richtig, aber doch nicht ganz zutreffend. Die Freskomalerei würde sich noch länger gehalten haben, wenn die neue Bauart ihr nicht den Platz geraubt hätte; das Fresko ist sogar noch lange Zeit in einzelnen Gegenden zum Schmuck der Hausfassaden benutzt worden. Trotz alledem dürfen wir behaupten, die letzte Stunde für die Freskomalerei großen Stils hatte im Norden schon im vierzehnten Jahrhundert geschlagen. Das Fresko erlaubt, wie niemand leugnen wird, nicht die feinfühlig-e, eindringende Schilderung des geistigen Lebens, des tiefen Empfindens. Und dieses hatte sich ja seit dem vierzehnten Jahrhundert so stark ausgebildet. Der realistische Sinn des Nordländers, sein Formengefühl war zunächst befriedigt. Es war dies geschehen durch die wunderbar schönen Steingebilde zu Chartres, Amiens, Raumburg, Braunschweig — nun verlangte das Gefühlsleben sein Recht. Die Malerei löste einfach die Plastik ab, wie im achtzehnten und im neunzehnten Jahrhundert die Musik jener die Palme aus der Hand nahm.

Dem Fresko mit seiner schlichten, lapidaren Größe der Schilderung gehört der weite Süden. Ägypten, Griechenland, Rom, Italien — in diesen Ländern hat sich die Wassermalerei auf der Mauer besonders entwickelt. Die trockne Luft dieser Länder verbürgte dem Kunstwerke die Beständigkeit. Der Mensch hatte zudem gelernt, durch die sonnendurchglühete Luft, die ihm die Möglichkeit bot, sich ungehindert im Freien zu bewegen, den Hauptnachdruck zu legen auf die so oft und in so vollendeter Durchmodellierung gesehene Form, die schönheitsvolle Kontur. Das Innenleben ist hier nicht dem Künstler das interessanteste Objekt, sondern die That, die Handlung. Für eine solche Auffassung ist das Fresko das gegebene technische Mittel. Es erlaubt durch seine grellern Töne, die sich so gut mit dem scharfen Sonnenlicht vereinen, eine gewisse Farbenfreudigkeit; es verlangt flotte, energische Schilderung und giebt die allgemeine Formenerscheinung genügend wieder. Der Beweis ist ja auch leicht dafür erbracht, daß das Fresko für diese Seite des künstlerischen Schaffens, die Ölmalerei für jene zuvor ange deutete die passendste Technik ist. Alle Italiener, denen die Ausbildung der großen Form, das Schildern der Handlungen am meisten am Herzen lag, z. B. Signorelli, Michelangelo, sind nur als Freskisten ganz sie selbst. Die Maler hingegen, denen eine intime Ausgestaltung der Erscheinungsformen und das Innenleben besonders im Sinne lag, wie Perugino, teilweise auch Raffael, Giorgione, Tizian, zeigen ihre ganze Meisterchaft als Ölmaler.

Solange wir von der Malerei sprachen, waren wir genötigt, von den natürlichen Bodenverhältnissen im engsten Sinne des Begriffes abzusehen und zu einer weitem Auffassung überzugehen. Wir werden dies auch künftighin mehr oder weniger thun müssen. Die Betrachtung der einzelnen Gebiete der Malerei hängt eben nur mittelbar mit jener festern Umschreibung der „natürlichen Bodenverhältnisse“ zusammen. Nur die Landschaftsmalerei wird von diesen inniger berührt. Sie mag uns noch einmal vor die Seele treten lassen, wie die Künste, die nur über den Sternen zu wohnen scheinen, mit den Füßen aber fest auf der realen Erde stehen.

Die Landschaftsmalerei ist, schlechthin gesprochen, ein Kind des Nordens. Wir wissen zwar, daß der ältere Plinius ein tiefes Naturgefühl hatte, daß ein Augustinus, ein Aeneas Sylvius, ein Petrarca — um nur einige Größen zu nennen — ein feinsinniges Empfinden für die schöne, weite Welt hatten, aber diese Männer und die, die ähnlich empfanden, sind eigentlich Ausnahmen wie die Landschaftsmaler in Griechenland, sofern es dort wirklich solche von echtem Schrot und Korn gegeben hat, und im alten Italien. Der Landschaftler, der in der „Landschaft“ eingewurzelt ist, wie der Baum im Schoße der Erde — das ist doch der nordische Maler.

