



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schmarsow, A.: Drei Wiener Kunstbriefe : (Schluß)

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

hältnisse zu überschauen und zu beurteilen. Es müßte mit der größten Freude begrüßt werden, wenn die Leitung der Gregoriana die objektive Berechtigung der erhobnen Einwände anerkennen und möglichst rasch Wandel schaffen wollte. Ob dabei nicht auch eine Änderung des Prüfungsmodus für die akademischen Grade, namentlich für die schriftlichen Arbeiten, ins Auge zu fassen wäre, will ich heute des nähern nicht untersuchen. Sicher ist auch, daß die rein syllogistische Form der mündlichen Prüfung eine gewisse Einseitigkeit naturnotwendig im Gefolge haben muß, wodurch die allgemeine Bewertung der an der Gregoriana erworbnen akademischen Ehren nicht sonderlich gehoben wird.



Drei Wiener Kunstbriefe

(Schluß)



er diese Figur des Sitzenden gerade von vorn betrachtet, wie wir es zuerst gethan haben, und wie es die Aufstellung gewiß zunächst und vielleicht auch zuletzt wieder erfordert, der bemerkt auf der rotbraunen Marmorscholle ganz vorn noch einen Block aus grauschwarzem, weißgeädertem Stein. Durch keine irgendwie bekannte Form ruft er eine Gegenstandsvorstellung in uns wach. Erst wenn wir gewahr werden, daß eine Vogelkralle seitlich daraus hervorsieht, versuchen wir das Gefieder zu erkennen und finden auch den Kopf, der sich seitwärts abbiegt mit seinem krummen Schnabel, aber nur unvollständig heraushebt, bis wir ergänzende Blicke in schräger Richtung zu Hilfe nehmen. Gehn wir etwas herum, so sehen wir: es ist ein Adler, der sich an den Rand der Felsplatte klammert. Und von der einen Seite ist er wunderbar beobachtet, in seiner Eigentümlichkeit und seinem augenblicklichen Ausdruck mit großartiger Treue wiedergegeben. Scheu blickt er, blinzeln den Auges meint man, wie geblendet empor. Die Flügel breiten sich vom Körper, aber nicht zum Fluge, sondern nur so weit, als rührten auch sie senkrecht an den Boden, wohl eher, als senkten sie sich der eignen Schwere folgend nach vollbrachter Fahrt durch die Lüfte, doch ist auch der Moment der Landung nicht deutlich.

Die Federn sträuben sich am Leibe und bauschen sich zu dicker Fülle um den Hals; die vorgestreckten Krallen greifen seitwärts entlang, wie zu gleitender Bewegung des Körpers, als ob das Tier zusammenschauernd zurückwiche und sich nicht getraue gerade hinzusitzen. Das bestätigt auch der Anblick vom Rücken her, der allerdings zugleich eine ganz andre merkwürdige Erscheinung darbietet: hier wirkt das Federkleid des Adlers wie ein Mantel, als ob sich unter ihm keine Vogelglieder sondern die Arme eines Menschen bewegten, eines kauern den geschmeidigen Volkigeurs in dieser übergehängten Bekleidung, deren schimmernde, glänzende Oberfläche doch die andersartigen Formen durchscheinen läßt. Gern vermeiden wir diesen gaukelnden Schein und halten uns lieber an den Eindruck von der andern Seite her: da genießen wir ein frap-

pantes Augenblicksbild; aber wir werden auch das Gefühl nicht los, als sei es in der Gefangenschaft beobachtet, als gehöre zur Situation der Schattenraum eines Käfigs, mit der Rückwand als Deckung. So scheint der mächtige Vogel vor dem Anblick eines Nahetretenden auf dem Rückzug in die dunkle Ecke.

Hierher gesetzt auf die Marmorschwelle tritt er in eine ähnliche Abhängigkeit von dem Sitzenden auf dem Thron, und wir fragen: Wie kommt er an diese Stelle? was ist die Meinung des Künstlers bei dieser unerwarteten Nachbarschaft? Mit der Wirklichkeitsrechnung, die uns das Festhalten an der erhaltenen Totenmaske Beethovens und die Spuren der Erschlaffung und Vergänglichkeit an dem nackten Leibe so unentrinnbar aufgenötigt hat, kommen wir angesichts des Adlers, der über den Zusammenstoß mit dem entkleideten Bergsteiger da sichtlich überrascht ist, doch zu nichts als Ungereimtheiten, die wir gern ohne weiteres abthun würden. In ganz andre Vorstellungen entführt uns der geflügelte Gast.

