

3862

pas a Kunach

Stein und Erz

in der statuarischen Kunst

von

Emanuel Löwy



Innsbruck

Im Kommissionsverlag der Wagner'schen k. k. Universitäts-Buchhandlung

1915

Bibliothèque Maison de l'Orient



150688

*Herrn Ed. Ostler
erkenntlich
d. Vf.*

Stein und Erz

in der statuarischen Kunst

von

Emanuel Löwy



Innsbruck

Im Kommissionsverlag der Wagner'schen k. k. Universitäts-Buchhandlung

1915

Sonderabdruck aus der Zeitschrift Kunstgeschichtliche Anzeigen, Jg. 1913, Heft 1|2.

Seite 5

Druck der Wagner'schen k. k. Universitäts-Buchdruckerei in Innsbruck.

Stein und Erz

in der statuarischen Kunst.

Von Emanuel Löwy.

I.

Unter den das Kunstwerk bedingenden Faktoren nicht der geringste ist das von dem Künstler verwendete Material, der unmittelbare Empfänger und Vollstrecker seines Willens. Ist es das aber immer rein und widerspruchlos? Oder sehen wir nicht vielmehr häufig es selber die Führung übernehmen, dem Künstler seinen Willen hier mit Gewalt, dort mit schmeichelnder Verlockung aufdrängen? So wurde in der Tat für die Kunstgeschichte das Material vom Objekt zum Subjekt; die Mitarbeiterschaft des Materials an dem Zustandekommen dessen, was man den Stil eines Kunstwerks nennt, ist ihr ein Dogma, Stein und Erz in diesem Sinn geradezu Gegensätze geworden. Theorien wurden auf die Eigenschaften des Materials gegründet, deren spekulative Folgerichtigkeit es nicht selten übersehen ließ, die Tatsachen unbefangen um ihre Zustimmung zu befragen.

Eine dieser Theorien scheint allerdings ihre lange unbestrittene Herrschaft allmählich einzubüßen. Wir wissen, daß in der ältesten Zeit der griechischen Kunst die Statuen vielfach aus Holz geschnitzt waren. Und wir besitzen eine Anzahl altertümlicher Figuren in Stein, die merkwürdig sei es brettartig glatt, sei es vierseitig zugehauen oder wie Baumstämme rund sind. So hat man gefolgert, daß dies eben Nachwirkungen der vorangegangenen Bildung in Holz seien. Bei der ersten Bearbeitung des Holzes war der Künstler noch von der Struktur des Materiales ganz beherrscht, so daß die Bilder nur mehr oder weniger wie behauene, gehobelte oder sonst regelmäßig zugerichtete Balken oder Bretter ausgesehen haben. Diese ersten, wie unvollkommen immer gelungenen Versuche beherrschten die Kunst, bildeten einen Stil, und so zähe be-

hauptete sich dieser, daß er noch bei Uebertragung in Stein die Grundlage der Formgebung bildete. Aber abgesehen davon, daß die Fälle von Gleichsetzung bloßer Säulen und Pfeiler mit Göttern, auf die man sich dabei beruft, auf sehr unsicherer Grundlage und in dem einen Falle, wonach ein Götterbild geradezu aus einem schon früher verehrten Brette geschnitzt worden sei, auf irriger Interpretation beruhen, leidet die genannte Annahme an einem dreifachen Fehler. Sie verweigert dem Steinmaterial das, was sie dem Holz weit über die eigene Sphäre hinaus zuerkennt, das Recht, seine eigenen struktiven Anforderungen durchzusetzen. Sie schiebt dem Holz Rohformen als selbstverständlich zu, die ihm aus sich heraus bei Herstellung einer Statue keineswegs notwendig und natürlich sind, wie Brett und Balken.¹⁾ Und sie berücksichtigt nicht, daß die angeführten Erscheinungen jeder primitiven statuarischen Darstellung in welchem Material immer zukommen, also vom Material unabhängig sind. Beispiele aus der griechischen Kunst habe ich dafür an anderem Orte gegeben²⁾ und jede ethnographische Sammlung vermag sie aus der Skulptur der Naturvölker zu vermehren.

Der folgenden Hypothese habe ich selbst lange Zeit zugeeignet³⁾. Sie betrifft die wechselseitige Einwirkung zweier parallel verwendeter Materialien, wie Marmor und Bronze, und namentlich der zweiten auf den ersteren. Zweifellos hat die Arbeit im Erzguß praktische Vorteile. Während im Marmor jeder abstehende Teil Gefahr läuft, auch schon während der Arbeit, abzubrechen, ist die gegossene Statue mit ihrem hohlen Inneren und den darin anbringbaren Stützen wie ihrer naturgemäßen Zusammenfügung aus Stücken in der Bewegung viel freier. Dies mußten sich doch die Bronzekünstler alsbald zunutze machen. Ferner vollzieht sich beim Bronzeß die künstlerische Arbeit an einem Modell von fügsamster Struktur, der Künstler war also den Versuchungen nicht ausgesetzt, die der Marmor mit seinen zur Rundung und Glätte einladenden Flächen ausübt. Und da endlich weder das Modell, noch die fertige Erzstatue sich zur Färbung eignen, welche im Stein so leicht über mangelnde plastische Durchbildung hinwegtäuscht, so durfte man aus alledem folgern, daß dem Bronzeß ein wesentliches

¹⁾ Diesen Einwand hat schon E. A. Gardner, Journ. Hell. Stud. XI 1890 S. 132 ff. erhoben. Vgl. D. Naturwiedergabe i. d. ält. griech. Kunst S. 34.

²⁾ Naturwiedergabe S. 29 ff.

³⁾ Vgl. Mitt. österr. Mus. f. Kunst u. Industrie X 1884 S. 17 f.

Verdienst an der Bereicherung und Befreiung der Bewegung wie an der wirklich plastischen Durchbildung der Form zukomme, welche, einmal gewonnen, sich auch dem schüchterneren Marmor mitteilen mußten.

Was diesen Schluß noch besonders verführerisch, aber auch bedenklich macht, ist der Umstand, daß der Bronzeuß in Griechenland nach allgemeiner Annahme ungefähr in der Zeit sich auszubreiten beginnt, in welcher die Plastik vor den beiden angedeuteten Problemen stand, und demnach die Beispiele für deren fortschreitende Lösung uns zumeist von der Bronzeplastik kommen.

Ist es aber auch wahr, daß die griechische Kunst erst durch den Bronzeuß Bewegung und Lockerung der Teile gelernt hat? Wie vor der Ausbildung des Bronzeußes und jedesfalls unabhängig von ihm die Steinplastik auch Loslösung der Glieder wagte, veranschaulichen die Nike des Archermos, veranschaulichen archaische Sphinx-, Reiter- und zahlreiche Apollonfiguren¹⁾, deren heute meist gebrochene Beine uns beweisen, daß diese Möglichkeit die Verfertiger keineswegs schreckte. Und wir haben auch recht alte Beispiele für die Vertrautheit der Kunst mit der Stücktechnik, wie die Aristionstele²⁾, gar nicht zu sprechen von der nach der herrschenden, aber keineswegs bewiesenen Ansicht der Steinskulptur vorhergehenden Holzschnitzkunst, bei welcher das Stücken sich mit Notwendigkeit aufdrängen mußte, und auch nicht von der weit älteren Epoche der knossischen Schlangengöttin und ihrer Begleiterin³⁾, bei welchen wenige Dezimeter hohen Fayencepüppchen die Arme besonders angestückt sind. Solche Beispiele beruhigen uns darüber, daß die Marmorkünstler im Bedarfsfalle sich auch zu helfen wußten. Und was den Verzicht auf das unplastische Hilfsmittel der Polychromie betrifft, so war der Keim zu dessen Einschränkung in dem Augenblick gegeben, als man die Wirkung des leuchtenden Marmors erkannte. Ja selbst für die kräftige körperliche Bewegung der Flächen versagt der Beweis, wenn wir den Grad der Modellierung z. B. in der Haartracht der

¹⁾ Verweise auf Abbildungen kann ich auf weniger Bekanntes beschränken. Zu den Reitern vgl. Schrader, D. arch. Marmorskulpturen d. Akrop. S. 81.

²⁾ Hier waren Bartspitze und Glied angesetzt. Vgl. das Akroter der Stele von Karystos, R. v. Schneider zu Ant. Denkm. I Tf. 33 S. 20.

³⁾ Springer-Michaelis, Kunst d. Altert., 9. Aufl. Abb. 227 (10. Aufl. Abb. 248), Winter, Kunstgesch. i. Bild. Neue Aufl. Tf. 85, 12.

Marmorkoren mit der um Jahrzehnte jüngeren des delphischen Wagenlenkers oder der noch späteren des Doryphoros vergleichen, oder die Faltenerhebung der genannten, als Erzeugnisse reiner Marmortradition angesehenen Koren mit ihrer Schwester, der von erzgewohnten Künstlern stammenden Athena des äginetischen Giebels, bei welcher die Falten stellenweise, statt erhoben, eingefurcht sind.

Was man dem Bronzeuß noch am ehesten zugestehen möchte, ist, bei der Möglichkeit steter Korrektur am Modell, ein Verdienst um das raschere Vordringen der gesamten Kunst zu größerer Richtigkeit der Verhältnisse und Einzelheiten. Aber selbst daran, daß die griechische Kunst dieser Führung bedurfte, werden wir zweifeln dürfen, wenn wir die stets fortschreitende Reihe der Apollonstatuen aus der Zeit vor Verallgemeinerung des Bronzeusses betrachten oder die staunenswerte Vollendung der doch ganz mit dem Gedanken an Marmor empfundenen und durchgeführten Figuren der Parthenongiebel.

Sind aber denn die Unterschiede der Materialien in der Formgebung nicht handgreiflich? Läßt sich nicht oft noch im Gipsabuß mit Sicherheit z. B. ein Original in Holz erkennen oder in den antiken Marmorkopien der Stil der Bronze wiederfinden? Ja spielt nicht das Material in die Erfindung mitbestimmend hinein, indem der Künstler von vornherein das Werk bald in dem einen, bald in dem anderen Material ausgeführt vor seinem geistigen Auge sieht, nicht selten dem Material geradezu die Anregung zu einem Werke zuschreibt? Kein Sehender, mit dem Schaffen zeitgenössischer Künstler nur oberflächlich Vertrauter wird dies leugnen wollen und ich erkenne das Tatsächliche dieser Erscheinung so vorbehaltlos an, daß mir jede weitere Ausführung überflüssig erscheint. Aber wie sich diese Einflüsse geltend machen, bedarf einer Klärung und Unterscheidung.

Struktiv gestaltender Einfluß des Materials ist wohl am auffälligsten in den primitiven Künsten. Weicher Stein z. B. begünstigt gleichmäßige ebene Flächen mit scharfen Kanten, harter gerundete; Ton drängt unwillkürlich unbestimmte Formen auf, Elfenbein oder Bernstein abgeschieferte usw. Nur sind dies Eigenschaften, welche sich bei gleichem Material in der primitiven Kunst welcher Zeit und welches Volkes oder selbst Individuums immer wiederholen, also nur im äußerlichsten und größten Sinne einen Stil bestimmen. Insofern der Stil sich in der Gestaltung des Typi-

schen, der Uebersetzung der Naturformen und ihrer inneren Be-seelung, den Proportionen usw. ausspricht, wird er in diesem Falle durch das Material in seiner spezifischen Aeüßerung unterdrückt oder gefälscht. Statt eines stilbildenden ist also das Material hier ein stilhemmendes Moment und jede kräftige Eigenart, die allein zu einer Entwicklung führt, sucht sich von seinem Einfluß zu befreien.

Es sind die fortgeschritteneren Phasen der Kunst, in welchen die vorgenannten optischen Unterschiede von Material und Technik eine beachtenswerte Rolle spielen, um so größer, je mannig-facher und verfeinerter die verfügbaren Techniken sind. Und das nicht bloß auf dem Gebiete der Skulptur. Auch in der zeichnenden Kunst stehen heute z. B. Oelmalerei, Aquarell, Gouache, Tempera oder Feder, Bleistift, Kreide, Kohle, Pastell oder Liniestich, Radierung, Schabkunst, Holzschnitt, Lithographie dem Künstler zur Wahl. Gewiß sind in allen diesen Fällen je nach der angewandten Technik die Formen durchaus verschieden und wird der Künstler seinen ersten Entwurf meist schon mit einer dieser Techniken verbinden. Dies allerdings umso bewußter, in je höherem Grade die Erfahrung ihn mit der individuellen Wirkung einer jeden vertraut gemacht hat, er also wieder als wählend und beherrschend über der Technik steht, nicht von ihr abhängt. Stehen sich nicht aber trotzdem die in verschiedenen Techniken ausgeführten Werke desselben Künstlers unendlich näher, als die in gleicher Technik ausgeführten verschiedener, sich auch nach Zeit und Schule noch so eng berührender Künstler? Sind z. B. Fresko- und Oelgemälde Peruginos, Aquarelle und Oelbilder Meissoniers untereinander nicht ungleich verwandter, als die Fresken Peruginos den Fresken Pinturicchios, ein Aquarell Meissoniers einem Aquarell von Detaille? Und so Marmor- und Bronzestatuen Donatellos unter sich nicht mehr, als die Bronzen Donatellos denen Verrocchios usw.? Das alles beweist, daß die Unterschiede der Technik, so auffällig auch an sich, in der Gesamtheit des Stils doch nur eine verhältnismäßig untergeordnete Bedeutung haben, daß der Stil eines Kunstwerks, einer Schule, einer Periode auf weit wesentlicheren, grundlegenden Elementen beruht. Und wenn bei Ausführung eines Entwurfs, wie es so häufig vorkommt, äußere Umstände zum Aufgeben des erstgedachten Materiales zwingen, wie geringfügig sind da oft die dem neuen Material zuliebe gemachten Aenderungen! Also von Bronze- oder Marmorstil zu reden haben wir gewiß ein Recht, aber doch nur im Sinne eines untergeordneten, internen

Faktums, nicht der großen Charakteristik. Nur wo ein Künstler oder eine Kunst ausschließlich sich eines einzigen Materials bedient, könnte dieses für den Stil mitbestimmend sein oder scheinen, insofern als es erst einer Scheidung unter den den Stil bedingenden Faktoren, darunter dem Material, bedürfte.

