



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

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

Drei Wiener Kunstbriefe

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



## Drei Wiener Kunstbriefe

### 1



uf der Heimkehr vom Süden, nachdem mir wochenlang keine deutsche Zeitung zu Gesicht gekommen war, traf ich mit einem Nachtzuge in Wien ein und geriet, am Ende eines erfrischenden Spazierganges im Freien, vor das Ausstellungsgebäude des Künstlervereins. Der lebhafteste Zudrang lockte mich zu sehen, was diesesmal darin zu finden sei, und schnell entschlossen trat ich ein. Ich will versuchen, freimütig niederzuschreiben, was ich, ganz unbefangen von irgend einer Erwartung, bei diesem Besuch erlebt habe. Dann erst sollen sich einige Erwägungen anreihen, bei denen ich jeden Einblick in die sonstigen Besprechungen ferngehalten habe, da sie bei dieser zufälligen Gelegenheit zu vorurteilsfreier Beobachtung nur heirren konnten.

Die mittlere Glashür mit ihren kleinen Scheiben gewährt, über die grünen Büsche hin, die erste überraschende Anschauung von einer hellen Gestalt darinnen — noch ehe man durch einen der seitlichen Eingänge, von allerlei Vorkehrungen aufgehalten, selber hineingelangt.

Unter dem kahlen Gewölbe mit Oberlicht sieht man mitten im Saal einen nackten Mann auf breitem Stuhl mit hoher Rücklehne dazigen. Nach vorn gewandt, etwas gebeugt, den Kopf vorschiebend, legt er beide Arme auf das übergeschlagne Bein und ballt die Hände hinter einander zur Faust, beinahe als drückten sie auf die gespannten Muskeln gegen das erhobne Knie, auf dessen Höhe nur eben noch das weite Gewand hängen bleibt, das den untern Teil bis auf die Füße verhüllt. So zusammengenommen scheint der alternde Mann, durch einen Anblick vor ihm festgehalten, seines eigentlichen Vorhabens zu vergessen. Wir versuchen, auf Grund dieser Anschauung uns Rechenschaft zu geben, was es sei, das ihn hierhergeführt habe, und was den Entkleideten in solcher vorübergehenden Situation zu fesseln vermöge, ja zu solchem selbstvergeffenen Anteil gefangen nehme. Wir pflegen ja nackte Männer mit einem Laken um die Beine nur in Badeanstalten zu sehen. Und die kahle Umgebung des Bildwerks, die Form und die Beleuchtung der Halle zwingen uns, an einen jener Thermeräume zu denken, wo sich dieser Alte ausgezogen und mit wüstem Haar auf eine Bank niedergelassen hat, um sich vor dem Bade lieber abzukühlen. Vom Oberkörper ist schon die letzte Hülle gefallen, und er würde gewiß bald ins Wasser steigen, wenn nicht das Schauspiel ihn noch abzüge, das er vor sich sieht. Und dieses, was kann es anderes sein, als ein Ringkampf oder ein Angriff mit den Fäusten zwischen jungen Gesellen? Denn im Zuschauen ballen sich unbewußt auch seine Hände zur Faust,

und nur mit Mühe scheint er sich zurück zu halten. Die Erinnerung an die kunstgerechte Übung aus den Jahren seiner Vollkraft wird so lebendig, als möchte er aufspringen und sich einmischen, um denen da zu zeigen, wie es gemacht werden muß. Aber es steigt wohl das Bewußtsein auf, daß die Zeit der stählernen Muskeln für ihn vorüber ist, daß die Erschlaffung seines Körpers ihm nicht mehr erlaubt, durch Schnelligkeit zu ersetzen, was sein Wuchs ihm versagt. Daher also das mürrische Aussehen? *Tempi passati — peccato!* In der That, es muß ein kräftiger Körper gewesen sein; aber die Brust wird eingeengt, als hätte sich der Rücken zu sehr gerundet; nur die Arme haben, durch Athletenübungen ausgebildet, derbe Fäuste bekommen und ziemlich starke Schultern behalten. Nur fehlt durchaus die Spannung und Frische.

Aber dieser breite Schädel verkündet doch wohl mehr als das leidenschaftliche Interesse für gymnastischen Wettstreit? Lügen die Augen ein wenig tiefer unter der vorgewölbten Stirn, würden wir kaum zweifeln, daß hier Gedankenarbeit zu Hause sei, würden im festgeschlossenen Munde eine andre Willensenergie, als nur die Entschlossenheit eines Faustkämpfers vermuten, auch wenn die Nase wenig davon mitzureden weiß. Allerdings, dieses Antlitz gerade ist, wie der buschige Haarwuchs, sehr summarisch behandelt und läßt alle feinem Züge der Physiognomie vermissen, deren sonst das Marmorbild eines alternden Mannes fähig wäre. Nur die Absicht des Künstlers, den Ausdruck doch auf dem Niveau der rohern Körperkraft zu halten und uns nicht mit den Widersprüchen eines durchgeistigten Mienenspiels gegen die Situation der Palästra oder der Thermenhalle zu behelligen, vermag diese Zurückhaltung zu erklären. — Treten wir doch näher!