Wer durch die Nacktheit des Thronenden und die klassische Draperie veranlaßt sich auch hier in der klassischen Tradition nach einer Antwort umsieht, verfällt ohne weiteres auf den Adler des Zeus. Indes, gerade diesen Begleiter des Donnerers, den wir wohl als Träger seiner Blitze oder als Entführer Ganymeds zu sehen gewohnt sind, erblicken wir mit Verwunderung und Zweifel hier neben einer ganz andern Person. Meint der Vogel, sein Herr sei auf den alten Hochsitz zurückgekehrt, sodaß auch er wieder zur Stelle sein müsse, des Winkes gewärtig? Und findet er auf dem verlassenen Thron des Herrschers nun einen Epigonen, dem dieser Sitz zu groß ist? Das kluge Tier kann doch diesen Usurpator nicht mit dem Götterkönig verwechseln. Auch der gutmütigste Philolog würde nur eine Ähnlichkeit mit dem lahmen Vulkan zugeben und die Konjektur wagen, daß er soeben den ehernen Stuhl geschmiedet und im Stolze seiner Vollendung wenigstens einmal darauf zu hocken versucht, dabei aber verdrossen genug dreinschaut, weil er doch nicht darin zu thronen versteht. Und der Adler, was will dann sein scheues, fast erschrecktes Gebaren und der seitwärts gewandte Blick? Vor wem würde sich der Adler des Zeus zusammenkauern? Oder ist es nur der Ausdruck ganz andrer Begutachtung des majestätischen Eindringlings, der sich mit übergeschlagenen Beinen aber geballten Fäusten, also in unverkennbarem Arbeiterpathos an so erhabner Stätte sehen läßt? Wir würden dem Adler nachfühlen: ein etwas verblüffendes Schauspiel, gleich gut, ob es Vulkan sei, der wenigstens die Blitze schmiedete, oder gar ein ganz modernes Menschenkind, das vom Reich Kronions nichts mehr erlebt hat.

Wem aber so sein klassisches Latein ausgeht, versucht es vielleicht mit dem klösterlichen des Mittelalters. Da sitzt der Adler als Träger der Inspiration zu den Füßen des Evangelisten Johannes. Und suchen wir nach einem Beispiel, das dem modernen Bedürfnis nach innerer Verwandtschaft zweier so heterogener Wesen am ehesten entspräche, noch ohne aus dem Vorstellungskreis der christlichen Kunst herauszutreten, so ist es gewiß nicht ungerecht, an Ghibertis Seher auf Patmos an den Bronzethüren in Florenz zu erinnern. Auch da sitzt die hagere, feinknochige Gestalt des langbärtigen Greises wie hingegossen in fließender Gewandung auf dem weiten Gestühl; die Glieder strecken sich, wie durchschauert von den Offenbarungen des Geistes,

lang aus, und drunten hockt, klein nur, aber in klarer Entfaltung aller charakteristischen Teile das apokalyptische Tier, sichtlich durchbebt von dem nämlichen Strom des Empfindens.

Davon kann bei Klingers Adler wohl nicht die Rede sein, wenn wir den Sitzenden wenigstens nach seinem Kopf als Beethoven anerkennen. Dieser Vogel weicht wie eingeschüchtert vor etwas zurück, was sein Blick erspäht. Und hier giebt es nichts so Imponierendes zu schauen; wir können nur an einen gefangnen Adler denken, der — wer weiß wie — hierhergeraten, sich so benehmen möchte. Oder soll dieses Wegschieben des Körpers, wie die Neigung des Kopfes zur Seite, der Ausdruck von Ehrfurcht sein und etwa Huldigung nach Menschenart bedeuten? Dann muß er mehr erkennen als selbst die schärfsten Adleraugen, muß das Körperliche durchdringen mit seinem Blick und Geistessehen, Gedanken lesen auch da noch, wo keine Gebärde des Aufschwungs, kein verklärtes Mienenspiel den Strom der Töne wenigstens annähernd verfinnlicht. Wir gestehn dem modernen Bildner gern das Recht zu, weder die Tradition des klassischen Altertums noch die des kirchlichen Mittelalters als bindend mehr anzunehmen. Aber wenn er doch hineingreift in die symbolische Formensprache, die uns geläufig ist, muß er wissen, was er thut, zumal da, wo er allzu nahe an festgewordne Assoziationen streift. Will er für den Geistesheroen, der noch lebendig genug zu uns gehört, ein Attribut aus jenen überlieferten Schätzen wählen, dann muß er auch die volle Schöpferkraft einsetzen, den alten hergebrachten Sinn des Zeichens zu überwinden und einen neuen überzeugend genug an die Stelle setzen. Diesem Adler Klingers ist die nötige Durcharbeitung für die Rolle im ganzen nicht angediehen — wahrscheinlich nur dem Bloß zuliebe, dem köstlichen farbigen Material. Es ist außerdem ein Adler aus der Gefangenschaft, nicht der kühne Durchsegler der Lüfte, der auf schwindelnder Höhe landend durch die Anwesenheit eines fremden Gastes überrascht wird, oder im kreisenden Flug sich senkend vor der Hoheit des Geistes in diesem Erdensohn erstaunt. Es ist nicht das stolze Ebenbild der Begeisterung, dem Goethes Dichterauge bewundernd folgt. Er paßt ebensowenig in die Region der geistig Adlichen, wie der Hammer schmied, dessen Schädel uns an Beethoven erinnert, bis wir beschämt von dieser Verwechslung zurückkommen.

Wer aber dem Antlitz des Sitzenden ins Auge zu schauen und das Rätsel in seinen Zügen zu lösen trachtet, der erkennt, wie schon gesagt worden ist, in der vorgeschriebnen Vorderansicht den Gegenstand zu seinen Füßen gar nicht als Adler, sondern sieht nur den grau und weiß gesprenkelten Stein, der wie ein Repoussoir am vordern Rande der Bühne wirkt, indem er unsre Augen veranlaßt, von hier aus die Tiefe des ganzen Bildwerks zu vollziehn, das sich so wie in einen Kasten einordnet, von der bronzefarbnen Stuhllehne hinten abgeschlossen.