Wie wenig hat übrigens jedes Material die ausschließliche Eignung für bestimmte Effekte, ja wie wenig stellt es in seinem Verhalten überhaupt eine Einheit dar! Zwischen rohgegossener und ziselierter Bronze kann in der optischen Wirkung eine größere Kluft bestehen, als zwischen letzterer und Marmor, und hinwieder kann opaker Stein in der Gesamtwirkung oft der Bronze näher als dem Marmor kommen. Würde man nicht z. B. beim Apollon Sauroktonos es für ausgemacht halten, daß so weiches Ineinanderfließen jugendlich zarter Formen nur für hellen Marmor erfunden sein könne, wüßten wir nicht, daß das Original in Erz ausgeführt war? Und selbst von der knidischen Aphrodite, die uns als klassischer Fall von Vermählung der künstlerischen Absicht mit dem Marmor erscheint, hat nach Plinius¹⁾ der Künstler ein übereinstimmendes zweites Exemplar, wir wissen nicht, ob früher oder später, in Bronze gefertigt.

II.

Neuen Einblick in den Zusammenhang zwischen dem Schaffen des Künstlers und dem von ihm benutzten Material eröffnet Adolf Hildebrands vielgenanntes Buch: „Das Problem der Form in den bildenden Künsten“²⁾. Hildebrand stellt an das Kunstwerk im allgemeinen die Anforderung, einerseits als Gesichtseindruck zu wirken, andererseits die Empfindung des Raums, und zwar als eines einheitlichen wie in der umgebenden Natur³⁾, hervorzu-rufen. Demgemäß unterwirft er das statuarische Werk den folgenden

¹⁾ Plin. XXXIV 69. Auch für den Epheben von Subiaco, den auch ich wegen der Stütze für Kopie (aber nicht nach einem Original des V. Jahrh.) halte, ist mir ihretwegen ein Bronzeoriginal wahrscheinlich.

²⁾ Ich zitiere nach den neuesten Auflagen (6., 7.—8., sowie illustrierte vom Jahre 1913), füge aber für Benutzer älterer Auflagen in Klammern die Seitenzahl der 2. Auflage vom Jahre 1894 bei. Zu den im Text angeführten Sätzen vgl. besonders S. 57 (63) ff., S. 98 (107) ff., S. 105 (114) ff. Doch ist hier wie bei den folgenden Verweisen auf einzelne Stellen stets der Zusammenhang der ganzen Schrift mitverstanden.

³⁾ S. 28 (32) ff. In dieser Begründung scheint mir Hildebrands Theorie einen Angriffspunkt zu bieten.

Bedingungen. Es müsse in seinem Gesamtbau eine räumliche Einheit bilden, indem die gesamte Masse sich ideell zu einem kubischen Ganzen zusammenschließe. Für alle Ansichten habe das Reliefprinzip maßgebend zu sein, wonach die hervorragendsten Punkte möglichst untereinander in einer einheitlichen idealen Vorderebene liegen. Und, aus der Vereinigung der beiden voranstehenden Forderungen sich ergebend, die Komposition müsse von einer Hauptansicht als der die ursprüngliche Erfindung enthaltenden Gesichtsvorstellung ausgehen und die Nebenansichten, von beschränkter Zahl, sich dieser Hauptansicht als deren Konsequenzen unterordnen. Diesen Forderungen werde am vollkommensten und wie von selber genügt, wenn der Künstler seine Figur unmittelbar aus dem Steinblock heraushaue. Bei diesem Vorgehen sind alle Bedingungen von vornherein gegeben, welche den Künstler fast unausweichlich auf die Erfüllung der oben genannten Regeln führen, es sei darum das wahrhaft künstlerische Verfahren, und in seiner nachdrücklichen Empfehlung gipfelt Hildebrands Lehre. Das freie Modellieren hingegen enthalte keinerlei Zwang zur Einhaltung jener Regeln, sondern im Gegenteil stete Ablenkung, und Hildebrand verwirft es, da bei diesem Verfahren nur in Ausnahmefällen, nur im Widerspruch gegen seine Natur die Beachtung der angeführten Grundsätze möglich sei.

Sofern Hildebrands Buch kunsterzieherische Ziele verfolgt, hätte es den Kunsthistoriker nicht zu beschäftigen: der könnte als Kunstrichter in vielem ihm nur lebhaft beistimmen. Aber Hildebrands Sätze gelten auch in der Kunstgeschichte schon mehrfach als Dogma. Und Hildebrand selbst betritt kunstgeschichtlichen Boden. Als Beleg für die vollkommenste Betätigung der dargelegten Kunstprinzipien verweist er auf die statuarische Kunst der Ägypter, der Griechen und Michelangelos, dessen bekannter Ausspruch von der im Steinblock eingeschlossenen und von dem Bildhauer befreibaren Statue den Kern von Hildebrands Lehre enthält. Es erwächst uns also die Aufgabe, zu untersuchen, wieweit hier überall einerseits die dargelegten Prinzipien zutreffen, andererseits hierfür das Material im Sinne Hildebrands bestimmend ist.

Einleuchtend scheint eine Wechselwirkung zwischen Material und Charakter des Kunstwerks bei den Ägyptern. Wenn wir von ägyptischen Statuen reden, denken wir am liebsten an jene granitenen, basaltenen, deren dunkle Farbe mit unserer Vorstellung düsteren Ernstes der ägyptischen Kunst zusammentrifft und die

in ihrer dem Meißel widerstrebenden Härte dem Künstler sparsamste Formdurchbildung gewissermaßen aufzwingen. Freilich überzeugen wir uns alsbald, daß die ägyptische Skulptur sich auch zahlreicher anderer Materialien bediente, deren Härte alle Grade bis hinab zum Alabaster, Sandstein und selbst Holz durchläuft und die jeder, auch der hellsten Färbung zugänglich sind; von in Erz oder Glasfluß gegossenen Figürchen nicht zu reden. Es wäre so nach nicht das Material, welches als von vornherein gegeben den Charakter bestimmte, sondern die Kunst hätte von mehreren zur Verfügung stehenden Materialien das ihr zusagendste bevorzugt. Aber das betrifft nur ein Aeußerliches. Wichtiger für die uns beschäftigende Frage ist es, daß der Bau der ägyptischen Statue, wie Hildebrand ausführt, auf das Wesentlichste vom Stein, von der Werkform des Blockes beeinflusst ist. Auch fertig hört die ägyptische Statue nicht auf, Steinblock zu sein. Allenthalben lasse sich unter der Modellierung noch die kubische Grundform erkennen, in welche der Künstler seine Figur hineindachte, die ursprüngliche Blockwand, von welcher die Flächen der Figur sich möglichst wenig entfernen. Und daher jene feste Geschlossenheit, jene imponierende Ruhe, welche die ägyptischen Statuen auszeichnet.

Ich will das Tatsächliche dieser Schilderung als zutreffend hinnehmen, obwohl es nicht bei allen Motiven und Exemplaren ägyptischer Statuen zwanglos der Fall ist: nicht selten erstrecken sich die Außenwände von Plinthe und Sockel weit über die Masse der Figur hinaus.¹⁾ Und gesetzt auch, daß spätere Routine die Figur wirklich in den Block hineinkomponierte, so wird die Ursprünglichkeit dieses Verfahrens schwer zu beweisen sein. Uns wird sich eine andere Auffassung aus weiterem Zusammenhang ergeben.²⁾ Was aber schon hier hervorgehoben werden darf, ist, daß die ägyptische Statue bei allen ihren empfänglich anerkannten Vorzügen doch nur einen, und zwar den primitivsten Fall statuarischer Darstellung vergegenwärtigt, bei dem die auf Wiedergabe organischer Form gerichtete Kunst nicht stehen bleibt, nicht stehen bleiben kann. Ich meine da nicht bloß Fälle, in welchen den un- belebten Formen von Thronen usw. ein nicht unerheblicher An-

¹⁾ Beispiele: Bissing-Bruckmann, Denkm. ägypt. Skulpt. Tf. 19 b, 20, 23, 31, 38, 45, 46 u. a.

²⁾ S. 16—21; 34.

teil an der geschilderten Wirkung zukommt, oder die von Hildebrand besonders aufgeführten kauernenden Figuren¹⁾, bei denen die Seitenwände des ursprünglichen Würfels als solche erhalten, diese Seitenflächen also nur tektonisch, aber nicht bildhauerisch gestaltet sind (und das Ziel bildschaffender Tätigkeit kann doch nicht deren Verneinung sein). Sondern die Herrschaft der Hauptansicht ist nicht selten durch Verkümmern der übrigen erkauft und auch wo die Nebenansichten vollkommen nach der Tiefe entwickelt und in den Flächen durchgeführt sind, da ist die Scheidung der Ansichten gegenüber der Wirklichkeit eine zu schroffe, geschieht die Einnahme der Standpunkte seitens des Beschauers nur über abweisende Ecken hinweg²⁾. Die materielle, kubische Einheit des Steinraums bedeutet hier also nicht schon zusammenhängende Formeinheit der Figur. Den Aegyptern gebührt das weltgeschichtliche Verdienst, den Schritt zur großen Statue, unseres Wissens als erste, vollbracht zu haben³⁾. Es kann unsere Bewunderung nicht schmälern, gibt uns vielmehr ein Maß für die zu überwindenden Widerstände, wenn ihre Arbeit von Jahrtausenden daran aufging, die elementarsten Formen des statuarischen Ausdrucks festzulegen.

Gehen wir zu den Griechen. Als klassischeste Vertreter der Hildebrand'schen Prinzipien sind sie allgemein anerkannt. Kaum eine Kunst huldigt, und zwar auch in der Statue, der reliefartigen Anlage in so hohem Maße wie die ihrige.

Aber die Griechen sind zugleich diejenigen, welche dem statuarischen Erzguß die ausgedehnteste Anwendung und die größte, nicht wieder erreichte Vollkommenheit gaben. Verträgt sich dies mit Hildebrands Lehre?

Und wir dürfen nicht vergessen: der Erzguß ist keine Erfindung der Griechen. Einer der für die Bronze erforderlichen Rohstoffe fehlte ihrem Lande gänzlich, das hingegen eine Fülle des köstlichsten, vielbenutzten Marmors bot. Nach allgemeiner Annahme waren es die Völker des Ostens, vornehmlich die Aegypter, denen die Griechen das Verfahren entlehnten. Aber merkwürdig:

¹⁾ S. 99 (108).

²⁾ Dazu gehören auch Fälle, wo Figuren aus dem Rumpf eines Vierfüßlers und menschlichem Kopf zusammengesetzt sind, wie die Sphinx.

³⁾ Vorsichtiger wäre vielleicht: unseres bisherigen Wissens. Ob freilich Uebersetzungen aus Babylon für die statuarische Kunst wahrscheinlich sind, bleibe dahingestellt.

diese anderen Völker machen von der Bronze statuarisch nur untergeordnet Gebrauch. Wir finden bei ihnen ganz vereinzelt Statuen aus getriebener Bronze oder Kupfer, die gegossenen aber beschränken sich auf kleine Figuren, deren größte noch beträchtlich unter der Wirklichkeit bleiben¹⁾. Allein solche Schöpfungen im kleinen Dimensionen können auch entwicklungsgeschichtlich nicht mit vollem Maße gemessen werden. Mehr als einmal erscheint in der Kunstgeschichte der Besitz an statuarischen Kunstwerken auf solche kleiner Dimensionen beschränkt: die Hervorbringung letzterer gewährleistet also noch nicht die gleiche Fähigkeit für große Statuen, zwischen beiden besteht zum mindesten im Grade des körperlichen Darstellungsvermögens ein Abstand.

Die hohe Entfaltung des statuarischen Erzgusses gerade bei den Griechen fordert also ihre Erklärung; und bei einem so fein empfindenden Volke wird man sie zuerst in der künstlerischen Wirkung suchen wollen. Oft und auch von Hildebrand²⁾ hervorgehoben ist das verschiedene optische Verhalten des Marmors und der Bronze. Während bei dem ersteren mehr die einzelnen, inneren Formen zur Geltung kommen und demgemäß zur Betrachtung in der Nähe und Aufstellung in geschlossenen Räumen auffordern, wirkt die Bronze hauptsächlich als Ganzes, durch ihre Silhouette, und eignet sich danach vornehmlich zur Aufstellung im Freien. Da letztere Aufstellung bei den Griechen die bevorzugte war, so scheint die Vorliebe für die Bronze durch diese Aufstellung begründet, wie aus ihr Hildebrand ja außerdem noch den lockeren Gliederbau der griechischen Statuen im Vergleich z. B. zu Michelangelo erklärt. Allerdings müßten wir dann das gleiche Feingefühl den Aegyptern absprechen, die zur Verwendung der Bronze im Freien nicht gelangten, obwohl die Lichtverhältnisse ihres Landes vielleicht noch verstärkt die Voraussetzung dafür boten.