Die Gesamtheit der Eindrücke bleibt auch bestehen, wenn man, in der Halle angelangt, genau in derselben Richtung vor dem Werke Stellung nimmt. Und doch, diese summarisch wiedergegebenen Charakterzüge glauben wir schon zu kennen. Erinnern sie uns nicht auch so bestimmt genug an ein Individuum, dem wir anderswo begegnet sind? — Nicht in solcher Umgebung war es, nicht beim Baden oder auf dem Turnplatz. Ist es ein Schuldirektor, der seinen gewohnten Verkehr mit den Gymnastasten beibehält und ihnen bei leiblichen Übungen und erfrischenden Spielen noch gern mit gutem Beispiel voranginge, obgleich sein ganzes Wesen doch mehr von der Studierlampe durchleuchtet wird, während der Sonnenschein draußen die nackten Glieder seiner Zöglinge bräunt? — Erst wenn wir auch diese Möglichkeit abgelehnt und alle Einflüsse des Schauplatzes überwunden haben, fällt es uns wie Schuppen von den Augen. Der ganze Verlauf mag in schnellerm Tempo geschehen sein. Wenn eine bekannte Person in irgend einem ungewohnten Aufzug, in fremder Verkleidung oder in voller Nacktheit neben uns auftaucht, wie ein triefendes Tritonenhaupt aus dem Wasser — so brauchen wir eine Weile, uns zu besinnen, und fühlen wohl gar den Ruck in dem Umschwung aller Vorstellungen. Seltsames *qui pro quo!* Nun leuchtet es plötzlich auf: mit diesem Kopf verbindet sich in unserm Gedächtnis ein großer Name: Ludwig van Beethoven müßte so ausgesehen haben, wenn er — ja, wann

und wo? Mehr als der Kopf darf nicht auftauchen! Seinen nackten Körper, seine Haltung haben wir nun und nimmer so sehen können. Wir haben ja nicht wirklich mit ihm gelebt.

Das Übrige also ist die Phantasie des Künstlers, der den Kopf in diesem Zustand der Bearbeitung gelassen hat. Auf die Erkennung des Dargestellten folgt unmittelbar eine andre Ideenassoziation: Stehn wir am Ende vor dem langerwarteten Werke, von dem man uns oftmals schon viel versprochen hat? Ist das der Beethoven von Max Klinger?

Freilich, muß er es sein. Immer deutlicher drängen sich die Merkmale auf, die wir schon als Eigentümlichkeiten seiner Arbeiten kennen. Das Gefühl für die Formensprache des Bildners, für die Knotenpunkte seines Gestaltens und die seltsamen Gedankenstriche seines Geschmacks nur ist es, was wir uns zum Bewußtsein bringen, wenn dieser Künstlername über die Schwelle tritt und sich dem Eindruck des Ganzen da gesellt.

Damit aber werden wir den vollzogenen Lauf unsrer eignen Vorstellungen nicht los. Das also ist die Frucht zwölfjähriger Tätigkeit, die er seinem Beethoven gewidmet hat — und wir müssen uns ganz anders damit abfinden. Aber auch die Anschauung unsrer sehenden Augen hält stand. Dieser summarisch nur nach der Totenmaske, doch mit dem leise verzognen Mund sogar, die Ähnlichkeit festhaltende Kopf — ohne Zweifel ist er in bestimmter Absicht, nach der wir weiter fragen müssen, gerade so behandelt, d. h. im Vergleich zu der Erwartung, die wir einem Beethovendenkmal entgegenbringen, auffallend allgemein gehalten. Und dieser Kopf des großen Komponisten, den wir auch so als Bildnis anerkennen wollen, sitzt er nicht auf einem Rumpfe, der uns absolut unbekannt erscheinen muß, auch wenn wir noch so bereitwillig hinzutreten, den Intentionen des Künstlers zu folgen, der ihn gemeißelt hat?

Dieser Leib ist nackt. Also sollen wir auf den Boden der Voraussetzungen übertreten, die unsre moderne Skulptur aus der Tradition des klassischen Altertums übernommen hat?

Dann ist die Absicht des Bildners, dem Geistesheroen, den er vor uns hinstellt, dem Vorrecht seiner Kunst gemäß, einen Körper anzudichten, der das innerste Wesen seines Genius widerspiegelt. Die Plastik verfügt über kein andres Mittel geistigen Ausdrucks als über die sinnlich sichtbare Gestalt. Bei ihr muß die Annahme gelten: es ist der Geist, der sich den Körper baut. Wir würden dem Künstler anstandslos folgen, auch wenn er die Sprache der überlegnen Schöpferkraft nur wie der Griechen in Apoll und den Musen zu finden glaubte und für den Meister der Tonkunst hier die Formen eines Olympischen wählte. Wir würden kaum einen Einspruch erheben, wenn dieser ganz Moderne wieder zu der Überzeugung Goethes zurückgriffe, gelänge es ihm nur, wie Thorwaldsen seinen Schiller, nach dem Götterideal der Antike auch unsern Beethoven zu verkörpern. Aber was ist uns Beethoven heute? Ein absolutes Ideal, eine unbedingt anerkannte Größe, ein Höchster, dem wir rückhaltlos huldigen? Und ist das Wesentliche seiner Leistungen so fest umschrieben, daß die unsterbliche Form sich ungerufen einstellte, sich wie von selber verstünde?