3

Die unvollständige Erkennbarkeit der dargestellten Gegenstände bei gerader Vorderansicht beweist schon, daß das Ganze nicht etwa als Tiefrelief für diesen einen Standpunkt ausschließlich gedacht ist. Das Werk fordert als rundplastisches die Mitwirkung des unwandelnden Betrachters, wenigstens noch

von beiden Seiten her, um auch den Adler und sein Verhalten zu der Hauptfigur zu erfassen. *)

Die Aussicht, die wir rechts herum schreitend gewinnen, entwickelt sich jedoch keineswegs befriedigend und bleibt auch, wenn die seltsame Rückseite des Adlers, aus der ein Froschmensch hervorsieht, glücklich überwunden ist, d. h. in voller Breite, störend besonders durch zwei Umstände. Einmal erwecken die geballten Fäuste, die hintereinander auf dem übergeschlagenen Schenkel ruhen, von hier aus am stärksten den Schein, als solle wirklich ein Druck auf die Beinmuskulatur dargestellt werden — ein Motiv, das in diesem Falle doch wohl nur als unbewusstes Arbeiten mit den Gliedmaßen, d. h. in einem für den großen Komponisten immer unwürdigen Sinn ausgelegt werden könnte. Und zweitens stößt der Engelkopf am Rande des Stuhlrückens, eben der Neugierige mit erhobener Hand, zu weit vor, in den Umriss des Beethovenkopfes hinein, den wir frei und ungehindert verfolgen wollen, um seine ganze Ausdrucksfähigkeit zu ermessen.

Am glücklichsten entfaltet sich die Seitenansicht zur Linken des Beschauers, sodaß man versuchen möchte, sie in ihrer ganzen Breite als die Hauptansicht anzunehmen und die rechts dafür aufzuopfern. Nur der stark abfallende Umriss widerspricht auch diesem Bemühen, dem ganzen Werk seine günstigste Seite abzugewinnen. Gerade hier ist der Eindruck der Bewegung nach vorwärts am stärksten, sodaß die Illusion entsteht, als säße der nackte Mann nach antiker Art nicht sowohl auf einem Thron als vielmehr auf einem Triumphwagen, der vor unsern Augen weitergezogen würde, und unsre Phantasie fordert im Vollzug dieser Linienbewegung dann natürlich statt des hemmenden Adlers ein stolzes Gespann, von Löwen etwa oder Pantheren davor, und zur Ergänzung der Höhe drüben vielleicht gar einen Genius als Leiter auf ihrem Nacken. Damit soll diese Weiterbildung ins Land der Fabel und Symbolik hinüber keineswegs als Verbesserung empfohlen sein; denn man würde den nämlichen Einwand erheben, wie gegen den Adler. Es bliebe ein Widerspruch gegen die realistische Durchführung des Porträts, nur mit dem Unterschied, daß sich das Gewicht der idealen Auffassung so fühlbar verstärkte, daß sie dann vielleicht die Phantasie mit fortzureißen vermöchte, wie es der geduckte Adler nicht vermag. Ein Flügelroß im Focher würde freilich dem mühsam grübelnden, mit seinen Fäusten ringenden Ländlicher am genauesten entsprechen; denn es würde auch bei dem kräftigsten Flügelschlag in der Gabel dieses Fuhrwerks seine Mühe haben: so schwer ist der Großvaterstuhl aus Bronze, trotz aller Bewegung seines Umrisses und seiner tektonischen Bestandteile geraten.

Die Verbindung dieses Thrones mit der vorgeschobnen Marmorplatte belehrt uns vollends, daß die Illusion der Bewegung uns nur in die Irre führt. Das Ganze will nicht nur von vorn und von beiden Seiten betrachtet sein, sondern auch ganz im Rücken des Sitzenden selber, von der vierten Seite, wo die Hauptfigur völlig verschwindet. Wenn man bei der Vorderansicht meinen konnte, hier hinten liege sozusagen die tote Wand, wie in einer neutralen Nische, und die dunkle Bronzefarbe der Stuhllehne solle eben nur die Schattenfolie für die helle Figur geben und begrenze sich deshalb oben über

*) Es muß bemerkt werden, daß die photographischen Aufnahmen von tieferm Standpunkt aus genommen sind, als der Beschauer in der Ausstellung einzunehmen vermag.

dem Scheitel mit dem dekorativen Reliefstreifen, worin die vier Engelsköpfe sitzen, gleichwie mit einer Art Aureole — so wird man beim Herumwandern eben wieder eines Bessern belehrt. Wir müssen auch die Rückseite zu Rate ziehen, so respektwidrig der Aufenthalt dort gegen den Alten im Lehnstuhl sein mag. Und wir verweilen recht lange; denn es giebt viel dort zu sehen und viel zu bewundern. Sogar ein Zuviel ist ausgegossen: in bildnerischen Randglossen oben auf dem First, dessen lagernde, kriechende Figürchen mit all ihrem Reiz nur ebenso stören und ablenken, wie die Grillen und Seitensprünge des Zeichners auf dem Rand einer Radierung, ja bei den gänzlich verschiedenen Bedingungen der Betrachtung nur noch weniger am Plage sind als jene. Wir handeln also im Interesse der Hauptsache, wenn wir ganz von ihnen absehen, auch dann, wenn sie uns die geistreichsten Beziehungen zu Werken des großen Komponisten, Ergüsse intimster Anregung des Bildners aus musikalischem Genießen her zu vertrauen hätten. Aber wer kann an den Außenseiten des Sessels vorübergehn? Beide Armlehnen sind mit Reliefs gefüllt, die zu dem Herrlichsten und Reifsten gehören, was Klinger gelungen ist. Und die Rückwand ist ein großes Bronzegemälde, dessen Inhalt für das Verständnis der Hauptfigur und die Bedeutung des ganzen Denkmals zu Ehren der Musik vielleicht noch wichtiger ist als der Adler.