Aber auch bei den Griechen ist die Scheidung von Bronze und Marmor je nach der Aufstellungsart nicht durchführbar. Wohl

¹⁾ Für Aegypten vgl. Perrot-Chipiez I S. 729. Seitherige Entdeckungen haben daran kaum etwas geändert. Erheblich unterlebensgroß (H. 1,29 m) ist auch die elamitische Statue der Königin Napir Asu (*Mémoires de la Délég. en Perse* VIII 1905 Tf. XVI; Bulle, D. schöne Mensch, 2. Aufl. Tf. 29, r. Sp. 42; Pézard und Pottier, *Antiqu. de la Susiane* S. 113 Nr. 230), über deren völlig vereinzelt Technik (Hohlguß mit Metallfüllung) ich der Freundlichkeit E. Pottiers eingehendere Mitteilung verdanke.

²⁾ S. 72 (79) f., vgl. S. 114 (124 f.).

lassen uns unsere Quellen über das Material und die Technik der Tempelbilder, wo sie nicht geradezu ungewöhnliche waren, meist im Stich¹⁾. Daß aber trotz der Lichtverhältnisse im Innern der Tempel, die viele sogar nur von der Tür aus erhellen lassen²⁾, Tempelbilder aus Bronze zu keiner Zeit unerhört waren, beweisen Beispiele wie der Branchidenapoll des Kanachos, der Herakles des Myron, die beiden dem Alkamenes zugeschriebenen Statuen des Hephaisteion³⁾ und wohl mehr als ein ehernes Götterbild des Lysipp. Aus den im Inneren pompejanischer und herkulanischer Privathäuser gefundenen lebensgroßen Erzstatuen darf man wohl einen allgemeineren Schluß auf hellenistischen Brauch ziehen. Häufiger sind bei der leichteren Erhaltung des Marmors Belege für Marmorstatuen im Freien. So nicht nur die zahlreichen Grabstatuen, bei denen man sich nicht auf die Tradition des Ritus berufen kann (die müßte dann auch für das Tempelbild gelten), sondern auch Athletenfiguren wie die erst jüngst besprochenen aus Delos⁴⁾, und zahlreiche in heiligen Bezirken aufgestellte Weihgeschenke wie die delphische Familie des Agias oder aus Delos die Statue des Ofellius⁵⁾. Zweifellos für Fernsicht bestimmt war die Nike von Samothrake und noch mehr ihre Vorgängerin, die ganz von Luft umflossene hochragende des Paionios. Die Beispiele genügen, um zu zeigen, daß für jene bevorzugte Stellung der Bronze bei den Griechen das Moment der optischen Wirkung mindestens nicht das ausschlaggebende war.

Erinnern wir uns, wie der Künstler für den Bronzeuß arbeitet. Mit dem Metall hat er zunächst und direkt nichts zu schaffen, sein Material ist der Ton, das Wachs oder irgendwelcher andere bildsame Stoff, in welchem er seine Figur bis etwa auf eine ziselierende Nachhilfe ausführt. In dieser Arbeit ist kein Unterschied, wenn das Modell selbst, wie beim Ton, durch Brennen zur definitiven Figur werden soll. Dieses Verfahren steht zu der Stein- oder Holzskulptur in einem Gegensatz, den Michelangelo in die bekann-

¹⁾ Ich habe sie auch nicht eigens daraufhin geprüft.

²⁾ Vgl. kürzlich wieder Doerpfeld, in Zeitschr. f. Gesch. d. Archit. VI 1913 S. 1 ff. 12.

³⁾ Reisch, in Jahresh. d. österr. archäol. Inst. I 1898 S. 55 ff.

⁴⁾ L. Curtius zu Arndt-Brunn-Bruckmann, Denkm. griech. u. röm. Skulpt. Tf. 601 ff. S. 8 ff. Abb. 11—14, 16—23.

⁵⁾ Agias: Bull. Corresp. hell. XXIII 1899 Tf. 11 ff.; Fouilles de Delphes IV Mon. fig. Sc. Tf. LXIII f.; Springer-Michaelis, 9. Aufl. Abb. 599 (10. Aufl. Abb. 657). Ofellius: Bull. Corr. V 1881 Tf. 12 S. 390 ff.

ten Formeln „per via di porre“ und „per forza di levare“ kleidet. Wir können ihn mit den bisher dafür nicht ausgenutzten Bezeichnungen Skulptur und Plastik, deutsch: Bildhauerei und Bildformerei, ausdrücken, welche beiden Wortpaare wir fortan in dieser Unterscheidung gebrauchen werden. Nur sprechen wir, wie Michelangelo, in beiden Fällen von jenem Verfahren, bei welchem sich der künstlerische Gedanke ohne andersgeartete Zwischenglieder auf das Material überträgt. In diesem Sinne ist der größte Teil der modernen Skulptur nichts anderes als, wenn auch verkappte, Plastik, denn auch der moderne Bildhauer arbeitet in der Regel nicht direkt aus dem Marmor, sondern er macht dafür sein Tonmodell so gut wie für den Erzguß und überläßt das Uebrige mechanischer Uebertragung.

Worin besteht nun der angeführte Gegensatz?

Das Arbeitsobjekt des Bildhauers, verwende er Stein, Holz oder sonst welches Material, ist ein irgendwie in Außenflächen zugehauener Block. Von diesen dringt er nach innen. Er hat es von vornherein mit Flächen zu tun und tiefer dringend schafft er, wie immer, an Flächen, aus deren Zusammenwirken dann erst ganz zum Schluß, wie automatisch, das körperliche Bild entsteht.

Ganz ebenso ließe sich die Arbeit des Bildformers an einem in Flächen zugeschnittenen Block irgendwelchen weichen Stoffes, Lehm, Wachs oder dergleichen, denken¹⁾. Die gewöhnliche Arbeit des Bildformers ist das aber nicht. Dieser fängt vielmehr mit dem Kern der Figur an, den er immer mehr mit Material umgibt. Er geht also von innen nach außen²⁾; bei ihm sind zunächst keine Flächen, im Sinne der künstlerischen Gestaltung, vorhanden und auch zum Schlusse stellen sie sich nicht notwendig ein: wir genießen oft ein Tonmodell oder einen Rohguß mit all den Eindrücken des Fingers oder Bossierstabs, wo also eine künstlerisch geformte Fläche gar nicht vorhanden ist. Zu ihrer Gewinnung bedarf es noch eigener Sorgfalt.

¹⁾ Dieser als bloße Hypothese niedergeschriebene Satz würde eine tatsächliche Bestätigung erhalten durch die kürzlich in der Höhle vom Tuc d'Audoubert entdeckten Tonfiguren von Tieren, wie der Entdecker Graf Bégouen, Comptes-rendus Acad. Inscr. 1912 S. 532 ff. und besonders 535 ihre Herstellung beschreibt. Doch weicht seine Angabe in L'Anthropologie XXIII 1912 S. 665 davon ab.

²⁾ Vgl. den analogen Ausdruck bei Hildebrand S. 105 (115). Ich gebrauche das Wort Fläche im gemeinüblichen Sinne, also nicht bloß von strengen Ebenen.

Zweifellos ist die Arbeit des Bildhauers die beschwerlichere. Sie erfordert einen größeren Aufwand an physischer Kraft, an Zeit und Geduld, und sie gibt ihm durch lange Zeit weit ungenügendere Bilder der eigenen Schöpfung, als dem Bildformer seine leichte, freie und rasche Arbeit.

Und dennoch lehrt uns ein Ueberblick: die Bildhauerei ist überall derjenige Zweig der statuarischen Kunst, der in der Entwicklung vorangeht. Manche Völker gelangen überhaupt nicht zur Plastik. Wie die statuarische Kunst der Aegypter und des ganzen Orients in der Hauptsache Bildhauerei war, sahen wir schon. Auch bei den Griechen kommt der Bronzeuß erst später zur Entfaltung. Wollen die Orientalen oder die Griechen der älteren Zeit Erz für größere Statuen verwenden, so geschieht es in der Form des Sphyraton, des auf einen geschnitzten Holzkern aufgehämmerten Metallblechs, also einer verkleideten Bildhauerei. Und irre ich nicht, begegnen wir derselben Tatsache der Ausschließlichkeit oder doch des Vorantritts der Bildhauerei allenthalben, bis hinab zu der rohen Kunst primitiver Völker. Und stellt nicht unsere naive Phantasie den Verfertiger einer Statue mit Meißel und Hammer vor einen mehr oder minder behauenen Steinblock? Selbst noch in den modernen Kultursprachen wird die Bezeichnung der gesamten Tätigkeit vom Bildhauen beherrscht.

Man wird vielleicht einwenden, daß mindestens daneben und vielleicht tiefer wurzelnd auch ein plastischer Trieb im Menschen besteht, der sich früh an jedem bildsamem Material, wie Lehm, Wachs, Brotkrume und dergleichen äußert. Die Allgemeinheit dieses Triebes will ich nicht untersuchen¹⁾. Jedenfalls ist er es nicht, der sich zunächst zur Kunst entfaltet. Er bleibt in den meisten Fällen auf das Primitivste, Embryonale beschränkt. Wie weit gibt es in der Tat auch bei den vorhin genannten Kulturvölkern eine kunstmäßige Tonplastik? Sie beschränkt sich auch in der archaischen Kunst der Griechen²⁾ im Wesentlichen wieder auf kleine

¹⁾ Ich kenne zeichnerisch veranlagte und betätigte Personen, welche nie den Drang zu plastischer Hervorbringung in sich verspürt haben.

²⁾ Auf die Zufälle der Erhaltung wird man sich nicht berufen wollen, denn neben den Zerstörung erleichternden gab es auch wieder erhaltende Umstände, vor allem die Wertlosigkeit des Materials an sich, die von geflissentlicher Zerstörung abhielt, und die Massenhervorbringung. Große archaische Tonfiguren, wie sie Plin. XXXV 151 ff. bespricht, dürfen wir uns nach dem unten S. 20 Angedeuteten vorstellen.

Figuren¹⁾ und auch da wäre es zu untersuchen, ein wie großer Bruchteil nicht freihändig, sondern aus hohl geschnittenen Formen gepreßt, d. h. der künstlerischen Arbeit nach abermals Skulptur ist.

Ich meine indessen, daß die beiden Gruppen von Tatsachen, die wir vorführten, sich wechselseitig begründen. Sagten wir nicht, der Bildhauer gestaltet in Flächen, baut das Gesamtbild aus Flächen auf? Das heißt, er stellt das Körperliche mit Unkörperlichem, das Dreidimensionale mit Zweidimensionalem her. Für ihn ist eine körperliche Bildvorstellung nicht notwendig. Denn auch für die Gesamtform genügt ihm, wenn überhaupt, eine allgemeine, stereometrische Raumvorstellung zum Ersatz für die organische Körperlichkeit. Mechanisch schwieriger, ist seine Arbeit konzeptionell die einfachere.

Betrachten wir für einen Augenblick die Zeichenkunst. Jede primitive Zeichnung fängt beim Kontur an, aus dem, wenn er vollständig ist, dann die Form in der Fläche entspringt. Sie arbeitet also gleichfalls von außen nach innen, sie verlegt das Problem der Flächendarstellung in die Linie, von der höheren in die niedrigere Dimension. Und sahen wir nicht eben in unseren Tagen eine neue Richtung das Entgegengesetzte lehren, das Vorgehen von innen nach außen, wobei die Formbegrenzung sich als das Letzte ergibt? Es ist eine revolutionäre, auf größeren Naturalismus hinzielende Richtung, die mit dem anderen Verfahren als dem primitiveren geflissentlich bricht. Ganz ebenso ist es in der körperlichen Darstellung: die in Flächen arbeitende bildhauerische Kunst²⁾ ist die primitivere, die unmittelbar körperlich gestaltende vergegenwärtigt ein morphologisch entwickelteres Stadium. Und welches sind in der Tat in der gesamten Geschichte der statuarischen Darstellung die Momente fortgeschrittenster Naturkenntnis in den Einzelformen? Es sind die Kunst vor allem der Griechen, wohl auch die der Etrurier, die italienische Renaissance und hier vorwiegend die toskanische³⁾, ein Teil der spanischen, endlich die ostasiatische Kunst. Eben diese sind es, welche eine höhere Entwicklung der Plastik im eigentlichen Sinne, Bronze- und, meist Hand in Hand damit, die Verwendung bildsamer Erden⁴⁾ aufweisen.

12
¹⁾ S. oben S. 14.

²⁾ Es darf daran erinnert werden, wie häufig Anfänger bei statuarischen Versuchen in das Relief zurückfallen.

³⁾ Die Frage der ethnischen Verknüpfung mit den Etruskern berührt uns nicht.