So weit hat Klinger nicht gehn wollen. Dieser Leib da ist keines Gottes, keines Heros, überhaupt keines unsterblichen Geistes Ebenbild. Das Übergewicht des breiten Kopfes über die eingeengte Brust, die Haltung des Körpers widersprechen der Vorstellung einer freien, ganz mit sich selber einigen Person, geschweige denn der Harmonie der ewigen Urbilder, die eine lange glorreiche Reihe plastischer Schöpfungen der Hellenen so überzeugend vor Augen gestellt haben, als wären sie Abbilder nur eines wirklich lebenden Geschlechts. Hier ist Unvollkommenheit und Hemmung des Gefäßes sichtbar, also ein Gegensatz gegen den beseligten Aufschwung des Geistes gewollt, den wir seinerseits doch auch — eben das ist die unverbrüchliche Bedingung der plastischen Kunst — nur in Entfaltung und Bewegung der Körperform zu schauen vermögen. Ist es die Absicht des Künstlers, uns die Befangenheit und die Anstrengung zu zeigen, dann geht auch die Voraussetzung der klassischen Tradition in die Brüche. Fällt damit auch das Vorrecht der Nacktheit? wäre die eigentliche Frage.

Klinger greift mit Entschiedenheit zum Nackten, will aber die Idealität der Antike nicht in den Kauf nehmen. Er will keinen Göttlichen schaffen, sondern einen Menschen — keinen abstrakten Inbegriff eines Geistes, sondern den Mann. Also den geschichtlichen Beethoven, drängt man uns weiter, also ein historisches Bildnis? Soweit sind wir noch nicht. Doch eröffnen wir einmal diese Perspektive von Möglichkeiten. Statt der idealen Verklärung, die nur die bleibenden Züge seines Wesens festhält und die vorübergehenden Bedingungen seiner irdischen Laufbahn abstreift, erhielten wir dann ein Abbild des Ringenden, immer noch Strebenden, der das Höchste will, aber nur mühsam und stückweise die Schätze zu Tage fördert, die ein Gott — so sagen wir — in seine Seele gegossen hat. Vielleicht entspricht das dem heutigen Bedürfnis besser.

Doch auch dazu hat Klinger nicht die überlieferten Mittel der Skulptur, wie sie sich seit den Zeiten der Romantik ausgebildet haben, übernommen: nennen wir nur seinen eignen Landsmann Rietschel. Wir sind es gewohnt, uns die entschlossene Wiedergabe des Zeitkostüms mit all seinen unplastischen, vielleicht nicht einmal malerischen Bedingungen gefallen zu lassen, vorausgesetzt, daß eben der Mensch in seiner zeitlichen Befangenheit vorgeführt werden soll. In der Tracht seiner eignen Zeit würden wir bereitwillig auch den Komponisten in der vorübergehenden Anzulänglichkeit, in den Banden einer ganz bestimmten Situation hinnehmen, wenn nur mitten darin das Feuer seines Geistes aufsprühte. Eine konventionelle Kostümfigur, nur mit dem Porträtkopf darauf, wie so häufig sonst, hätten wir von Klinger gewiß nicht zu fürchten. Wir würden diesem hochbegabten Meister gewiß gern bis hinein in die Erregung des Augenblicks, in die zufällige Entstehungsgeschichte eines bestimmten Werkes, in einen denkwürdigen Akt aus dem Schöpferleben Beethovens zu folgen bereit sein. Aber der Bildner, der den sagbaren und den unsagbaren Inhalt einer musikalischen Komposition für sein lebendiges Gefühl heraufzuschwören vermag, wird gerade dagegen mehr Bedenken haben als der Laie, wird sich fragen, ob ein solches Wagnis für den Maler, für den graphischen Künstler

gar, dem eine Reihe von losen Blättern zur Verfügung steht, auch dem Plastiker gelingen könne. Und die heutige Generation verlangt mehr zu sehen, als was die romantische Kunst nach ihrem Herzen einst als Kern der Aufgabe gesucht hat.

Klinger verschmäht das Zeitkostüm und kehrt entschlossen zur Nacktheit zurück, in der klaren Erkenntnis, ohne Zweifel, daß sich nur die Skulptur auf diesem Wege von den zahlreichen Verirrungen ins Malerische loszuringen vermöchte, die gerade die „historische“ Darstellung ihr aufgenötigt hat. Mit voller Sympathie muß jeder Freund der statuarischen Kunst den erneuten Versuch begrüßen, der hier gewagt wird. Von seinem Gelingen und seinem Sieg hängt das Schicksal ihrer Zukunft ab.