Nur schade, eben deshalb, daß wir bei der gesuchten Aufklärung über sein Wesen den Beethoven selber dann ganz aus dem Auge verlieren. Dieser Umstand, der doch nur aus der Wahl des Stück Möbels entspringt, nötigt den kritischen Betrachter, dem das Wohl der Denkmalsplastik am Herzen liegt, sich über diese Wahl erst Rechenschaft zu geben, bevor er sich den Bildern hingiebt.

Zwei Möglichkeiten kommen vor allem in Betracht, den Sitz für eine rundplastische Figur zu gestalten. Die eine, und zwar die spezifisch statuarische, wählt den Sessel möglichst unscheinbar und unselbständig; nur das Notwendigste an solchem Sitzapparat wird gegeben, um der thronenden Person selbst ihre ganze Bedeutung und Unabhängigkeit zu lassen. Dem echten Bildhauer kommt es nur auf den menschlichen Körper an; seinen organischen Zusammenhang nach allen Seiten des möglichen Anblicks hin klar zu entfalten, das ist ihm die vornehmste Rücksicht; auch wo der Beschauer wirklich nur den Rücken des Sitzenden übersehen kann, wird der statuarische Künstler noch die Lage der Körperteile so sichtbar zu geben versuchen, daß wir dem wohlbekanntem Schema des organischen Menschenleibes vom Scheitel bis an die Sohlen zu folgen vermögen. Fast möchte man sagen, ein runder Drehstuhl sei die günstigste Sitzgelegenheit für diesen Zweck. Da liegen die unvergleichlichen Vorzüge der sella curulis, des Faltstuhls, ohne Rücklehne, jedenfalls ohne geschlossene Rückwand. Auf solchem Herrchersitz spricht nur die Gestalt des Fürsten in ihrer plastischen Entfaltung und ihrer freien Isolierung ringsum. Durch nichts behindert und bedingt, erhebt sie sich über dem Niveau der Menge. Freilich gehört dazu die eigne Majestät der Person, die ihre Hoheit und Haltung auch im Sitzen bewahrt.

Wo diese königliche Statur, um Haupteslänge die Mannen überragend, nicht vorhanden oder nicht am Plage ist, muß statt solcher rein statuarischen Rechnung eine andre eintreten. Dann wird der Eindruck der Majestät, der

überlegnen Bedeutung eines geheiligten Prinzips nicht mehr durch die Gestalt des Fürsten allein, sondern durch das Symbol seiner Herrschaft, durch den Hochsitz als solchen hergestellt werden können. Die Architektur oder mindestens die Tektonik wird zur Hilfe gerufen und baut den Thron. Und sobald nicht mehr ein tabernakelartiger Baldachin nur als Überbau über dem Sessel auch den freien Durchblick von der Rückseite erlaubt, sondern ein Marmorthron oder ein gezimmertes Gestühl mit geschlossenem Giebelstück hinten gewählt wird, so beschränkt sich auch die Ansicht auf die drei vordern Seiten, und das Ganze rückt, mehr oder weniger unter Bedingungen der Reliefanschauung, gegen die tote Wand eines Hintergrunds. Das heißt, die Bedingungen des Bildwerks bewegen sich von der Freiplastik, der statuarischen Kunst, durch die Stufen der Reliefkunst hinüber zu denen der Malerei, d. h. auf den einen fest vorgeschriebnen Standpunkt für die Betrachtung — eines gemalten Bildes.

Der Körper des Thronenden teilt seine Bedeutung mit dem Gestühl, dem Gehäuse, das ihn beherbergt. Das ist schon eine ganz andre Rechnung, und sie führt notwendig weiter zur Entwicklung und Betonung des Zusammenhangs mit den Nachbarkörpern, die auf allen Seiten mit ins Auge fallen. Zu diesem Opfer an Selbständigkeit hat sich Max Klinger entschlossen. Sein Beethoven ist nur die Hauptfigur in einer Gruppe, die sich aus mehreren Körpern zusammenschiebt, wie die des Farnesischen Stieres. Dadurch aber, daß einen der Hauptbestandteile eben der Thron mit seiner hohen Rückwand ausmacht, ist die Anschauung der Gruppe selbst auf drei Seiten reduziert, die vierte Seite ist die tote Stelle, der Hintergrund aller Bildanschauungen des herumwandelnden Betrachters. Was ihm hinterrücks noch geboten wird, wo er den Helden nicht mehr sieht, bleibt ein Anhängsel, das aus der Einheit des Ganzen als Werk der Freiskulptur — herausfällt und unverkennbar, als ob es gar nicht anders sein könnte, in den Anschauungskreis der Reliefplastik, ja des Malerischen überhaupt hineingleitet. Das ist ein charakteristisches Kennzeichen der modernen Kunstbestrebungen, das der Mehrzahl gar nicht zum Bewußtsein kommt.