⁴⁾ Diesen ist nach den jüngsten Erörterungen auch das Wachs anzureihen. Die Bronzen von Benin (F. v. Luschan, Die Karl Knorr'sche Sammlung von

Wenn wir somit auch für das plastische Verfahren einen nicht bloß negativen Zusammenhang mit der Art des künstlerischen Gedankens behaupten, so steht dies mit Hildebrands Lehre nicht in grundsätzlichem Widerspruch, es dient im Gegenteil einem ihrer Pfeiler zu neuer Verstärkung, der Forderung des Einklangs zwischen der Vorstellung und dem künstlerischen Darstellungsprozeß. Aber Hildebrand betrachtet die bildschaffende Vorstellung selber als fest und unabänderlich, während ich glaube, daß sie zwar immer und überall von den gleichen Gesetzen geleitet wird, daß aber diese Gesetze Entwicklung, die nur je nach Begabung und Schicksal enger oder weiter sein kann, in sich schließen. Das zeigt die Kunstgeschichte eben an den Problemen des Raumes, und nicht bloß auf statuarischem Gebiet. Schon die Statue als solche bedeutet einen keineswegs von Ursprung an allgemeinen Kunstbesitz der Menschheit. Und wenn hiefür der Nachweis vielleicht noch des Näheren zu erbringen bleibt, so bietet doch die statuarische Kunst der Griechen¹⁾ ein, in solcher Ausdehnung und annähernden Lückenlosigkeit einziges, Bild fortschreitender Ausbildung der räumlichen Vorstellung: von Formen, die in Bewahrung der ursprünglichen Steinmasse das Aeußerste bieten, wegen des Mangels an Tiefe aber noch unter Hildebrands Forderung bleiben, wie die Nikandre, zu drei-, vier- und mehransichtigen Figuren bis hinab zu den Schöpfungen der lysippischen und nachlysippischen Kunst, die sich Hildebrands Regeln mehr oder minder entziehen²⁾. An Werken wie dem Apoxyomenos, dem borghesischen Fechter, dem Satyr in Villa Borghese, von sitzenden, von denen noch in dieser Hinsicht zu reden sein wird³⁾, auch dem ruhenden Hermes, versagen Hildebrands Merkmale⁴⁾ je zum Teil oder gänzlich. Sie

Benin-Altertümern, in Jahresber. d. Württemb. Ver. f. Handelsgeogr. XVI—XVIII 1901; neuere Literatur bei Della Seta, La genesi d. scorcio, in Atti Acc. Lincei, Scienze mor. XII 1907 S. 151 Anm. 1; Pettazzoni, in Boll. d'Arte V 1911 S. 388 f.) kann ich nicht als Erzeugnisse einer urwüchsigen Kunst ansehen.

¹⁾ Vgl. zum Folgenden: Naturwiedergabe S. 29 ff. 46 ff. (mehr Abbildungen The Rendering of Nature transl. by J. Fothergill S. 52 ff. 82 ff.).

²⁾ Mit dem Folgenden, wie auch S. 35 f., glaube ich zugleich auf die Vorbehalte Bulles, in Berl. Phil. Wochenschr. 1901 Sp. 949 ff. zu antworten; zu dem daselbst Sp. 947 f. erhobenen s. Naturwied. S. 35 Anm. 1 und 2.

³⁾ S. 26 f.

⁴⁾ Vgl. gegenüber dem hier Bemerkten Hildebrand S. 69 (77) f. im Zusammenhalt mit 71 (78); S. 68 (76) f.; 70 (78) f.; S. 63 (71) verbunden mit 68 (76) f. 70 (neu hinzugefügt); 104 f. (114); S. 70 (77 f.); 101 (110) ff.

33
24

bieten der Betrachtung eine unbegrenzte Zahl zum Verweilen einladender, durch keine störende Zwischenstrecke getrennter Ansichten, der Grundriß ihres Querschnitts hat nichts mehr vom Rechteck, ihre Masse schließt sich nicht willig zu einer Raumeinheit zusammen, die höchsten Erhebungen streben nicht nach Flächengemeinschaft und selbst das Urteil über eine vorwiegende Hauptansicht kann in mehr als einem Falle schwanken¹⁾. Wer zöge in diesem Fluß der Entwicklung die Grenze, nach unten wie nach oben, an der das Zulässige aufhört, das Unkünstlerische beginnt? Mögen auch die Werke der nachlysippischen Richtung, gemäß den höchsten Anforderungen an konzeptionelle Energie, die sie stellen, in der Gesamtheit, auch der hellenistischen Epoche, nur eine geringe Minderzahl sein, sie sind vollberechtigte Glieder einer geschichtlichen Reihe, Weiterführungen jenes Prozesses, der an dem Tage anhub, da das erste statuarische Werk zu einer Mehrheit der Betrachtungspunkte aufforderte.

Bei diesen Kompositionen wird wohl niemand an unmittelbares Heraushauen aus dem Steine denken. In keiner Außenfläche erschöpft sich ihre Erfindung, nur als körperliche Einheit lassen sich solche Figuren gebildet denken²⁾, nur ein von innen nach außen gestaltendes Verfahren wurde ihnen gerecht. Ein solches besaß die griechische Kunst im Erzguß und in der Tonbildnerei. Sie besaß es seit Jahrhunderten, aber so lange die Vorstellung selbst noch die primitive war, blieben die in jenem Verfahren schlummern den Kräfte ungenutzt. Nicht nur in archaischen Erz- und Tonfiguren (auch wenn letztere nicht mechanischer Ausdruck aus Formen sind), sondern noch in den Erzstatuen eines Phidias, Polyklet und ihrer Schule stehen die Ansichten trennbar gegeneinander, steht die stereometrische Körperlichkeit für die organische. Sie sind noch alle von außen nach innen gestaltet, könnten ebensogut am Steinblock entworfen sein. Der eherne Diskuswerfer des Myron hat überhaupt nur eine Ansicht und diese von strengster Flächen-

¹⁾ Z. B. bei dem ausruhenden Hermes, dem borghesischen Satyr, dem Sandalenbinder.

²⁾ Für diese letzte Phase erscheint mir also das Festhalten irgendwelcher Ansichten bei Gestaltung des Werkes überhaupt nicht mehr erforderlich, wenn auch selbstverständlich die erste Eingebung nur eine einzige davon enthielt. Die Durchbildung der Oberfläche, wie sie z. B. an Lysipp gerühmt wird (Plin. XXXIV 65) und am Apoxyomenos zu beobachten ist, ist ein eigens hinzukommender, von der Gestaltung der Figur unabhängiger Akt.

gemeinschaft. Noch in den Werken des Praxiteles, den bronzenen so wie den marmornen, baut sich die Form größtenteils aus Flächen auf. Aber allmählich hat sich die Flächenhaftigkeit der Ansichten und damit die kubische Einheit des Ganzen gelockert und bei Lysipp kommt das entgegengesetzte Prinzip zum Durchbruch; und damit wird das so lange müßige plastische Verfahren, der Erzuß oder das vorgebildete Modell für den Marmor, unerläßlich: nicht führend, so wenig als es vorher den Bau der Form zu beeinflussen vermochte, so wenig als seinerseits der Steinblock bei Ägyptern und archaischen Griechen das Führende war, sondern gehorchend als das der Formvorstellung entsprechende Mittel. So treiben die Fähigkeiten des Materials und der künstlerischen Volksanlage durch Jahrhunderte wahlverwandtschaftlich zu einander, bis sie zuletzt zusammentreffen.

III.

Das dritte Beispiel Hildebrands ist Michelangelo, der gewaltigste Vertreter der Steinkunst, der je gelebt hat. Seine Kunst, ja seine Persönlichkeit erscheinen uns gleichsam mit dem Stein verwachsen, aus diesem Material sind seine sämtlichen statuarchischen Schöpfungen; die einzigen Ausnahmen, den bronzenen David und die Statue Julius II. in Bologna, hat das Schicksal wie etwas Fremdartiges wieder gestrichen. Und bei ihm erfüllen sich nach der von des Künstlers Lebzeiten her überkommenen Ansicht in höchstem Maße Hildebrands Anforderungen: die kompakteste Bewahrung des Raumganzen in der dem Steinblock abgewonnenen Figur und das Ausgehen von einer das ganze Werk beherrschenden Hauptansicht, dazu, gleichsam als Korollar, das direkte Herausheben der Form aus dem Stein.

In die letztere Auffassung hat freilich Gottschewski Bresche gelegt durch die ihm verdankte Wiederauffindung des Modells eines Flußgottes für die Mediceergräber und die daran geknüpfte Prüfung der übrigen Quellen¹⁾. Danach wäre die hergebrachte Vorstellung ein Aberglaube: auch Michelangelo arbeitete nicht frei oder nur mit Hilfe kleiner, rasch den Gedanken festhaltender

¹⁾ A. Gottschewski, Ein Original-Tonmodell Michelangelos, in Münch. Jahrb. d. bild. Kunst I 1906 S. 43 ff. und Zu Michelangelos Schaffensprozeß, in Monatsh. f. Kunstwiss. I 1908 S. 853 ff.

plastischer Entwürfe¹⁾ oder gar bloßer Zeichnungen, sondern auch seiner Ausführung lagen wohlüberdachte, originalgroße Modelle zugrunde, von deren Technik eben jener Flußgott eine Anschauung gebe und deren Uebertragung in den Marmor mittels eines Meßverfahrens stattfand. Ich halte das dokumentarische Beweismaterial Gottschewskis im Wesentlichen für zwingend und fühle mich zu einer Kritik der Eigenhändigkeit des Flußgottmodells nicht berufen. Dennoch glaube ich, daß Gottschewskis Folgerung über das Ziel hinausschießt. Denn seine dokumentarischen und monumentalen Zeugnisse beziehen sich insgesamt auf eine Aufgabe: die Mediceergräber. Aber eben diese Zeugnisse lassen erkennen, daß die hier gewählte Herstellung originalgroßer Modelle etwas Ungewöhnliches, von des Meisters früherer Art Abweichendes war²⁾. Sie vermögen also andere, die herkömmliche Meinung stützende Aussagen nicht zu erschüttern³⁾: diese betreffen die

¹⁾ Kleine Skizzen sind mehrfach bezeugt, z. B. Vasari, Michelagnolo VII S. 191 276 Mil. Was man heute für solche Entwürfe Michelangelos ausgibt, bedürfte wohl kritischer Sichtung. Das kleine Tonmodell der Madonna in der Casa Buonarroti z. B. als einen der Ausführung in Marmor vorhergehenden Entwurf des Meisters anzusehen, hindert mich dessen mangelnde Frische und gleichmäßig peinliche Durchführung: selbst die Fingernägel sind eingerissen. Da aber Zug für Zug mit der Marmorgruppe in der Mediceerkapelle stimmt (ein hier abgebrochenes Gewandstück ist in der Tongruppe vorhanden), so darf man wohl an Kopie nach dem Marmor von anderer als des Künstlers Hand denken. Für einen Teil der (von mir nicht gesehenen) Hähnel'schen Modelle nimmt dasselbe F. Burger, Stud. z. Michelangelo S. 40 ff. an. Ob er die übrigen mit Recht für Nachbildungen verloren gegangener Originalmodelle hält, entzieht sich meiner Beurteilung. Ueber die Bedeutung der Zeichnung in der Hervorbringung Michelangelos vgl. Justi, Beitr. S. 415, dazu 357 f.

²⁾ So ausdrücklich Cellini in der von Gottschewski, Monatsh. S. 859 ff. ausgezogenen Stelle des Trattato della Scultura S. 197 ff. (Le Monnier), wo auch ich das da poi auf die Arbeit an den Mediceergräbern beziehe. Die Motivierung des Wechsels in der Arbeitsweise kann natürlich Cellinis Sache sein, wie sie auch viel unbestimmter in der ursprünglichen Fassung lautet (Due Trattati, Firenze 1568, S. 380, ausgezogen von Gottschewski a. O.). Wäre aber das an zweiter Stelle besprochene große Modell das bei Michelangelo im allgemeinen vorauszusetzende Verfahren gewesen, so brauchte sich doch Cellini dafür schwerlich auf das Zeugnis seiner eigenen Augen zu berufen: e questo l'abbiamo visto con gli occhi nostri nella sagrestia di San Lorenzo (S. 198 Le Monn., mit noch deutlicherem Ausdruck der Ueberraschung in der Ausgabe von 1568 S. 57, a: il che m'occorse à me di vedere in Fiorenza mentr' egli lavorava nella Sagrestia di santo Lorenzo).