Wie ist er vorgegangen? Gewiß im Sinne unsers wissenschaftlichen Zeitalters. Er acceptiert den überlieferten Bildniskopf und übersetzt die Totenmaske in das Leben zurück, wie es eben erst unter den Augen des Anatomen mit dem Schädel Bachs versucht ward. Und zu diesem Kopf des alternden Beethoven rekonstruiert er die entschwundene Gestalt, wie sie auf Grund jener Maske vorgestellt werden darf, oder ausgesehen haben muß. Die Überzeugung, das Richtige gefunden zu haben, führt den Bildner gewiß wie den Anatomen vom Skelett zum Nackten. Wie weit aber kann dieses Nackte, wie es sich in Wirklichkeit darstellen mußte, heute noch zu der künstlerischen Lösung der Aufgabe beitragen, uns im plastischen Bilde den ganzen Mann vorzuführen? Gilt es überhaupt, ihn exakt so wieder zu bringen, „wie er leibt und lebt“? Führt uns gerade da nicht die Nacktheit auf eine falsche Bahn, indem sie uns vom Psychischen unwillkürlich aber unweigerlich auf das Physische leitet? Kommt der Künstler nicht gerade durch den leidigen Umstand, daß wir das Nackte im allgemeinen Leben nicht mehr zu sehen gewohnt sind, in die Gefahr, daß er uns statt des Brotes einen Stein biete? Klinger giebt seinem Beethoven der Altersstufe entsprechend die erschlafte Muskulatur, die zusammengefunke Brust, den gekrümmten Rücken, die gewohnheitsmäßig, wie momentan abgelassene vorgeschobne Kopfhaltung des Stubenhockers, der am Schreibtisch haust. Aber wer fragt denn, wie der historische Beethoven in der Badewanne ausgesehen hat, gleichwie beim Tode eines Seneca, den uns Rubens, oder eines Marat, den uns David gemalt hat? Mag der Mediziner, der schöpferische Begabung nur als Zustand von Neurose aufzufassen sucht, auch darauf pochen, daß der Sohn des Musikus, eines Alkoholisten, nur ein schnell verfallendes Gewächs gewesen sein könne. Der Bildhauer giebt jedenfalls eines der wertvollsten Privilegien seiner Kunst preis, wenn er diesen Vorstellungen zu folgen unternimmt und auf die Darstellung des Mannes in seiner Vollkraft verzichtet, in deren Besitz wir auch seinem Geiste den glücklichsten Aufschwung im Vollbesitz seiner Meisterschaft zutrauen.

Folgen wir dagegen dem Bildner vollauf in seiner realistischen Überzeugung, die Natur in nackter Wahrheit wiedergeben zu müssen, weil sie allein und ungetrübt vom Stand des innern Lebens zeuge, so bemerken wir mit Bewunderung, daß Klinger diese Konsequenz nicht vollständig mitmacht. Ist das die Ursache der summarischen Behandlung des Kopfes, daß er doch von der

genauesten Durchführung des nackten Leibes zurückscheut? Wenn die Züge des Antlitzes feiner ins einzelne eingingen, wenn ein bewegliches Mienenspiel gleichsam unsern Blick veranlaßte, länger dabei zu verweilen und die Spiegelung der Gedanken darin zu belauschen, dann müßte auch die Haut des Körpers, die Faltenlagen des Halses, die Textur des Fleisches genauer wiedergegeben werden. Damit aber käme der Bildner zu einem neuen Widerspruche zwischen dem kalten Marmor und seiner rauh gelassenen Oberfläche hier und dem wirklichen Anblick unsrer, für gewöhnlich durch die engen Kleider eingeschlossenen Körperteile bis hinein in die Ungleichheiten der Farbe, der Hautbeschaffenheit. Und auch uns würde die leidige Ungewohnheit, das Nackte im freien Verkehr mit Licht und Luft zu sehen, erst recht beirren.

Nun aber finden wir diese Allgemeinheit, die den Porträtkopf selbst an die Grenze gefährlicher Verwechslungen gebracht hat, noch an einem andern Bestandteile des Werkes wieder: eine willkürlich gewählte Draperie über den Beinen. Statt eines solchen konventionellen Atelierapparats für die Anwärter der Unsterblichkeit erwarten wir bei dem Realismus der Körperbildung doch etwas andres oder verfallen unter dem Einfluß dieser letzten — auf ein Babelaken. Wir bleiben bei der Unentschiedenheit, wie in Houdons Voltaire, der den alten ausgemergelten Spötter halb nackt, halb mit einem Stück Zeug behängt dazusetzen läßt, aber freilich mit so lebhaftem Ausdruck des Gesichts, daß wir über diese Halbheiten wegkommen. — Da liegen noch Klippen unsers Vorurteils, über die uns nur die Siegesfahrt genialer Schöpfungen hinausführen kann.

Hier aber müssen wir den Neuerer beim Worte nehmen. Dieser nackte Körper eines schlaffen alternden Denkers versetzt uns gerade durch die summarische Behandlung im Verein mit den derb hingehauenen Zügen und dem mürrischen Ausdruck des Gesichts in eine Sphäre, wo wir unsre edelsten Geister weder nackt noch bekleidet zu suchen gewohnt sind. Das fehlende Kostüm dieses Entkleideten ist die Arbeiterbluse, oder wenn es hoch kommt, der Schlafrock.