Die Neigung zum Malerischen kündigt sich schon in der ungeformten Marmorscholle an, die so gelassen zu sein scheint, wie die Natur sie bot. Die nämliche Vorliebe spricht sich auch in der Gesamtform des Thrones aus, wie in allen Einzelformen, die zum Schmucke daran befestigt sind. Kaum irgendwo kann von Struktur im tektonischen Sinne geredet werden. Der Eindruck eines aus eigener Kraft gewachsenen Gebildes überwiegt die Abgrenzung der gewohnten festen Bestandteile, der Stützen und der Flächen, die alle Regelmäßigkeit und Bestimmtheit eines Gefüges, wie Steinmetz oder Zimmermann es in ihrem Material und ihrer Technik zu liefern pflegen, so weit es gehn mag, verschmähen. Das Ganze bleibt noch sozusagen im Zustande der Bewegung; daher der Anklang wenigstens an die Gefühlsweise des Barocks, dessen strengerer Stil allerdings von viel ausgesprochnerm plastischem Drange befeelt ist; daher, besonders von den Seiten her, die Verwandtschaft mit einem Wagenstz oder Schlitten, von der wir schon gesprochen haben. Die Palmstämme an den Ecken der Rückwand mit ihren emporgestreckten Wedeln, aus denen die Engköpfe herauswachsen, oder den gebognen Zweigen, die der Schwingung der Armlehnen folgen, verstärken den Schein des vegetativen

Lebens, des Schwankenden in momentaner Spannung, die ein Windhauch beugen oder zerknicken kann.

Keine Frage, daß uns dieses lustige, wandelbare Wesen durchaus malerischer Elemente vortrefflich in die Traumwelt der Phantasie hinüberleitet, deren Schöpfungen daraus hervorblühen wie die Elfengesichter unsrer Märchenpoesie aus Blättern und Blumenkelchen. Und wieder haben die geistigen Mächte der Vergangenheit bei der Geburt des neuen Kunstwerks ihr altbewährtes Zauberlied gesungen. Die mosaische Sage vom Sündenfall des ersten Menschenpaares giebt das Thema für das wundervolle Relief der einen Seite, wo unter dem fruchtreichen Baum der Erkenntnis Adam und Eva in intimster Zwiesprache dastehn und flüsternd nur, im Blick der Augen, die sich begegnen, über dem verbotnen Apfel einander den dunkeln Wunsch ihres Herzens vertrauen. Auf der andern Seite denken wir zunächst an dasselbe Paar in einem andern Moment an gleicher Stelle des Paradieses. Auch hier ein Fruchtbaum, nach dessen Zweigen der nackte Mann seine Hand ausstreckt, und ein nacktes jugendschönes Weib, das knieend die Reize ihres Leibes entfaltet, als höbe sie bequemer nur eine abgefallne Frucht vom Boden auf. Doch schöpft sie, wie wir uns belehren, mit einem Gefäß aus dem Wasser. Und die Mythen des klassischen Altertums wissen ja wohl von der vergeblichen Arbeit der Danaiden zu erzählen, und die Erinnerung an sie lockt auch das andre Bild der Tantalusqualen aus den Schatten der Unterwelt herauf. Zu den edelsten Leistungen moderner Relieffkunst gesellen sich beide, wir würden fast von klassischer Reinheit reden, wenn einzelne Teile, ein halb bedecktes Antlitz, ein schnell verjüngter Arm uns nicht verrieten, wie malerische Anschauung hineinfließt — freilich auf dem Grunde dieser beweglichen Spannung der gegebenen Fläche durchaus entsprechend.

Nur die große Darstellung auf der Rückwand des Stuhles nennen wir kurzweg ein Bronzegemälde, so ebenbürtig den Seitenreliefs sich auch die Figuren des Vordergrundes herausrunden: zwei obere Drittel gehn ganz in die Fläche und ertäuschen einen weitreichenden Schauplatz mit der Sonne hinten am Horizont. Hier unten wieder klassische Mythologie, dort oben die Lehre des Christentums — auf einem Bilde. Aber reiner sich scheidend eben durch diese Abstufung der plastischen und der rein malerischen Anschauungsweise, klarer in ihrem Gegensatz als „Christus im Olymp.“ Fast statuarisch unabhängig erscheint die nackte Gestalt Aphroditens auf der Muschel, die ein Wellenhaupt mit seinem Tritonenantlitz davonträgt — freilich nicht die schaumgeborne Venus Anadyomene, die einst im Triumph aus der Meerflut emporgetaucht ist, sondern abgewandt, mit erhobnem Arm, am Ende ihres Siegeslaufes unter der Sonne. Ihre Begleiterin, die Nixe, dreht sich noch einmal um und ruft, auf dem Rückzug, mit gellender Stimme gewiß, gegen den Felsen, der hinter ihnen aufsteigt. In heftiger Gebärde kündigt, wie in zeternder Leidenschaft, ein Mann auf dem Vorsprung der Steinwand den beiden Fliehenden das Schicksal, das sie aus dieser Welt verbannt. Er gehört in seiner nicht eben vornehmen Laufbewegung und der heftigen Gestikulation schon einem andern Geschlecht, in der fließenden Gewandung schon zum Bilde darüber. Trotz der Durchsichtigkeit seiner Kleider muß es ein Apostel des Kreuzigten sein. Denn droben auf dem Felsen ist die Stätte des Hochgerichts,