³⁾ Anführungen bei Justi, Beitr. S. 391 ff. Daß die Worte Vasaris I S. 95 Mil. nur die Meinungen anderer, nicht Vasaris selber wiedergeben, geht

von dem Künstler die längste Zeit befolgte Regel, die Mediceergräber stellen eine Ausnahme dar. Und wir wissen ja, welche besonderen Umstände bei den Mediceergräbern walteten, wie viel dem Meister erst an der Erlangung, dann an der Erledigung dieser Aufgabe lag. Sollte der nahezu Fünfzigjährige sich nie Gedanken darüber gemacht haben, an welchen Ursachen so viele seiner Pläne scheiterten, und dabei, auch ohne Hinweis von außen, nicht auf das Mühevollere, Langsamere seiner Arbeitsweise gekommen

aus ihrer Fassung keineswegs hervor. Aber selbst wenn der Wortlaut mit Gottschewski, *Monatsh.* S. 859 in diesem Sinne verstanden werden müßte, was der moderne italienische Sprachgebrauch (den Vasaris habe ich darauf nicht untersucht) nicht begünstigt, so könnte Vasari diesen Hinweis auf Michelangelo unmöglich, und noch dazu mit dem bewundernden *divinamente* wiederholen, wenn die darin wiedergegebene Vorstellung von des Meisters Schaffensprozeß nicht auch der seinigen entsprach. Worauf Gottschewskis Bezeichnung dieser Stelle als einer beiläufigen sich gründet, vermag ich nicht zu sehen. Sie wird vielmehr bekräftigt durch eine andere desselben Verfassers im Leben des Pierino da Vinci, Vasari VI S. 128: *immitando Michelagnolo nel cavare a poco a poco de'sassi il concetto suo e'l disegno, senza guastarli o farvi altro errore, wo letzteres Lob bei mechanischem Verfahren doch kaum angebracht wäre.* Von unzweideutiger Klarheit scheint mir der schon (Anm. 2) erwähnte Hinweis Cellinis S. 197. Ja, das vielzitierte Wort Michelangelos selbst zur Ablehnung des plastischen Verfahrens: *quella che si fa per via di porre è simile alla pittura wäre unverständlich, wenn durch die Gepflogenheit der Herstellung eines großen Modells der künstlerisch wesentliche Teil auch seiner Arbeit per via di porre vor sich gegangen wäre.* In diesem Falle beträfe auch das sehr betonte Bild von der im Wasser liegenden Figur (Vasari VII S. 272 f.) ein im Grunde gleichgültiges Detail der Ausführung. Die übrigens Michelangelos nirgends gedenkende Stelle der *Introduzione*, Vasari I S. 154 kann ich nur auf das Vergrößerungsverfahren beziehen. Sehr lehrreich ist auch die Fortsetzung von Cellinis oben angeführter Stelle (S. 198). Daß Cellini kleine Modelle für weniger befriedigend hält, als das große, ist bei ihm, dem Plastiker, besonders begreiflich. Trotzdem erklärt er selbst genaue Durchbildung des großen Modells für entbehrlich und schreibt für Uebertragung in Marmor nicht etwa ein mechanisches Verfahren mit Hilfe von Winkelmaß oder Gerüst vor, sondern bloß zeichnerische Auftragung der Hauptansicht des Modells auf den Marmorblock und von da aus schichtenartig in die Tiefe dringende Bloßlegung der Figur: also reliefartiges Herausbringen der Figur durch Zurückübersetzung des Dreidimensionalen ins Zweidimensionale, wobei das Modell also wesentlich nur zur Führung und Kontrolle dient. Von Spuren mechanischer Uebertragung, wie Meßpunkten u. dgl., ist mir übrigens auch an den unvollendet gebliebenen Werken Michelangelos nichts bekannt. Vgl. jetzt die eingehenden Untersuchungen von Wenzel und Vermehren, *Die Arbeitsweise Michelangelos*, in *Kunst und Künstler* X 1912 S. 243 ff.

sein¹⁾? Er hatte nicht lange zuvor ja die Vollendung des Christus schon anderen überlassen. Und daß der Schüler Bertoldos und Enkelschüler Donatellos das Technische des großen Modells beherrschte, wäre schon aus seiner Bronzestatue Julius II. zu erschließen, auch wenn das Flußgottmodell uns nicht seine Meisterschaft darin vor Augen führte. Wie weit übrigens auch bei den Mediceergräbern die großen Modelle wirklich gediehen und wie weit die von Michelangelos Hand herrührenden Marmorstatuen tatsächlich nach solchen Modellen gearbeitet sind, darüber besagen die knappen Ausgabenverzeichnisse²⁾ nichts und wir vermöchten nicht auszuschließen, daß das vorhandene Modell des Flußgotts wie eventuell noch andere³⁾ von dem mit immer weiter-

¹⁾ Sehr nahe der Erkenntnis kommen die von Vasari VII S. 243 ihm in den Mund gelegten Worte, die allerdings direkt nur auf die unvollendet aufgegebenen Marmorwerke Bezug nehmen: *ed egli spesso diceva essere questa la cagione che egli diceva d'aver fatto sì poche statue e pitture*. Es ist darum auch gleichgültig, ob wir das Anerbieten: *e farvi dentro* (in den unmittelbar vorher genannten Modellen der Architektur) *tutte le figure di terra e di cimatura, della grandezza, e finite apunto come anno a essere* (Lettere S. 421 Mil.) auf einen Wunsch des Kardinals oder, wie ich mit Gottschewski, Monatsh. S. 861, glaube, auf die eigene Initiative des Künstlers zurückführen, der einem allerdings sehr naheliegenden Einwand zuvor kommen will.

²⁾ Die Gegenstände sind in den vom Januar bis Dezember 1524 reichenden Aufzeichnungen (S. 583 ff. Mil., auf die Figurenmodelle bezügliche Zahlungen zuerst am 8. März: ebenda S. 587, 591) nirgends deutlich genannt, die Hinweise auf Gehilfen bei Anfertigung des Holzgerüsts und dessen erste Verkleidung lassen die Anfangsstadien der Arbeit erkennen. Erwägt man nach diesen Aufzeichnungen, auf wie vielerlei auch rein äußerliche Dinge und Besorgungen Gedanken und Aufmerksamkeit des, zugleich auch noch mit der Libreria beschäftigten, Künstlers sich verteilten und wie sie sich auf die verschiedenen Teile des geplanten Ganzen beziehen, so könnte nur der ungewöhnliche Genius des Meisters eine irgendwie weitergehende Gestaltung der Figuren in dieser Periode glaublich machen. Und doch erklärt er selbst: *chè e' non si può lavorare con le mani una cosa, e col ciervello una altra* (Lett. S. 450 Mil.).

³⁾ Zwei *bozze di terra* in der Sakristei von S. Lorenzo bezeugt Doni in der von Gottschewski, Jahrb. S. 56, Mackowsky, Michelagnolo S. 380, Thode, Michelangelo IV S. 492 besprochenen Stelle der Marmi (Venedig 1552, III S. 24). Dazu vgl. die schon angeführte Stelle Cellinis (S. 22 Anm. 2), der allerdings keine Zahl angibt. Denselben Andruck modelli in *bozze di terra*, dessen Bezug auf originalgroße Modelle allerdings nirgends direkt bezeugt ist, gebraucht Vasari VII S. 203 Mil. für die von Michelangelo zur Ausführung durch Tribolo, Montelupo und Montorsoli bestimmten Figuren der Mediceergräber (zu diesen Thode IV S. 436).

gehender Einschränkung der persönlichen Durchführung dem Abschluß zustrebenden Meister¹⁾ zur Ausführung durch Gehilfen angefertigt worden seien²⁾, wie er ja den Kosmas und Damianus solchen Gehilfen überließ.

Aber auch wenn, was wir nicht zugeben, sämtlichen Statuen Michelangelos gleichgroße, geformte Modelle vorhergegangen wären, so wäre damit nur die Unabhängigkeit des Schaffensprozesses von der Technik auch für ihn erwiesen. Denn dann ging auch im Tonmodell der Meister von der flächenhaften Konzeption aus. Diese Annahme machen seine Werke unabweislich, deren Erfindung durchaus in der Hauptansicht liegt. Das Gewicht dieser Tatsache läßt sich nicht dadurch verringern, daß die Mehrzahl von Michelangelos Statuen in engster Verbindung mit Architektur gedacht sind. Denn wer anders als der Künstler selbst ersann diese Architekturen für die Statuen und zusammen mit ihnen? Freilich die Tatsache selbst ist bestritten worden, neuerdings von keinem Geringeren als Carl Justi³⁾. Aber daß die meisten Statuen auch den Anblick von anderen Seiten zulassen und hier selbst Schönheiten enthalten, wäre noch kein Gegenargument. Es wäre nur die einfache Folge der statuarischen Ausführung⁴⁾. Wenn Justi aber in einzelnen Figuren der Medicerkapelle sogar eine Verteilung der Charakteristik auf verschiedene Ansichten zu

¹⁾ Schor. in einem von Gottschewski, Jahrb. S. 47, ausgezogenen Briefe vom 17. Juni (so C. Frey) 1526 (Lett. S. 453 Mil., Thode I S. 401, vgl. 397) sind die Statuen, die Michelangelo sich selbst vorbehalten will, elf und hat er deutlich die Heranziehung von Gehilfen für den Rest im Auge. Tatsächlich ausgeführt hat er dann nur sieben.

²⁾ Vgl. auch hiezu Wenzel und Vermehren a. O. S. 245. Die oben dargelegte Ansicht habe ich nach Bekanntwerden des Florentiner Modells wiederholt zu Fachgenossen der neuen Kunstgeschichte geäußert.

³⁾ Beitr. S. 361 f.

⁴⁾ Zwischen dieser und der reliefmäßigen Rolle liegt kein Widerspruch, man müßte denn die Nuancierung von Reliefhöhe überhaupt gleichgültig finden, die doch in dem nach Bedürfnis überaus verschiedenen optischen Verhalten der Figur zum Grunde und der umfließenden Luft wie in der Beweglichkeit des Beschauers, dessen Illusion auch bei seitlichem Standpunkte nicht zerstört werden soll, ihre Begründung hat. Man erinnere sich der bis zu völliger Bearbeitung der Rückseite geführten Vollständigkeit in den Figuren der Parthenongiebel, sowie der Arndt-Amelung (Einzel-Aufn. III Nr. 658 ff.) verdankten Kenntnis der Seitenansichten von Köpfen attischer Grabreliefs, die doch durch die Pfeiler und nicht selten vorgebaute Seitenwände der Aedicula dem Anblick entzogen waren.

erkennen glaubt¹⁾, so hätte jedenfalls der Künstler, wie Justi selber nicht leugnet, seine einseitige Entscheidung durch die Aufstellung bekundet. Bestehen Justis Beobachtungen aber wirklich zu Recht? Die Vereinigung von mütterlichem Affekt für das Kind und teilnahmsvollem Hinaussehen auf den Beschauer bei der Madonna, der schlaff gehaltene Kommandostab und der leere Blick Giulianos kommen auch in der Vorderansicht zur Geltung und umgekehrt vermag ich in keiner der Seitenansichten Lorenzos die vorn von Justi, wohl nicht ganz mit Recht, vermißten Eigenschaften: Leben und Majestät zu erkennen²⁾. Aber auch sonst läßt sich an dem Vorhandensein dieser Hauptansicht in den seltensten Fällen zweifeln. Es gibt nur einen ganz kleinen Kreis von Werken, bei welchen man eine gewisse Ausnahme zugestehen mag: den Bacchus, den Cupido von South Kensington, den Christus der Minerva und die Madonna der Mediceerkapelle, also zwei Werke der Erstlingszeit (das eine sicher, das andere wenigstens von vielen dafür gehalten), in welcher der Künstler wohl auch technisch noch unter dem Einfluß der mit vorgebildeten Modellen arbeitenden Schule stand, und zwei der vorgeschrittensten Entwicklungsperiode. Indessen liegt beim Bacchus der Zwang zu seitlicher Betrachtung hauptsächlich in dem kleinen Pan³⁾; läßt auch die Hauptfigur eine gewisse Mehrheit des Standpunktes zu, so ist doch nur ein einziger davon gänzlich befriedigend⁴⁾. Aehnlich schrumpft der Christus⁵⁾ in der rechten Seitenansicht etwas zusammen. Bei der Madonna ist es das Sitzmotiv, welches mit der Ausladung der unteren Partie nach vorn notwendig — und so

¹⁾ Beitr. S. 378 ff.

²⁾ In der linken (der rechten der Figur, wohin sie blickt) haben die Augen und die rechte Hand nicht die energische, gebietende Spannung, in der anderen, wahrscheinlich von Justi (S. 380 f.) gemeinten, würde das, was er sagt, nur dadurch erkaufte, daß hier eben nicht alles von der Figur sich entfaltet und wichtige, sprechende Teile verdeckt oder verkürzt sind. Aber auch was bleibt, stimmt zu Justis Eindruck nicht. Ein Gebieter, der die Lose von Tod und Leben wägt, würde so geknickt nicht mit den Beinen sitzen, so schlaff nicht mit Kopf und Oberkörper einsinken.

³⁾ Noch weitergeführt erscheint derselbe Gedanke bei dem Bacchus Jacopo Sansovinos im Bargello.

⁴⁾ Vgl. Mackowsky S. 26.

⁵⁾ Die Fertigstellung durch Urbano scheint also an dem Wesentlichen nichts verändert zu haben. Zu dem oben Ausgesprochenen siehe auch Wölfflin, Klass. Kunst 3. Aufl. S. 176 f.

schon in seinen über das Primitivste hinausgehenden ältesten Anwendungen¹⁾ — eine Entwicklung des Profils mit sich bringt. Und der „Cupido“ ist in seinem Aufbau unter den Werken Michelangelos, nicht bloß der Jugendzeit, völlig vereinzelt²⁾.