Mit der Wahl des nackten Körpers endlich für den Zeugen der Geisterwelt wird unabweislich ein anderer Anspruch der plastischen Kunst hereingenommen: nun müssen die Gliedmaßen als integrierende Bestandteile der Gestalt mitsprechen zum Ausdruck des Ganzen. Und wer wird sich dem Widerspruch verschließen können, solange im Kreise derer, die Beethoven verehren, noch etwas natürlicher Geschmack für körperliche Dinge vorhanden ist? Diese übergeschlagenen Beine künden uns selbstbewußte Genugthuung. Aber die geballten Fäuste darauf sind ein Mißgriff in der Gebärden Sprache. In der Art des Gehabens und Benehmens spricht sich noch viel verletzender aus, was schon in der Formensprache des Gewächses an sich hervortrat. So bewegt sich gewohnheitsmäßig ein Dienstmann, wenn er Modell sitzen muß, statt Holz zu hacken.

Gern wollen wir auch hier fragen, was der Künstler mit dieser Haltung und Gebärde hat sagen wollen. Und damit kommen wir vielleicht erst auf das schwierigste Kapitel der ganzen auf der vorgezeichneten Grundlage weiterzuführenden Charakteristik. Wie weit kann die statuarische Kunst mit ihren Mitteln überhaupt zur Charakteristik einer geistigen Individualität gelangen,

und wie viel hat der Künstler in diesem Falle zu sagen versucht, zu sagen vermocht? Wir reden hier nur noch von der Gestalt allein, nicht von weiteren Hilfsmitteln und Zuthaten, und vermeiden es auf der andern Seite grundsätzlich, über das Sichtbare, im Bildwerk anschaulich Vorhandne hinauszuschweifen in das Reich der geistigen Vorstellungen, die das plastische Gebild, nachträglich oder vorahnend, mit ihren schillernden Fäden umspinnen mögen.

Der mürrische Ausdruck des Gesichts entstammt doch der Totenmaske. Er gehört dem Leidenden, der Agonie, ist also höchst transitorisch. Und solche Verzerrung pflegt ja selbst der unbarmherzige Tod wieder auszulöschen, wenn sich die Züge friedlich herstellen in ihre dauernde Lage. Wird die Pietät für die Echtheit der Züge nicht zur Blasphemie, wenn man diese Verklärung im Tode ver sagt? Als permanenter Ausdruck wird das Symptom nur auf das mißtrauische Wesen des Schwerhörigen geschoben werden. Für sich allein verrät es nur den Mißmut der Verbitterung. Verbindet man diesen Ausdruck mit einer Gebärde, wie die auf das Bein gelegten Fäuste, hintereinander — also ein durch Wiederholung verstärktes Motiv —, so muß der Beschauer, der diese Teile, Antlitz und Hände, zusammen erblickt, nach einer innern Einheit dieser mimischen Elemente suchen. Wenn er dem Bildner im Gedanken an Beethoven weit entgegenkommt, so verfällt er wohl darauf, sich den Komponisten bei Schwierigkeiten seiner schöpferischen Arbeit zu denken. Sowie er aber gleich uns von der Handwerklichkeit dieser Gebärde verlezt wird, so antwortet er durch die notwendige Ergänzung, indem er die Bedingungen hinzudenkt, die bei Kompositionen mitzuspielen pflegen, und fragt sich, ob dieser Beethoven im Begriff sei, mit den Fäusten irgend ein Motiv zu trommeln? Dem widerspricht die Haltung der Beine, wie die Zusammenfassung der Gestalt. Dann bleibt aber nur das Brüten und Drücken bei der quälenden Schweregeburt übrig — und daß hier musikalische Gedanken sich emporringen, daß wir einen Schöpfer im Reich der Töne vor uns haben, sagt uns kein Zeichen irgend welcher Art. Nur die Porträtzüge, die unserm Gedächtnis eingeprägt sind, bringen den Namen Beethoven herauf. So aber ist uns diese Denkerstirn mit den tiefliegenden Augen, die düstre Wolke selbst über den zusammengepreßten Lippen zu lieb geworden, als daß wir einer unedeln Gebärde dazu auch nur in der Vorstellung folgen möchten. Die Zumutung, sie in der Kunst verewigt zu sehen und sie auf immer mit unserm Bilde des großen Meisters zu verbinden, lehnen wir ebenso ab, wie wir die schnellfertige Übertragung Kaiser Wilhelms I. in den Theaterhimmel des Rokoko nicht für eine Apotheose unsers Kaisers ansehen können, auch wenn ein Maler wie Keller sie ex officio zu bieten wagt.