da ragen die Kreuze der Schwächer und des Schuldlosen, der sich opfert, und die Seinen trauern in ihrem Schmerz. Ist es Sonnenaufgang einer neuen oder Sonnenuntergang einer alten Welt? Beide in einem Gemälde vereint entführen uns flugs in das wunderbare Land der Romantik, wo die urewigen Gegensätze bei einander wohnen. Die Sündhaftigkeit des Fleisches nach semitischem Glauben triumphiert, und Frau Venus räumt das Feld und schwindet dahin, um höchstens im Hörselberg noch eine sichere Zufluchtsstätte zu finden, wo ihre Verehrer — und dazu gehört doch die moderne Generation zweifellos trotz aller Orgien der Häßlichkeit — sie suchen mögen und sich ersättigen bis zum Überdruß, der sie gewöhnlich erst den Nachtgestalten der Verzweiflung in die Arme treibt. Also eine Umkehrung dessen, was uns Klingers Christus im Olymp zu veranschaulichen gewagt hatte. Wir folgen einem denkenden Künstler gern in der Malerei, oder erst recht in graphischer Kunst, auch ohne Bedenken in ungelöste Probleme, auch auf die Gefahr hin, in Wogendrang und Wellengischt auf der ewig rinnenden Flut der Gedanken das Steuerruder der Gestaltungskraft seinen Händen entgleiten zu sehen und die klaren Bilder der Form aus den Augen zu verlieren. Hier aber an einem Denkmal aus festem Material erhebt sich ein Mahnruf gegen solche Traumgebilde. Und wenn wir unter jenen Marmorzügen vorn eben Beethoven erkennen sollen und keinen andern, so fragen wir: Was berechtigt gerade diese Mythen der Vergangenheit, hier an seinem Hochsitz zu erscheinen?

So wird gewiß mancher von den musikalischen Verehrern unsers großen Komponisten forschen; und im Bemühen, einen motivierten Zusammenhang mit den Schöpfungen des Helden, dem doch das Denkmal gewidmet ist, zu entdecken, mag er sich in die Willkürlichkeiten unsrer Programm-Musik verwickelt glauben. Geben die Meisterwerke Beethovens eine Unterlage für solchen Vorstellungslauf, und charakterisiert die Veranschaulichung gerade dieser Gegensätze seine Individualität, im Unterschied von andern Musikern? Oder sind solche Erläuterungen der Geistesthaten Beethovens doch zu allgemeine Andeutungen der geistigen Atmosphäre überhaupt, vielleicht nichts andres als Klingersche Phantasien über Kompositionen, die unser aller Eigentum geworden sind? Wenn in der Folge der lebende Künstler, der soeben diese Huldigung an Beethoven geschaffen hat, zurücktritt hinter seinem Werke, so wird man in diesen Reliefbildern immer nur Allegorien auf das allgemeine Ringen zwischen klassischer Überlieferung und romantischem Bestreben, zwischen heidnischer und christlicher Weltanschauung vielleicht erkennen. Sollten wir mehr darin sehen, das sich auf Beethovens Stellung in der Geschichte seiner Kunst oder auf charakteristische Eigentümlichkeiten seiner Meisterwerke bezöge, so würden wir nach einem weitem Ausweis dieser Ansichten verlangen, d. h. wieder einen Kommentar nötig haben, der sie uns annehmbar machte in all ihrer Subjektivität. Da liegen die Fährlichkeiten all solcher Gedankenmalerei.

Bei einem statuarischen Denkmal vollends wollen wir von philosophischer Betrachtung bei Gelegenheit des Gefeierten und noch so tiefsinnigen Hirn-
gespinnsten der Poeten nichts wissen, sondern rechnen mit der sinnlichen Anschauung, die der Bildhauer ganz verkörpert hat, allein. Daraufhin haben wir noch einen Einwand gegen diese That auf den Rückseiten zu erheben. Sie mochten am Sockel der Gruppe ringsum ihre Stelle finden, falls dieser

nicht auch, der bunten Marmorhülle vor dem Thron gemäß, als roh-gelassener Felsblock gedacht werden soll. In der festen Umrahmung eines tektonischen Aufbaues vermögen wir unbeirrt solche Begleiterscheinungen aufzunehmen, weil sich dann ihr Bereich bestimmt und fühlbar genug aussondert, und jede Verschmelzung mit der Hauptvorstellung des Bildwerks selber ausgeschlossen bleibt. Dort mögen sie zur Vorbereitung des Verständnisses oder zur Vertiefung des Sinnes beitragen gleichwie ein begleitendes Wort im Laufe der Betrachtung. Oder, wer hätte nicht gern eine ganze Reihe von solchen Tafeln an den Wänden eines Heiligtums, in dessen Mitte dieser Beethoven thronen mag. Um so lieber, wenn bei gehöriger Ausbreitung und Verteilung des mannigfaltigen Stoffes, den Beethovens unvergängliche Meisterstücke bieten, die Zusammenjochung heterogener Dinge in demselben Bilde vermieden würde, sei es auch zu Ehren der Klarheit und Harmonie des Meisters selber und nicht nur zu Gunsten eines echten, völlig mit sich selbst übereinstimmenden Stils der Relieffunst.