Indessen ganz so wie Hildebrand es verlangt, ist Michelangelo doch nicht. Gehen wir die Werke durch, in denen für unsere Vorstellung sich der Statuenbildner Michelangelo am reinsten und größten verkörpert. Das sind, denke ich: der kolossale David, die Pietà von St. Peter, Moses und die „Sklaven“ des Juliusgrabs, die Figuren der Mediceergräber, vielleicht auch die Madonna der Mediceerkapelle. Und das sind zugleich diejenigen, welche der Forderung Hildebrands augenscheinlich am besten entsprechen; ihre Reliefartigkeit, beziehungsweise bei den sitzenden die Klarheit und Vollständigkeit der Bilder ist eine absolute. Gewiß will das auch im Sinne Hildebrands nicht besagen, daß damit allein ihre Wirkung gegeben ist; dafür bürgt das Kapitel über die „Form als Funktionsausdruck“³⁾, vielleicht das ästhetisch fruchtbarste des Buchs. Aber als Relief schlechthin versteht auch Hildebrand die Statue nicht: ist auch die Zahl ihrer Nebenansichten gleichgültig⁴⁾, so sollen doch jene, welche vorhanden, nicht minder als die Hauptansichten, das heißt, nicht bloß materiell, sondern auch bildlich ausgeführt sein⁵⁾. Ist das bei den genannten Werken der Fall? Bei den Figuren der Sarkophage ist Beschränkung auf eine Ansicht durch das Motiv und die Anbringung gegeben. Von den Gefangenen bietet der eine, der schlafend noch höchste Kraftanstrengung betätigt (darin der „Nacht“ gleich), nur in engem Bogen der Vorderseite ein Bild, der andere, rückwärts abgeschnittene, beansprucht von vornherein nichts weiter, als Relieffigur zu sein⁶⁾. Der gewaltige David wird

¹⁾ Die sitzende Figur ist keine räumlich einheitliche Bildung, vielmehr eine Zusammensetzung aus einer oberen und einer unteren Partie. Man darf wohl fragen, ob die griechische Skulptur sie schon von ihren geschichtlichen Anfängen an aufweisen würde (Jahresh. d. österr. arch. Inst. XII 1909 S. 243 ff.), wenn sie den Typus nicht eben von den Ägyptern übernommen hätte, deren bezüglichlichen Entwicklungsprozeß wir nicht überschauen.

²⁾ Was ich darüber seit Jahren niedergeschrieben hatte, unterdrücke ich, da ich erfahre, daß eingehende Behandlung von anderer Seite vorbereitet wird.

³⁾ Hildebrand S. 75 (83) ff.

⁴⁾ S. 69 (77).

⁵⁾ S. 68 (76).

⁶⁾ Die Identität mit der Figur β des Oxforder Blattes (Berenson, The Drawings of Flor. Paint. Nr. 1562, II Tf. CXXXIV S. 97 f.; vgl. Thode IV S. 207)

von der Seite, namentlich seiner linken, schwächlich, wasserköpfig, ungelentk¹⁾. Und selbst von den sitzenden Figuren, bei denen, wie eben bemerkt, die Seitenansicht fast unausweichlich aus dem Hauptmotiv folgen sollte, versagt zum mindesten ein Teil. Der Lorenzo wurde schon früher gewürdigt²⁾. Wie unbefriedigend ist trotz aller gewaltigen Einzelheiten aber auch der Moses für den, der ihn umwandelt³⁾. Von den Verschiebungen der Linien in der seitlich gesehenen Pietà will ich gar nicht reden, weil bei Gruppen die Einansichtigkeit von der Kunst überhaupt am schwersten überwunden wird⁴⁾. Hier überall also entwickelte der Meister in die Tiefe des Blockes dringend keine weiteren Ansichten; trotz kubischer Vollständigkeit bleiben diese Werke bildlich einansichtig. So vorzugehen war sein souveränes Recht und nicht ich werde in den angeführten Erscheinungen Mängel erblicken⁵⁾. Aber wir dürfen bemerken, wie hier überall doch

ist trotz der anscheinenden Bärtigkeit der letzteren wahrscheinlich. Die genannte Zeichnung läßt, wie ich glaube, auch erkennen, woher die Anregung zu den vielbesprochenen „Hermen“ stammt: dem Künstler schwebten die mit Helm und Panzer oder Mantel bekleideten Baumstämme antiker Trophäen vor, an welche so oft gefangene Barbaren gebunden sind. Nur hat er das antike Motiv in seiner Art phantastisch umgestaltet.

1) Bei der heutigen Wiederaufstellung in Kopie an der ursprünglichen Stelle wird die linke Seite wegen der Gruppe des Bandinelli und des weiterhin tieferen Niveaus des Platzes kaum gesehen. Es würde unsere Folgerung nicht abschwächen, sondern nur verstärken, wenn der Künstler sich des in Rede stehenden Umstandes von vornherein bewußt gewesen wäre, wie Borghini in der von Thode IV S. 77 angeführten Stelle des Riposo (Florenz, 1584 S. 164) behauptet. Merkwürdig über das Tatsächliche uneinige Urteile Wölfflins (dieser mit dem meinigen übereinstimmend) und Justis siehe Thode S. 83.

2) S. 26 mit Anm. 2. Von Giuliano stand mir kein Abguß zur Verfügung.

3) Rechts (an der Linken der Figur, wohin sie schaut) die plumpe dicke Brust und Schulter, die wegen Unsichtbarkeit des Oberarms gerade herabgehende Linie von Kopf und Bart, in die dann geometrisch hart und eckig die Tafel hineingesteckt ist, die ausdruckslos geknickte linke Hand. Und je mehr wir nach der rechten Seite der Figur hinübergehen, um so mehr wiederholt sich ähnliche Monotonie der oberen Partie, weil hier der andere Kontur des Bartes zu sehr unterbrochen ist. Auch wird das vertikal hinabgehende rechte Bein kraft- und handlungslos und macht sich die mangelnde Tiefe, das heißt die ungenügende Länge des Oberschenkels bemerkbar. Aber nochmals: täten wir dem Meister nicht unrecht, wenn wir sein Werk gerade dort aufsuchten, wo er es uns geflissentlich verbarg?

4) Vgl. Naturwied. S. 51 f.

5) Vgl. die Darlegungen zu der Statue von Anzio in Burlington Magazine XVIII 1911, April, S. 13 ff.

die vollkommene Erfüllung der einen von Hildebrands Forderungen mit dem Verzicht auf volle statuarische Durchbildung verbunden ist.

Und selbst jener einen Forderung werden nicht alle Werke des Künstlers gerecht. Wir erwähnten schon eines gewissen Schwankens der Ansicht bei dem Christus der Minerva. Doch läßt die Zurichtung der Rückseite nicht zweifeln, welches die vom Künstler gemeinte Hauptansicht ist; es ist die auch gegenwärtig nach vorn gekehrte. Aehnlich bestimmt bei dem „Sieg“ und dem David des Bargello, beide unvollendet, der Schnitt der Plinthe die Vorderseite: hier lassen sogar zum Teil die Bearbeitungsstadien des Marmors erkennen, wie von diesen Ansichten die Arbeit des Künstlers begann. Stellen wir uns vor diese Ansichten bei den genannten Statuen oder auch bei dem vorhin an zweiter Stelle genannten „Gefangenen“: diese Ansichten werden uns nicht bei sich verweilen lassen. Die Drehungsmotive fordern uns auf, ihnen zu folgen, erwartungsvoll die Seitenansicht aufzusuchen, von welcher wir gleichwohl unbefriedigt zurückgewiesen werden. Fast geschieht uns hier, wovor Hildebrand warnt: wir werden „um die Figur herumgetrieben, ohne ihrer jemals habhaft werden zu können“¹⁾.

Unser Urteil über Michelangelo bliebe aber unvollständig, wenn wir nur seine bildhauerischen Werke betrachteten. Die Frage nach dem Material hat sich uns zu der nach der Raumauffassung erweitert: darüber müssen auch die gemalten Schöpfungen des Meisters Aufschluß gewähren.

Und es ist oft bemerkt worden, wie auch in den Gemälden Michelangelos der Bildhauer es ist, welcher den Pinsel führt. So in den Motiven, in einer gewissen Bevorzugung der Einzelfigur wie des Nackten, so in der wesentlich modellierenden Malweise, in der nicht im engeren Sinne koloristischen, sondern verstandesmäßig Flächen unterscheidenden Verwendung der Farbe, so endlich in der geringen Berücksichtigung des Landschaftlichen, das, wenn überhaupt, meist wieder nur Fels, behauener und unbehauener, oder Bauwerk ist.

Dazu kommt, als in unserem Zusammenhang bedeutungsvoll: Michelangelos gemalte Figuren gehorchen denselben Raumgesetzen, nach denen sich seine marmornen bauen. Wohl gibt es auch in den Gemälden gelockerte Glieder: aber eben dort, wo er sie im Relief

¹⁾ Hildebrand S. 71 (78).

verwendet, bei im Profil nach der Seite sich erstreckenden Gestalten, bei denen jene Lockerung die Einheit der Fläche nicht stört. Wo aber jene Profilanordnung nicht besteht, da bleiben, mit einer weiter zu besprechenden Gattung von Ausnahmen¹⁾, die Teile der Figuren aneinander geschlossen, beschreiben ihre Massen einfache geometrische Gebilde, liegen ihre äußersten Punkte in gemeinsamen Flächen — gerade als hätte der Meister sie in den Steinblock hineingedacht. So schon in der Hauptgruppe der Heiligen Familie²⁾, bei der Mehrzahl der Propheten und Sibyllen wie zahlreichen Atlanten der Decke der Sixtina, so mit anscheinend zunehmender Betontheit im Jüngsten Gericht und in der Paulinischen Kapelle.

Somit erhält die Auffassung Hildebrands auch von dieser Seite eine neue Stütze? Nur scheinbar. Denn jene kompakte, geschlossene Kompositionsweise der Statue ist nach Hildebrands Meinung eine gewordene, aus der Erziehung der Steinarbeit heraus allmählich erworbene³⁾. Wieviele Figuren aber hatte der Maler der Propheten und Sibyllen schon aus dem Stein gehauen und wieviele davon in engem Anschluß an die Gestalt des Blocks? Gerade die Erstlingsstatuen, wie der Bacchus und selbst der Gigante, bei dem nach den Entstehungsumständen geschlossene Masse doch am ehesten zu erwarten wäre, weisen ja relativ die lockerste Gliederführung auf. Abermals also ergibt sich als das Führende nicht das Material und die Werkform, sondern die im Geiste des Meisters wurzelnde und sich immer stärker durchsetzende Formvorstellung.

Doch um die Raumauffassung des Meisters, worauf es uns ankommt, vollständig zu erkennen, dürfen wir im Gemälde uns nicht an die einzelnen Figuren oder die gleichsam eine Figur bildende dicht geschlossene Gruppe halten. In der Statue ist der künstlerisch gestaltete Raum mit der Figur eins; in dem Gemälde ist die Figur, falls sie nicht abstrakt-dekorativ von jedem Raume gelöst ist, nur der Teil eines Raumganzen, ein Glied, dem in der Statue die einzelnen Körperteile entsprechen würden⁴⁾.

31
¹⁾ S. unten S. 33 f.

²⁾ Vgl. darüber Justi, Beitr. S. 418, N. Beitr. S. 177.

³⁾ Hildebrand S. 112 (122): „Der Künstler, der neben den Griechen wohl am rücksichtslosesten und konsequentesten seine künstlerische Vorstellungsart mit seinem Darstellungsprozeß in direkter Beziehung entwickelt hat, ist Michelangelo. Vorstellen und Darstellen wird bei ihm sozusagen ein und dasselbe.“

⁴⁾ Ähnlich auch Hildebrand S. 31 (35).

Welches ist nun die Anforderung, die Hildebrand an das Werk des Malers stellt¹⁾? Es soll die Vorstellung des Raums, und zwar eines einheitlichen, erwecken, indem es den Blick des Beschauers nach der Tiefe zu zwingt, und alles vermeiden oder überwinden, was dieser einheitlichen Tiefenbewegung entgegenwirkt. So darf namentlich „nichts aus dem Bilde auf uns zukommen“²⁾, andererseits müssen die einzelnen Teile des Bildes „in möglichst gemeinschaftlichen Distanzplänen“ angeordnet sein³⁾, da sonst die Tiefenbewegung des Auges zu sehr zerstückelt und aufgehalten wird.

Treten wir mit diesem Gesichtspunkt an die Betrachtung von Michelangelos Gemälden, so bereitet gleich die Heilige Familie uns eine Ueberraschung⁴⁾. Wie mit berechneter Größenabstufung sind hier die Figuren in Reihen gegliedert, zwischen denen die Verbindung für das Auge fehlt. An der quer durchgehenden Marmorschwelle findet unser dem Hintergrund zustrebender Blick eine Schranke und die Hauptgruppe, statt in annähernd einheitlicher Flächenschicht sich auszubreiten, baut sich keilförmig gegen uns zu von rückwärts nach vorne auf. Von dem Karton des Cascinaüberfalls verdanken wir neuerdings namentlich Köhler eine zusammenhängende Vorstellung⁵⁾. Danach drängte sich die Figurenmasse vorhanggleich in einem die Bildfläche von oben nach unten einnehmenden Schwarm von geringer einheitlicher Tiefe, während das Gefilde leer und für die Anregung von Tiefenbewegung unbenutzt hinter ihnen blieb. Gehen wir zur Decke und Stirnwand der Sistina. In dem Opfer, mehr noch der Trunkenheit des Noah verzichtet der Künstler von vornherein auf größere Tiefe des Raumes und geben die Rückwände dem Ganzen etwas Reliefartiges. Aber auch so sträuben sich die Figuren gegen die einheitliche Distanzschicht, führen in der „Trunkenheit“ die Linien und Bewegungen sprunghaft vor- und rückwärts, wobei in der Ueberschneidung der

¹⁾ S. 39 (44) ff.