Oder geht solche Erfindung nicht etwa über die Machtvollkommenheit des Künstlers, der sich anderweit so streng an die historische Treue gebunden hält, hinaus? Trägt dieses Handwerkermotiv irgend etwas dazu bei, den historischen Beethoven zu charakterisieren? Warum muß uns gerade das Bild der Befangenheit, Hemmung und Qual als Ausdruck eines Geistes vorgeführt werden, dem wir so viel Genüsse des herrlichsten Aufschwungs und der großartigsten Leidenschaft verdanken? Rühren wir damit etwa an die persönliche Auffassung des musikalischen Bildhauers selbst? Will er uns sagen, was er

über Beethovens musikalische Bedeutung und schöpferische Individualität aus dem tiefsten Studium seiner Werke gewonnen hat? Dann müssen wir auch die weitem Beigaben zu Rate ziehn und eine Antwort zurückhalten, bis wir das Ganze in allen seinen Teilen kennen gelernt haben.

Und wenn wir zu Anfang auch den Vorstellungslauf freilegen mußten, der in den Köpfen derer, die Beethoven nicht im Gedächtnis tragen, notwendig zum Austrag kommt und dem Genuß des Kunstwerks hinderlich im Wege steht — wie gern würden wir nun alle Voraussetzungen einfach annehmen und der Schöpfung des Künstlers die vollste Anerkennung zollen.

## 2

Den näher kommenden Betrachter des Bildwerks beschäftigt notwendigerweise der Gegensatz zwischen der weißen Marmorfigur und den übrigen Bestandteilen aus farbigem Material. Um so mehr, als er nicht im Zweifel darüber bleiben kann, daß gerade der farbige Eindruck dieser verschiedenen hier zusammengefügtten Stoffe nach dem Sinn des Meisters eine der wesentlichen Eigenschaften sei, aus denen sich die Entstehung des Ganzen erklärt. Mit Absicht ist in dem Ausstellungsraum die Pracht des Kleinods in der Mitte durch die Einfachheit, ja eine gewisse Öde der Wandung umher erst recht hervorgehoben — ob ganz mit Recht, ist eine andre Frage. Versuchen wir auch diesen Weg zum Verständnis! Er führt uns unmittelbar von dem Sinnlichen, sozusagen Elementaren in die Geheimnisse des Empfindens und lehrt uns so vielleicht zuverlässiger die Ausdrucksweise, die in Farbe geboren, sich nicht von dem Medium lösen will, solange es irgend geht.

Die Liebe zu den wunderbaren Erzeugnissen der unorganischen Natur, diesen gestreiften und geäderten Marmorforten oder dem leuchtenden, hier durchsichtig gelben, dort milchweißen Gestein, das wie im Fluß der Massen weich durcheinander geglitten, im Schoße der Berge zur Demanthärte erstarrt ist und doch den Schein einer sanften Bewegung aus eigener Kraft, eines lebendigen Wachstums von innen her bewahrt — das Gefühl für die urzeitlichen, den Gebilden erfinderischer Menschenarbeit so verwandten Stoffe hat unverkennbar bei der Konzeption des Gesamteindrucks wie bei Gestalt und Fügung der Teile bestimmend mitgesprochen, wenn nicht den Grundton angegeben oder gar den entscheidenden Einfluß behalten. Und wer die innere Bildung dieser Gesteine mit hingebendem Blick verfolgt, der bewundert gewiß bald auch die Hand des Künstlers, die hier gewaltet hat. Mit welcher Anpassung an die eigentümlichen Schönheiten dieser Gewächse ist sie bemüht gewesen, so viel wie möglich zu schonen und die natürlichen Formen an der Stelle, für die sie gewählt worden sind, für sich selber wirken zu lassen. Es sind Mysterien unsrer eignen sinnlich-geistigen Natur, in die wir bei solchem Prozeß des Schaffens hineinschauen, und Grundfragen des Materialstils und seiner Machtsphäre drängen sich auf. An ihrer Grenze steht die verhängnisvolle Entscheidung, wie weit die Geisteskraft bewußten Schaffens sich diesem dunklern Gestaltungsdrang vertrauen mag — wie weit der gesunde Steinblock die Phantasie des Künstlers bei der Geburt der Form gefangen nehmen

darf, ohne ihren eignen freien Flügelschlag zu lähmen und zum Verhängnis des Kunstwerks zu werden, indem es den Schein des Naturwerks eintauscht.

Als Grundlage des Ganzen dient hier ein großer Block von dunkelm violettbraunem Ton, wie die oberste Platte eines isolierten Felsens, die bei einem Sturz von oben darauf liegen geblieben ist. Vom Zufall des Bruches so geformt wie sie war, scheint sie gelassen zu sein. Tektonische Regelmäßigkeit, die uns sonst sofort die bevorzugte Stätte verkündet, wo der Wille des Menschen ein Mal errichtet oder eine geweihte Schwelle ausgefondert hat, ist hier verschmäh't. Aber am andern Ende des hingeworfnen Bruchstücks steht doch ein kunstreicher Sitz aus gegossener Bronze, der wohl das Werk der Menschenhand nicht mehr verleugnet, so malerisch auch sonst der natürlich vorhandne Zustand der Scholle ausgebeutet worden ist. Fänden wir den Hochsitz draußen auf den Bergen, so wüßte gewiß die Sage bedeutsam zu berichten, daß Hephästos oder der kluge Schmied der Asen den Thron gestaltet habe.