So aber, an der Rückseite des Thrones, werden diese Bronzereliefs entweder zu rein dekorativen Bestandteilen degradiert, die der Beschauer des Denkmals um so weniger eines Blickes zu würdigen brauchte, je eifriger und nachhaltiger er sich in die Gestalt Beethovens selbst vertieft. Oder, wenn es ihm nicht gelingt, festzuhalten, was die Einzelfigur für sich zu sagen weiß, wenn er unstät herumgetrieben wird, von einem Standpunkt zum andern, so drängt sich diese Bilderseite gerade an dem Punkt ein, wo eine Zusammenfassung aller Ansichten im Sinne einer Gesamteinheit erfolgen sollte. Dieser Teil des Ganzen bewirkt unfehlbar, daß alle übrigen wieder auseinandergehen; denn nun bietet sich von keiner Seite her ein vollständiger und erschöpfender Anblick der ganzen bildnerischen Schöpfung dar.

Das Ganze ist weder als Statue noch als Bild einheitlich gedacht, sondern die Stücke müssen nacheinander abgelesen werden und können, da kein gemeinsames überall sichtbar gegenwärtiges Bindeglied vorhanden ist, nicht zur Synthesis in der Anschauung gelangen. An der kritischen Stelle werden wir in das unsichtbare Reich der rein geistigen Vorstellungen hinübergelockt und können nur noch in der poetischen Phantasie ein Surrogat für die gesuchte Einheit finden. Ohne Zweifel sind es die Gewöhnungen der Malerei und besonders der graphischen Kunst, wie deren cyklische Komposition, die dem Künstler hier gefährlich geworden sind. Je unverkennbarer er neuerdings auf das eminent Plastische hinaus will, desto mehr kommt es darauf an, diese psychologische Peripetie in der Konzeption des Ganzen aufzuweisen. Es ist gewiß im Sinne des denkenden Künstlers, wenn wir es aussprechen, auch wenn es im Kreise der Kunstfreunde für verboten gilt, einem Bildner sozusagen in sein eigenstes Handwerk hineinzureden. Jeder wahre Künstler weiß, daß gerade in diesen geheimsten Wendungen des schöpferischen Prozesses die Selbstbeobachtung oft im Stiche läßt, die im Bollzug, der Hände Werk, ganz auf technische Dinge konzentriert wird. Im Grunde handelt es sich dabei gar nicht um ein abschließliches Handwerk, sondern um unser gemeinsames Seelenleben, vielleicht gar um eine Schwäche, eine Krankheit unsrer Zeit, bei deren Diagnose und Heilung jeder Arzt willkommen sein sollte.

Erinnern wir uns nur an jene Stelle, wo die Engelköpfe in die Sphäre

des Dondichters hineinragen. Durch sie gerade wurden wir schon früher zu der Frage geführt, wie weit harmonische Farbenwirkung erreicht sei, und ob die Beleuchtung in diesem Wiener Ausstellungsraum vielleicht dem Zusammengehen zu einheitlichem Gesamteindruck hinderlich sei. Daß diese Frage sich aufwarf, sagte schon, daß die Einheit des Ganzen nur von einem ausgesprochen malerischen Standpunkt aus gesucht werden könne. Wir kamen dort zu einer verneinenden Antwort, und vermögen auch jetzt nur, sie angesichts der ganzen Rückseite zu wiederholen: diese an sich dunkel gefärbten Reliefbilder verlangen, um uns ihre formalen Schönheiten, geschweige denn ihren geistigen Inhalt zu enthüllen, gutes Licht, Beleuchtung von der hintern Seite her, wo wir im Interesse der Gesamtaufnahme des Übrigen einen Schattenraum voraussetzten.

Schon dieses Bedürfnis nach einem Hintergrunde oder Schattendunkel schließt, wenigstens für die drei Hauptansichten des Bildwerks, die andre Möglichkeit aus, zu deren Annahme uns die vierte veranlassen könnte: daß es für die Aufstellung unter freiem Himmel gearbeitet sei. Dafür ist auch der Maßstab des Ganzen zu klein, und die Zusammensetzung aus verschiedenem Material gewiß nicht geeignet. Die Kostbarkeit der Stoffe, wie die ungetrübbte Erhaltung ihrer Farbeffekte verlangt die Aufstellung in einem Innenraum ebenso bestimmt, wie die Größe, in der die Gruppe gedacht ist.

Sollen wir nicht im Sinne des Gegebenen diesen Innenraum auszudenken versuchen? Gewiß dürfte er so kahl und öde nicht sein, wie die Badehalle mit ihren leise plätschernden Bassins voll böcklinblauen Wassers, die uns so vollständig irre gemacht hatte, als wir eintraten. Die farbige Schöpfung Klingers, in der Mitte eines Festsaales, eines Foyers im Theater oder im Konzerthaus aufgestellt, verlangt auch eine farbige, der üppigen Pracht und gewollten Abstufung seines Materials entsprechende Dekoration der ganzen Umgebung. Farbige Marmorsäulen mit vergoldeten Bronzef kapitälen, mit Bronzereliefs in der warmen, glänzenden Inkrustation der Wände und prunkvolle Vorhänge von Sammet und Seide dazwischen, die zu dem Dreiklang der durchleuchtenden Farben des Denkmals, dem violetten Rotbraun des Sockels, dem goldigen Gelb des Gewandes und dem Grünblau der Pfauenaugen am Randstreifen als Folie und Vorbereitung gestimmt sind. Der Mosaikschimmer in den Räumen spätrömischer Kaiserzeit versprache das harmonische Milieu. Dann erst wüchse das Kleinod wie natürlich aus der Mitte einer solchen Farbens schöpfung auf, deren Reflexe sogar das Weiß des nackten Marmorkörpers beleben und den Kopf, der jetzt so empfindlich der Vermittlung entbehrt, mit einem Abglanz des Goldes um die Stirn in sich aufnehmen würden.