Historisch betrachtet blüht die Landschaftsmalerei zuerst in den Niederlanden, dann in Deutschland, in Umbrien, in Venedig und in Rom (Annibale Carracci). Italiens landschaftliche Schönheiten, sowohl die der Formenwelt wie die des Lichtes, hat ihrem vollen Werte nach erst das Auge des Nordländers entdeckt, das durch den Wechsel ebenso geschärft worden war, wie das des Südländers durch die Gleichmäßigkeit ungeübt geblieben war. Hier liegt der eigentliche Kernpunkt der Frage, warum der nordische Maler der geborne Landschaftler ist. Denn nur der Wechsel, der Kampf hält wach. Wer mit den Unbilden der Witterung, des Klimas, mit Sturm und Regen, mit Schnee und Nebel zu kämpfen hat, der hat das Auge offen, der hat Sinn für den Glanz der Sonne, für die Großartigkeit der Natur, der lernt sie lieben, spiegelt sich in ihr, weiß zu malen, was ihr tief verborgen im Innern ruht. Und darum, weil der nordische Künstler so innig verwachsen ist mit der Natur, deshalb wurde er der große Entdecker in fremden Landen, erschloß deren Schätze zum Staunen derer, die Jahrhunderte hindurch mit halbblindem Auge ihre Hüter gewesen waren. Und die Ursache, warum in den Gebirgen Umbriens zuerst der italienischen Malerei eine Ahnung von der Schönheit der Landschaft aufging; warum sich an den Abhängen der Alpen in Castelfranco, im wilden Friaul die Seele der Maler öffnete, um das Wehen des Naturgeistes zu vernehmen; warum S. Rosa in den klüftreichen Abruzzen seine Seele in das Wesen der Natur versenkte — die Ursache ist überall dieselbe: die natürlichen Bodenverhältnisse sind es, die hier bestimmend einwirkten.

Die Verbindung der Genremalerei mit ihrem mütterlichen Boden ist etwas

Lockerer. Auch diese machte sich zuerst diesseits der Berge selbständig. Das enge Beieinanderwohnen, das fast ausschließliche Leben im Hause ließ dies wertvoll, eine Hauptquelle des Behagens werden — was Wunder, wenn die Maler ihren Blick mit liebevoller Beobachtung auf dem vielen Kleinen und doch so wunderbar Wertvollen des alltäglichen Daseins ruhen ließen und es mit Farbe und Pinsel gestalteten? Von hier, vom Norden, wo das Klima seinen Zwang ausübte, begann das Genre seinen Siegeszug; und heute herrscht es fast überall, nachdem auch auf diesem Felde der Südländer von dem Kollegen aus dem rauhen Schueelande gelernt hat. Denn das Gebiet des Südländers ist das Schildern panathenaischer Festzüge, der Triumphe von Feldherrn oder von Dichtern, das Malen der großen historischen Ereignisse. Dann ist der südländische Maler auf seinen von den natürlichen Bodenverhältnissen begünstigsten Gebieten. Auf dem Markte, auf dem Kapitol, inmitten seiner Mitbürger unter freiem Himmel, vor Aller Augen zu sprechen, zu handeln, mit einem Worte „zu leben“: das ist seine Welt. Deshalb ist das religiöse und profane Historienbild, frisch und flott in mächtigen Dimensionen auf die Wand gezaubert, der natürliche Tummelplatz des südlichen Meisters, wie der vom Halbdunkel märchenhaft umdämmerte Wald und das von tiefer Herzensreligion, von zartem, weichem Liebesleben durchzitterte Alltagsdasein das eigentliche Stoffgebiet des nordischen Künstlers ist.

So sicher wir überzeugt sind, daß die natürlichen Bodenverhältnisse im engeren Sinn auf die Entstehung und Entwicklung der bildenden Künste intensiv eingewirkt haben und noch einwirken, so wollen wir doch am Schluß unsrer Betrachtung betonen, daß ihr Einfluß nur mitbestimmend ist. Ihnen zur Seite stehen der Mensch, der Staat, die Kultur. Die Thätigkeit, die der Staat hinsichtlich der Kunst auszuüben hat, ist niemals bündiger und treffender formulirt worden als von Treitschke, dessen Worte unsre Abhandlung abschließen mögen. „Es ist auch eine rohe und barbarische Anschauung, wenn man die Kunstpflege des Staates als Luxus auffaßt. Die Kunst ist dem Menschen so nötig wie das tägliche Brot. Wir würden aufhören das Volk zu sein, das wir sind, ohne diese Geistesthätigkeit; und der Staat ist da, um der Kunst große, monumentale Aufgaben zu setzen.“