²⁾ Hildebrand S. 47 (53).

³⁾ S. 48 (54).

⁴⁾ Vgl. Wölfflin, *Klass. Kunst* S. 46 f.; *Justi, Beitr.* S. 418, *N. Beitr.* S. 177 f. Es befremdet, daß H. Cornelius, *Elementarges. d. bild. Kunst* S. 176 Abb. 228 mit diesem Bilde die Verwendung von „Menschen als perspektivischen Raumwerten“ veranschaulichen möchte.

⁵⁾ W. Köhler, *Kunstgesch. Jahrb. d. Zentr.-Komm.* I 1907 S. 115 ff.; vgl. Thode IV S. 95 ff. 105 ff. Auf die Einzelheiten der Rekonstruktion einzugehen, ist nicht meine Sache.

zwei Brüder rechts auch die Lichtführung das ihr von Hildebrand zugewiesene Vermittleramt verschmäht¹⁾, wetteifern im ersten Plan des „Opfers“ jene Linien in der Sucht, neben- und untereinander nach vorn zu kommen. In der Sintflut erscheint trotz der starken Verkleinerungen gegen den Hintergrund die Gesamttiefe beengt, führende, verbindende Linien vermißt das Auge, die einzelnen Gruppen bestehen für sich, jene links mit sichtlicher Neigung, auf den Beschauer zu zu kommen²⁾. Und wollten wir ihr entgegen diagonal nach rechts in die Tiefe dringen, so lenkt uns der Kahn im Zickzack ab nach links³⁾. Vollends im Jüngsten Gericht bleibt der Blick ratlos. Hier, wo die Himmel sich uns auftun sollten, hängen die Gestalten beängstigend an der Wand. Die kühnsten Verkürzungen, das Ueberbieten eines scheinbar schon Vordersten durch ein dem Auge noch Näherstrebendes können den tiefelosen Gesamteindruck nicht mindern⁴⁾. Indem alles nach vorn drängt, alles den ersten Plan behaupten will, gemahnt es an das Gewimmel spätantiker Reliefs. Und wo, wie in der gesonderten Szene der Martersäule oben, ein Teil der Figuren nach der Tiefe sich bewegt, erzeugt der Gegensatz der anderen eine kreisende Wirbelbewegung⁵⁾, welche der Forderung von Ruhe und Einheit nicht besser genügt. Aehnliche Unverbundenheit, Mangel einer gemeinsamen Distanzschicht, Tendenz auf den ersten Plan zu und Nebeneinander gegensätzlicher Bewegungsrichtungen machen die Fresken der Paulskapelle zum Teil verwirrend, obgleich hier in Teilen malerische Tiefenwirkung erzielt ist. Wenn aber namentlich das einheitliche Petersbild eine solche aufweist, so verdankt der tiefeschaffende Halbkreis sein Dasein der Hauptgruppe mit ihren von rückwärts

¹⁾ Hildebrand S. 49 (55).

²⁾ „Bemerkenswert ist der Raumgedanke, daß die Leute hinter dem Berg herauf dem Beschauer entgegen kommen.“ So in lobendem Sinne Wölfflin a. O. S. 55, dessen Buch sich ganz zu Hildebrands Lehre bekennt.

³⁾ Vgl. Justi, Beitr. S. 52: „Die Richtungslinien der bewegten Menschenhaufen gehen nach den verschiedensten Seiten, in der Diagonale, nach der Vordergrundecke links; von dem Felsen im Mittelgrund in die Tiefe; und der Bewegung der Menschen entgegen braust der Sturm.“

⁴⁾ Vgl. Schmarsow, Barock und Rokoko S. 63 f. („nur die Tiefe eines starken Reliefs“ . . . „Reliefkomposition“). Ich muß an Obigem trotz Justi, N. Beitr. S. 336 festhalten.

⁵⁾ Auch dies allerdings mehr der Bildfläche entlang, als in sie hinein. Für das Tatsächliche freut es mich, hier bei Justi, N. Beitr. S. 326 einen gleichen Ausdruck zu finden: „Sie scheinen . . . wie Blätter vom Wirbelwind gefegt.“

nach vorn weisenden Motiven und im anderen Bilde stößt an das dem Grunde zu galoppierende Pferd die von demselben Punkte aus mit dem ganzen Körper und noch dazu dem gehobenen Arm dem Beschauer zustrebende Hauptfigur¹⁾.

Und geradezu zur Sprengung der idealen vorderen Bildfläche²⁾ treibt dieses Streben ein Lieblingsmotiv des Meisters, der vor der Brust bewegte, meist gebeugte Arm. Es erscheint schon in dem Jugendbild der Heiligen Familie, wo trotz des starken Reliefs des jetzt wiedergegebenen Rahmens³⁾ mit den fünf Büsten der Arm der Madonna aus dem Bilde heraustritt (ein Motiv, das schwächer in dem Aermchen des Kindes nachklingt). Und wenn es in der Sistina meist gemäßigt auftritt und sich in den Grenzen des bildlich Zulässigen zurückhält, so gibt es doch auch hier Fälle, wo es diese durchbricht, fast als hätte der Meister es sich zu besonderer Wirkung aufgespart. So in dem Christus, dessen richtend gehobener Arm wie auf uns selbst zu dräuend von der Wand sich abhebt, so in dem Gottvater des zweiten und dritten Schöpfungsbildes der Decke, wo, namentlich in letzterem, die gewaltige Bewegung der ganzen Figur es unmöglich macht, sie nicht von rückwärts nach vorne abzulesen. Aber beruht nicht ein großer Teil ihrer Wirkung gerade auf dieser Anomalie? Nichts Größeres hat die Kunst geschaffen, als diesen Allmächtigen, den, über das malerische Raumesgesetz erhaben, wir wie raumlos im Unendlichen schwebend empfinden.

Geraten wir aber damit nicht in Widerspruch mit der von uns angenommenen Einheit der bildhauerischen und malerischen Erfindung des Meisters? Und weiterhin mit der Unabhängigkeit des Wesentlichen dieser Erfindung von dem zu bearbeitenden Material? Hier haben wir von der kompakten Masse der Figur sich lösende Glieder. Also war die Konzeption des Künstlers doch zweierlei: für den Marmor unterwarf sie sich dem Zwang des Blockes, während sie in der Malerei frei schalten durfte?

¹⁾ Möge wieder Wölfflin sprechen (a. O. S. 179 f.): „wie .. dieser (Paulus), aus dem Bild herausstarrend, aufhorcht“ ... „Michelangelo nahm es (das Pferd) unmittelbar neben Paulus, in schroff entgegengesetzter Bewegungsrichtung, bildeinwärts“ ... „Gellende Linien durchzucken das Bild“ ... „Auch das Gegenstück, die Kreuzigung Petri, ist in solchen schrillen Dissonanzen komponiert“.

²⁾ Vgl. Hildebrand S. 63 f. (71).

³⁾ Ridolfi, in Le Gallerie Naz. It. V 1902 S. 19.

Der Widerspruch besteht nicht. Der, meist gebeugt, nach vorn bewegte Arm ist ganz ebenso ein wiederkehrender Zug der statuari-schen Schöpfungen, so in dem „Sieg“, dem David des Bargello, dem Christus der Minerva und jenem der Grablegung im Florentiner Dom, zu einem gewissen Grade schon dem Bacchus und selbst dem Gigante. Liegt auch bei diesen allen der äußerste Punkt des Armes innerhalb der Ebene des wie geflissentlich, zum Gegengewicht, nach vorn bewegten Knies, so bedeutet doch auch das letztere eine Lockerung der Masse, ist der Arm kaum minder als in den Gemälden, mit Ausnahme des Weltschöpfers, vom Körper gelöst: beides im Einspruch gegen den Versuch, diese Figuren nach dem bekannten Wort den Berg hinabzurollen.

Und Gleichheit zwischen malerischem und bildhauerischem Wagen besteht in einem anderen leitenden Gedanken des Meisters: der Drehung des Körpers vom Beschauer weg. Darin sind des-selben Geistes einerseits die Madonna der Heiligen Familie und ihre Schwester, die Eva vom Sündenfall, die Sibyllen von der Delphica durch die Cumaea und Erythraea zu der gleich der Madonna an der Treppe im Profil lesenden Persica und der schon abgewendeten Li-byca, wie die die gleiche Skala durchlaufenden Propheten mit Jonas als Höhepunkt, auf der anderen Seite der eine Gefangene des Louvre, der Sieg, der auf das Haupt des Goliath tretende David, der Erlöser, die Rahel, die Kinder der Madonnengruppen von Brügge und San Lorenzo, ein wenig auch in der letztgenannten die Mutter, und der Christus der Kreuzabnahme, in dem jener Ma-donna- und Evarhythmus noch einmal, wie zum Schlusse, anklingt.

Es bleibt also richtig: das bildhauerische und das malerische Schaffen Michelangelos erhellen sich gegenseitig und damit das Verhalten des Meisters zu den Problemen des Raums. In der Be-herrschung der Einzelformen fast übermenschlich entwickelt, ist die Kunst Michelangelos, was deren Aufbau betrifft, die primäre, wenn man das Wort in weitem Sinne nimmt: archaische, in der Fläche be-fangen, dementsprechend in der Statue die flächenbietende stereo-metrische Steinmasse bewahrend und selbst hier in nur einer An-sicht sich ausgebend. Wo Michelangelo im Einklang mit dieser An-lage gestaltet, vollbringt er nicht nur sein, sondern ein überhaupt Höchstes. Aber des Künstlers Verlangen strebt über diese Grenzen, ihn beseelt wachsend ein Drang nach Körperlichkeit¹⁾. In der

¹⁾ Kam der Anstoß dazu, wie A. Grünwald, Ueber einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnisse zur Antike, Jahrb. d. Kunsts. des Ah. Kaiserh. XXVII

Bewegung glaubt er sie zu finden; er schwelgt in Gegensätzen der Glieder der einzelnen Figuren¹⁾, der Richtungslinien der Figuren untereinander²⁾. Aber es ist doch stets eine Bewegung an und aus der Fläche, eine Körperlichkeit in Stücken. Es fehlt die durchdringende Erfassung der Figur von innen heraus, die sie zu einer allansichtigen Formeinheit gestaltet, es fehlt die Zusammenordnung der Figuren in einen körperlich geschauten Bildraum. In Flächen denkend, weiß er das Körperliche nur aus Unkörperlichem, das Dreidimensionale aus Zweidimensionalem zu gewinnen, setzt die Bewegung und Relief schaffenden Elemente an die den Grund seiner Vorstellung bildende Fläche, also nach vorne an, bis zum Durchbrechen der idealen Vorderebene im Bilde, krümmt in der Statue die zur Schau gestellte Ansicht, in der seine Erfindung beschlossen liegt, nach seitwärts und rückwärts, bis nahe daran, überhaupt jede Ansicht zu verlieren. So erscheinen diese Schöpfungen Michelangelos vom Kampfe durchwühlt: nicht einem Kampf mit der Materie, wie uns längst klar geworden, sondern des Wollens gegen die Schranken der Konzeption.

Sind aber, um zur Statue zurückzukehren, die Grundzüge der in Rede stehenden Werke Michelangelos nicht dieselben, mit denen in der statuarischen Kunst der Griechen die errungene Körperlichkeit sich anzeigt: der nach vorn bewegte Arm, der gehobene Fuß, die Drehung des Rumpfs? Fast zu jeder dieser Gestalten Michelangelos könnten wir aus dem Kreise Lysipps und seiner hellenistischen Nachfolger³⁾ ein Gegenstück finden. Aber wie ruhig wirken im Vergleich mit jenen die antiken Bildungen! Kein Kampf besteht hier, voller Einklang zwischen Können und Wollen: körperlich empfunden, sind sie gleich vom Anbeginn an körperlich, von innen nach außen gestaltet. Und, obwohl im plastischen Modell entstanden, auf jahrhundertelanger Bronzeübung fußend, huldigen selbst noch diese griechischen Schöpfungen in höherem Maße, als die parallelen des Steinbildners Michelangelo, jenen Gesetzen der

1908 S. 125 ff. 136 ff. ausführt, von antiken Vorbildern aus der hellenistischen Zeit, so rückt das den oben dargelegten Gegensatz der künstlerischen Anlage in um so schärferes Licht.

1) Ueber solche, auch bei reliefartig komponierten Figuren, vgl. die Bemerkungen Mackowskys, S. 178. Ueber Tiefentendenz in der Gesamtanlage der Mediceergräber Riegl, D. Entsteh. d. Barockkunst in Rom S. 34.

2) Vgl. auch die Ausführungen Köhlers a. O. S. 168 über die Komposition des Schlachtkartons.

3) Vgl. Lysipp S. 8 ff., Naturwied. S. 49.