Die dunkle, warm sich rötende Masse des Sockels bildet die unterste Schicht der farbigen Rechnung, die Bronzefarbe wieder die Folie für die Gestalt. Über den Schemel hebt sich die versteinerte Flut des prachtvollen weißgelben Gewandes, das von der Höhe des Knies auf den Boden fällt, sodaß nur die Füße der übereinandergeschlagenen Beine mit ihren Sandalen in verschiedner Haltung hervorsehen. Unleugbar auch hier das verlockende Vorbild aus dem klassischen Altertum, wenn auch aus den üppigen Tagen der späten Kaiserzeit, unverkennbar die selbstverleugnende Hingebung an das kostbare Naturgebilde bis hinein in die Faltenlagen, die vielleicht nicht alle so geordnet wären, wo Geschmack und Laune des Künstlers allein gewirksam hätten, ohne sich an die natürliche Unterlage anzuschmiegen. Genug, dieses goldgelb strahlende Gewand bildet die leuchtende Mitte des Ganzen, und ihm zuliebe sind auch die bronzenen Lehnen des Sessels vergoldet und poliert, sodaß das Auge nicht umhin kann, die Wellenlinie dieser mittlern Farbschicht in ihrer symmetrischen Gliederung zu fassen. Durch die höhere Erhebung des verschüllten Knies wird es hinaufgewiesen, zur Gipflung in dem nackten Körper, der aus weißem Marmor, in unpolierter Meißelarbeit, sich vorstreckt, sodaß der Kopf nur leise in der letzten horizontalen Begrenzung durch den Stuhl Rücken mehr den Hauptpunkt als den Höhepunkt des rhythmischen Gewoges ausmacht. Denn die Brust wird links und rechts vom Randstreifen der breiten Rückenwand eingerahmt, und hier sind zwischen emailartig schimmernden, blau und grün wie Pfauenaugen gemusterten Teilen Relieffragmente aus weißem, etwas gelblich getöntem Marmor eingesetzt, Engelköpfe, die auf beiden Seiten wie kleinere Trabanten neben dem Haupte des Sitzenden zu schweben scheinen. Hier verrät sich die willkürliche Zusammenfügung des verschiednen Materials, dem rhythmischen Aufstiege der Töne zum Trotz. Schon der weiße Körper tritt hart und unvermittelt aus der begleitenden Masse, ohne daß der Schattenraum der Sitztiefe diesen Kontrast für das Auge verminderte. Aber der Eindruck der hellen marmornen Engelköpfe in dem blaugrün schillernden Randstreifen des Stuhles kann vollends nur als ein verlegendes Flickwerk empfunden werden und thut dem Auge weh, anstatt durch dekorative Einheit

des Farbenflusses unser Sinnesorgan zu erquickern und nach der Bewegung zu beruhigen.

Diese Zerstückelung der abschließenden Zone oben wirkt um so nachteiliger, je mehr sich die Gesamtform des Stuhles dem Gewoge der Horizontalschichten anschließt und den Schein spontaner Regung und Streckung, eines malerischen Vor- und Zurücktretens, das den Menschenkörper begleitet, auch in seinen glänzenden Armlehnen hervorruft und als durchgehendes Gesetz der Bildung verkündet. Die störenden Engköpfe haben aber noch eine schlimme Eigenschaft: sie durchbrechen nicht nur die Farbschicht, aus der sie allzu grell auftauchen, sondern sie treten auch aus ihrer Gebundenheit innerhalb eines dekorativen Bestandteils heraus. Es sind sozusagen Amphibien, die einmal in der Fläche und ein andermal im dreidimensionalen Raume davor leben.

Sie beeinträchtigen nicht nur den Hauptkopf durch die Beunruhigung unsers Auges, wo es ihm allein sich widmen sollte, sondern zwingen unsre Aufmerksamkeit, eine Beziehung geistiger Art zwischen ihnen und dem dargestellten Heros der Geisterwelt anzuerkennen; es sind nicht Schmuckstücke nur der Kandleiste des Möbels, sondern integrierende Bestandteile der Darstellung, Figuranten, die mitsprechen wollen. Sie sind sogar aufdringlicher beabsichtigt als die dienenden Gefährten der Einsamkeit, die Michelangelo seinen gemalten Propheten und Sibyllen gegönnt hat, obwohl diese wenigstens in voller Lebhaftigkeit auftreten und ganz dasind, wo sie erscheinen. Hier sind es abgeschnittne Köpfe, die aus einem unbezeichneten Senzeits auftauchen; aber sie springen uns unerbittlich in die Augen — und damit ist der Zauber der ganzen farbigen Materialwirkung, dem wir gern bis zu einem harmonischen Gesamtergebnis gefolgt wären, gesprengt. Vergebens versuchen wir uns vorzustellen, ob nicht eine Tönung der ganzen Marmorfigur, vielleicht gar ein weiterer Schritt zur Polychromie, wenigstens beim Haupthaar, einheitlich wirke, oder wagen es, die Beleuchtung, unter der das Werk hier aufgestellt ist, als die Ursache des unbefriedigenden Totaleindrucks — rein für das Auge — anzulagen. Der Künstler selbst hat durch den grellen Mißklang zu Häupten nur den Sprung ins Land der geistigen Vorstellungen vorbereitet, den wir vollziehen sollen, wie er selbst, doch gewiß nicht unbewußt, ihn gethan hat.