Aber die Verehrer Beethovens würden sich, soweit sie wenigstens zur ältern Generation gehören, ohne Zweifel befremdet fühlen, eben durch die üppige Polychromie und den halbbarbarischen Materialstil dieses Saales. Ist das unser Beethoven? fragen sie. Würde er selbst nicht am ersten solche orientalische Huldigung verschmähen? Freilich, mit dieser durch und durch „malerischen Behandlung“ des Bildwerks würden auch die innern Widersprüche der Auffassung und der Durchführung des selbstgewählten Vorwurfs kaum beseitigt werden; denn diese liegen auf dem Gebiete des Geistes, des Denkens ebenso wie des Taktes, im geheimnisvollen Schoß des Gefühls, d. h. der Seelenharmonie. So, wie das Werk da steht, bezeugt es nur, wie schwer auch ein geistig hochstehender Künstler, vielleicht

gerade dieser erst recht, zu einer einheitlichen Ausgleichung seiner Denkweise wie seiner Formensprache gelangt. Motive ganz verschiedener Darstellungskreise und Ideenzüge, nicht nur der Kunstgattungen, sondern auch der Weltanschauungen sogar laufen hier unvermittelt durcheinander. Klassizismus und Romantik haben an der Wiege dieses Werkes gesessen und sich nacheinander den Vorrang streitig gemacht, ohne daß es dem Künstler — im Lauf eines Jahrzehnts der Arbeit — gelungen wäre, diese widerstreitenden Prinzipien mit der unbefangenen Freiheit des eignen Willens zu bewältigen und eine moderne Schöpfung, ganz anderer Sinnesart vielleicht, aber jedenfalls aus einem Gusse hinzustellen.

Ein solches Werk wie dieser Beethoven Klingers bedeutet in meinen Augen noch keine abschließende, ausgereifte, mit sich selbst übereinstimmende Lösung des Problems, sondern es zeigt für den kundigen Beobachter, deutlicher als mancher glücklich gelungne Einzelwurf, alle Symptome eines Übergangs, der hoffentlich doch die Zeit der Reife, die wir alle ersehnen, heraufführen wird.

U. Schmarsow



Die Ausgrabungen bei Haltern und das Kastell Ulliso

Don f. Knoke



Während man in der Rheinprovinz und in Süddeutschland die Nachforschung nach römischen Altertümern schon seit längerer Zeit mit Eifer und Erfolg betrieben hatte, war in Westfalen lange Zeit die Thätigkeit auf diesem Felde zurückgeblieben. Und doch konnte man mit Sicherheit erwarten, daß die Römer auch hier zahlreiche Spuren ihrer Wirksamkeit hinterlassen haben müßten, und daß namentlich an den Ufern der Lippe, in einer Richtung, die sie oft genug gezogen waren, in einem Gebiete, das sie mehr als ein halbes Jahrhundert lang besetzt gehalten hatten, Denkmäler ihrer kriegerischen und ihrer friedlichen Schöpfungen nachgewiesen werden könnten. Schon die Funde mancher römischen Münzen, Waffen und anderer Geräte, die man hier und da zufällig aufgelesen hatte, und über die sogar im Münsterschen Museum zum Teil die Kataloge Auskunft gaben, forderten sicherlich dazu auf, endlich einmal systematische Nachgrabungen vorzunehmen, und dies um so mehr, als schon im Jahre 1838 der Oberstleutnant Schmidt im Großen Generalstabe ein römisches Kastell auf dem Annaberger bei Haltern aufgefunden und eingehend beschrieben hatte. Gleichwohl geschah in den Untersuchungen jahrzehntelang so gut wie nichts.

Von neuem wurde das Interesse für diese Wissenschaft erst wieder rege, als mit Unterstützung des Kultusministeriums im Jahre 1878 die Lokaluntersuchungen des Hauptmanns Hölzermann aus dessen Nachlaß veröffentlicht wurden. Hölzermann ging wie Schmidt von dem sehr richtigen Gedanken aus, daß die Römer, um ihre Eroberungszüge bis ins Innere Deutschlands auszudehnen, die Straßen an den Ufern der Lippe entlang mit einer Kette von Befestigungen gesichert haben müßten. Auch bezeichnete er einige der noch sichtbaren Wege und Verschanzungen als solche Römerwerke, ohne indessen den Anspruch zu erheben, damit zu einem endgiltigen Abschlusse gelangt zu sein. Dieses Endergebnis konnte ja auch um so weniger schon damals gewonnen sein, als es dem sonst so verdienstvollen Forscher leider nicht möglich gewesen war, mit dem Spaten das ursprüngliche Profil der Wallgräben festzustellen und eine planmäßige Nachsuchung nach Kleinaltertümern vorzunehmen. Wirklich haben denn auch, nachdem vor kurzem durch die Westfälische Altertumskommission die Arbeit wieder aufgenommen worden war, wenigstens zwei der einst von