Bildmäßigkeit, denen Hildebrands Lehre auf dem Wege der Einschränkung nachstrebt. Ihre Ansichten bieten, wenn auch nicht immer materielle Flächengemeinschaft der höchsten Erhebungen, doch in sich vollständige und klare Gegenstandsbilder und selbst bei den anscheinend äußersten Wagnissen wird die Grenze des bildlich Zulässigen nicht überschritten. Wie sehr der Sandalenbinder, die Mänade, der flötenblasende und der schwänzchenhaschende Satyr¹⁾ sich wenden und drehen, sie entziehen sich nicht verweilender Betrachtung; wie wuchtig auch nach vorne stürmend, bedroht der Fechter des Agasias²⁾ doch nicht uns, die Beschauer, denn gerade vor uns richten sich Kopf und Arm seitwärts auf den Gegner; der jugendliche Traumgott³⁾ schreitet, sein Horn auf den Schlafenden, nicht auf uns, träufelnd, an uns vorüber und selbst der Schaber mit dem gerade nach vorn kommenden Arm bietet ein ruhiges Flächenbild dem, der sich entschließt, ihn nicht als Nahbild anzusehen.

Keine ästhetischen Werturteile wollen mit all dem Gesagten gefällt sein. Der innere Gehalt der Werke stand hier nicht in Frage, bei den Griechen so wenig als bei Michelangelo⁴⁾. Aber angesichts der wiederholt wahrgenommenen Trübung des historischen Urteils durch eine kunsterzieherisch noch so heilsame Lehre schien es gestattet, zu zeigen, daß die geschichtlichen Belege Hildebrands nur Phasen einer unaufhaltsamen Entwicklung darstellen, daß die annähernd vollkommene Verwirklichung seiner Vorschriften für die Statue überhaupt nur einmal und kurz, bei den erzgeschulten Griechen um Polyklet und Phidias zutrifft, denselben Griechen,

¹⁾ In allen angeführten Beispielen war das Original, wie die Stütze beweist, aus Bronze.

²⁾ Bezeichnend für den Bann der primären Vorstellung ist es, daß der Kopist, der diese eine Figur aus der Gruppe heraushob, zu der Hauptansicht, wie die Anbringung der Künstlerinschrift erkennen läßt, diejenige bestimmte, in welcher die Figur eine reliefartig einheitliche Flächenschicht bietet, obwohl von dieser Ansicht aus ihre Handlung, auch von dem verdeckenden Schilde abgesehen, unverständlich ist. Ähnlich kann man auch den Sandalenbinder Lansdowne sich entfalten lassen; aber dann schaut er, statt wie spähend mißtrauisch nach der Seite, zwecklos ins Blaue und bleibt die Beschäftigung der Hände unverständlich.

³⁾ Abb. Arch. Ztg. XX 1862 Tf. CLVII; Roscher, Lex. d. Myth. I 2 Sp. 2847. Ähnliches gilt von der Erzfigur von Xanten im Berliner Museum, Beschr. d. ant. Skulpt. 4; Arch. Ztg. XVIII 1860 Tf. CXXXIII f.

⁴⁾ Zu den ersteren darf ich auf Lysipp S. 32 verweisen.

welche mit Lysipp zu einer Körperlichkeit und dabei doch Bildmäßigkeit gelangen, für die in Hildebrands Formel kein Platz ist. Und weiters ergab sich wohl aus unserer Darlegung, daß Hildebrands Anforderungen an die Bildhauerei und die Malerei, Tiefvorstellung meidend die eine, die andre sie weckend, kunstgeschichtlich nicht zusammengehen. Die freilich erst aus Trümmern wiederzugewinnende Geschichte der Malerei der Griechen würde dies nach meiner Ueberzeugung noch mehr bekräftigen.

Vielleicht ist aber auch für die Würdigung Michelangelos unsere Betrachtung nicht ganz ertraglos.

Beziehungen zwischen den Lebensschicksalen Michelangelos und seiner Arbeitsweise ahnte schon Vasari¹⁾. Für das Juliusgrab hat es Justi²⁾ ausgeführt, wie dessen „Tragödie“ nicht zum geringsten dem ungeheuren Mißverhältnis entsprang zwischen der Größe des Vorhabens und der Langsamkeit des Schaffensprozesses, den der Meister sich auferlegte. War es aber bloß Laune, die den Künstler bestimmte, die ganze materielle Arbeit sich vorzubehalten, Mißtrauen, das ihn die längste Zeit, bis äußere Umstände unabweilich drängten, Schüler und Gehilfen fernhalten, Eigensinn, der ihn mindestens ebenso lange das plastische Modell verschmähen ließ, so vollendet er auch dessen Technik beherrschte? Ich glaube, unser Zusammenhang lehrt es schärfer sehen. Es ist seine innerste künstlerische Anlage, die Eigenart seiner Erfindung, die, von der einen gestalteten Ansicht ausgehend, erst in allmählichem Vordringen reifte. Ein plastisches Modell hätte ihm nur wenig gegeben, es war zu rasch, von vornherein zu vielseitig³⁾. Daß er mit der Fülle und Größe der Entwürfe, mit der Zahl, den Maßen, den bewegten Motiven seiner Gestalten doch nur langsam von außen nach innen schaffen konnte, daß er also des Steins als des ihm gerecht werden den Materials bedurfte, mit einem Wort, daß er Bildhauer, nicht Bildformer war, darin liegt die Tragik nicht bloß des Juliusdenkmals, seines ganzen Lebens.

Wie anders in mehr als einem Betracht Donatello! Er beginnt als Bildhauer, die ersten Jahrzehnte seines Schaffens gelten dem Stein, bis er zur Bronze übergeht, die er dann immer überwiegender festhält. Und er findet auch den Weg zu einer wenn auch im Vergleich mit den Griechen überaus beschränkten Körperlichkeit, ihm

¹⁾ S. oben S. 24 Anm. 1.

²⁾ Beitr. S. 389 ff., besonders 393 ff.; S. 415.

³⁾ Vgl. dazu auch Hildebrand S. 105 f. (115).

ist das plastische Modell wesentliche, wirkliche Hilfe, es gestattet ihm Raschheit und Fruchtbarkeit des Schaffens wie die Mitwirkung von Schülern¹⁾, während Michelangelo bis spät einsam bleibt.

Aber auch dessen Tragik dürfen wir milder fassen, denn nicht ganz sind seine Entwürfe verloren. War seine Kunst gehindert, sich in dem vor allem ersehnten Material, dem Stein, auszusprechen, so gab es ein anderes, ihr wesensverwandtes, in dem flächenhaften Ausgang mit ihr zusammenfallendes und rascheres Verfahren: die Zeichnung. Schon Justi, wie vor und nach ihm andere²⁾, hat es ausgesprochen, wie die zurückgehaltenen Gestalten des Juliusgrabes in den Gemälden der Sixtinischen Kapelle auferstehen. Und nicht bloß die Gestalten: denn baut nicht der Meister die dort zunächst versagte Architektur auf der Decke in Farben als Sitz seiner Statuen auf³⁾?

Die Architektur, sie ist die dritte der Künste, die Michelangelos allumfassender Genius meistert. Ihr gehören die Gedanken seiner letzten Jahrzehnte, da längst der Meißel und Pinsel ruhen. Bringt sie das Streben des Meisters zu der in jenen versagten Erfüllung, lebt sich hier sein Raumverlangen ungehindert aus? Raumkunst, raumgestaltend ist Architektur ja ihrem Wesen nach. Aber um ein materiell Räumliches zu schaffen, ist Räumlichkeit der Formvorstellung nicht unerlässlich; auch die Statue ist ja materiell ein Körperliches und kann doch, wie wir sahen, konzeptionell nur aus Flächen gebildet sein. Von den Entwürfen des Juliusgrabes kennen wir nur die eine, die Hauptfassade. Aber sie erschöpft den künstlerischen Gedanken vollständig, läßt in uns kein Bedürfnis nach den Seitenansichten zurück. Waren diese im Geiste des Künstlers auch schon gestaltet, so waren sie jedesfalls selbständige Bilder, wie die Seitenansichten einer ägyptischen und, wenn auch unendlich vervollkommnet, einer polykletischen Statue. Fassaden oder gar nur Glieder davon sind auch ein gut Teil der anderen Entwürfe, San Lorenzo, Porta Pia, Palazzo Farnese. Dazu kommen freilich auch Innenräume, wie die Treppe der Bibliothek und die Mediceer-

¹⁾ Man erinnere sich, wie beides dem Lysipp nachgesagt wird: Plin. XXXIV 37. 62, dann ebenda 41. 66. 80.

²⁾ Beitr. S. 16 ff., der auf Ranke, in Nord und Süd V 1878 S. 154 f. verweist; vgl. Mackowsky S. 125 f. Siehe auch noch Justi, Beitr. S. 419.

³⁾ Springer, Raffael u. Michelangelo, 2. Aufl., II S. 30. 233; Schmarsow, Barock u. Rok. S. 74.

kapelle, Santa Maria degli Angeli und die Peterskirche, das Chioströ der Thermen und der Kapitolsplatz. Aber schwerlich wird man behaupten dürfen, daß die Erfindung hier irgendwo von der Gestaltung des Raumes ausging, gewissermaßen von der Form des Luftkörpers, der danach nur in Wände einzuschließen war. Ein solcher geschlossener oder als geschlossen wirkender Luftraum ist ja bei einem Teil der Fälle gar nicht vorhanden und wo man ihn finden könnte, wie bei Santa Maria, Sankt Peter und der Sakristei von San Lorenzo, da hat Michelangelo das Wesentliche der Anlage bereits überkommen. Bei der letzteren lassen überdies die lange Zeit schwankenden Entwürfe der Grabmäler deutlich verfolgen, wie nur diese den Sinn des Meisters erfüllen, der geschlossene Raum als solcher ihm überhaupt nichts, die Kuppel nur höchstens als Lichtquelle etwas bedeutet: woran er sich hielt, sind schließlich auch hier die Flächen der Wände. Und bilden diese durch Begegnung eine zusammengesetzte Einheit¹⁾, so ist es doch nicht anders, als bei den vorerwähnten Statuen, nur daß die Flächen nach innen statt nach außen aneinanderstehen.

Eine Form gibt es, die, körperlich in Wirklichkeit und als Bildeindruck, auch der unkörperlichen Formauffassung zugänglich ist: die sphärische Rundung. Sie weist dem Beschauer keinen Standpunkt an, sie bietet hemmungslos ineinander übergehende Ansichten in unendlicher Zahl, aber sie erfaßt schon die primitivste, zweidimensionale Vorstellung²⁾, denn jede ihrer Ansichten gleicht der anderen, sie alle zusammen bilden nur eine. Aber liegt, wir wiederholen es, der Wert eines Kunstwerks in seinem morphologischen Range und steht nicht höher die innere Vollkommenheit, der Einklang zwischen Wollen und Können? Symbol dieses Einklangs ist die reine Rundform: hier ist kein Kampf, keine Ecke, kein Widerspruch, hier einigt alle Bewegung sich zu einem einzigen stetigen Gleichgewicht. In ihr findet auch Michelangelos Streben seine vollendete Lösung: in unübertroffenem Wohlklang der Form wölbt die Kuppel von Sankt Peter sich zum Himmel.

¹⁾ Dazu vgl. Justi, N. Beitr. S. 234 f. Ich denke, die meisten Beschauer werden doch sofort durch die Wände mit den Denkmälern angezogen werden. Der Kapitolsplatz, dessen verwandte Anlage Justi mit Recht hervorhebt, hat als Gesamtbild einen einzigen Standpunkt (von der Treppe aus) zur Voraussetzung: sonst sind es wieder nur einzelne Fassadeansichten.

²⁾ The Rendering of Nature transl. by John Fothergill S. 93 Anm. 31; S. 98 Anm. 39; vgl. Della Seta, La genesi dello scorcio, in Mem. Accad. Lincei, Serie V, Vol. XII S. 151.

Den Weg noch weiter durch die statuarischen Schöpfungen jüngerer Zeit zu verfolgen, ist wohl nicht nötig¹⁾. Das Gesagte genügt, um den Anteil des Materials auf das gebührende Maß zurückzuführen. Das Material kann nichts, es kann viel bedeuten: als Diener des Geistes, der ihm zu gebieten versteht. *Mens agitat molem.*

Rom, Juli 1913.

¹⁾ In dem den obigen Ausführungen zugrundeliegenden Vortrag (gehalten im Februar 1907 in der Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura) geschah dies noch mit dem Hinweise auf die Kunst Constantin Meuniers, dessen Entwicklungsgang den Kreis von der Malerei durch die Statue zum Hochrelief beschreibt und in dessen Entwürfen Relief und Statue, Marmor und Bronze gleichwertig nebeneinander bestehen. Die statuarische Form dient ihm durch ihre körperliche Isolierung, vor allem als Mittel zur Monumentalität, und die Bronze, neben der praktischen Leichtigkeit der Herstellung und Vervielfältigung, wegen des zu den Gegenständen stimmenden Ernstes ihrer Färbung: die diesem Material innewohnenden plastischen Fähigkeiten läßt seine einseitig zeichnerische Begabung ungenutzt.

Durch die auf unseren Tafeln wiedergegebenen photographischen Aufnahmen hat mich Herr Dr. Dagobert Frey lebhaft verpflichtet.



1



2

Seitenansichten des „Gigante“
(Originalaufnahmen).



3

Seitenansicht des Lorenzo
(nach Abguß in Wien).



4



5

Seitenansichten des David im Bargello
(Originalaufnahmen).



6



7

Seitenansichten des einen Gefangenen
(nach Abguß in Florenz).