Neugierig drängen sich diese Engel an den Kopf des Sitzenden heran, man könnte meinen, in die Nähe seines Ohres, wie die Stimmen der Inspiration. Aber der Eine hebt gar den ausgestreckten Finger bis zum Kinn empor und zeigt — doch dem Beschauer — den Gegenstand seiner naseweisen Späherlust. Diese nervöse Hast der Bewegung ist wieder ein Mißgriff in der Gebärdensprache, der durch seine lehrhafte Absichtlichkeit mehr belästigt und an dieser Stelle die ruhige Vertiefung in das Anschauen des Denkers selbst vereitelt. Die andern Köpfe mögen durch naive Schönheit erfreuen. Diese eine Zuthat ist aber zugleich ein ganz unplastischer, nur malerisch verwertbarer Gedanke. Wir bekommen von der Gestalt des Engels nichts zu sehen als das Gesicht und dieses Glied, die Hand, die wir in Kinnhöhe erhoben zu denken haben — hinzuzudenken, d. h. in unsrer Phantasie zu ergänzen; denn für unser Auge sind die zwischen Kopf und Finger liegenden Körperteile nicht

da. Das thun wir bereitwillig da, wo solche Fragmente eines Ganzen aus dem Hellsdunkel bis zur erkennbaren Deutlichkeit emporsteigen, wie so häufig in Gemälden oder auf graphischen Blättern. Dort nehmen wir die Erscheinung zweier von Natur nicht aneinandergewachsener Körperteile anstandslos als Zeichen für die Anwesenheit oder Annäherung, für das Sichtbarwerden des ganzen Wesens hin, zumal da, wo es nur auf die Träger des Ausdrucks ankommt, und das Übrige nichts weiter zu schaffen hat. Aber ein Bildhauer, der plastisch denkende Künstler, wird sogar im Relief eine solche Kombination verschmähen, weil an ihr sein bestes fehlt: der organische Zusammenhang des Gewächses, dessen Schönheit ihm über alles geht. Es kam darauf an, dies zu betonen; denn es offenbart, daß an dieser Stelle ein Übertritt der schöpferischen Phantasie des Künstlers aus dem einen Gebiet auf das andre stattgefunden hat, nämlich aus der klaren und konsequenten Anschaulichkeit der Körperwelt und ihrem dauernden Bestande in die unbestimmtere und transitorische Erscheinungswelt des Malers, oder gar die noch veränderlichere verschwimmende Auffassung der auch mit Andeutungen und Abkürzungen aller Art sich verquickenden Zeichnung, die ihrerseits so unvermerkt aus dem freien Spiel der anschaulichen Phantasie in das unsichtbare Reich der geistigen Vorstellung hinübergleitet.

Damit sind wir im vollen Zuge der sonstigen Zuthaten, die Klinger herbeigezogen hat, um die Bedeutung seiner Gestalt dem Geiste des Betrachters weiter zu vermitteln.

(Schluß folgt)



## Inszenierung



Ich habe vor Jahr und Tag in einer großen deutschen Provinzstadt einer Aufführung des Weber'schen Oberon beigewohnt, von der mir eine schreckliche Erinnerung geblieben ist, nicht weil das Orchester, die mitwirkenden ersten Kräfte oder die Chöre ungenießbar gewesen wären, sondern weil der Gesamteindruck der Vorstellung in Folge der schlechten Inszenierung so ganz unter aller Würde war, daß ich diese als „stodgemein“ bezeichnen würde, wenn der Ausdruck nicht auf eine lieblose Absicht schließen lassen könnte, die mir durchaus fern liegt. Wenig Abende später wurden in demselben Theater drei Lustspiele gegeben, deren Wiedergabe mir einen vortrefflichen Eindruck gemacht hat. Der große Abstand, den ich hierbei zwischen den Leistungen guter Künstler auf ein und derselben Bühne wahrgenommen habe, hat mich von neuem davon überzeugt, wie wenig Recht die haben, die sich bemühen, uns die Inszenierung als etwas Nebenwichtiges, mit dem Wesen der Kunst nicht Zusammenhängendes darzustellen.

Ich gehe bei der allgemeinen Würdigung des Theaterbesuchs von der bescheidenen Annahme aus, daß er eine Zerstreuung ist, und daß man von dem gebotenen Genuße keine Wunder, sondern die Befriedigung der uns allen gemeinsamen Hör- und Schaulust auf einer Stufe erwarten soll, unter die der Geschmack des gebildeten Durchschnittspublikums herabgezogen verbietet. Mit diesem Standpunkt werden sich