



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Aussagen zur Kunst

**Pinder, Wilhelm**

**Köln, 1949**

Meister und Werke

**urn:nbn:de:hbz:466:1-42105**

MEISTER UND WERKE  
(Analysen und Fragmente)

Zum Denkmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig:

Dieses Denkmal, das in Europa als Aufgabe vergleichslos ist, stellt zugleich ein großartiges Symbol für den Menschen dar, dem es gesetzt wurde. Typisch deutsch der Machtwille, der sich in dieser Monumentalform ausdrückt. Obwohl der Meister wahrscheinlich nie einen Löwen gesehen hat, ist doch die majestätische Idee des Löwen völlig erfaßt, und zwar als wirkliches Tiererlebnis, mit heißer Liebe für die straffe Energie des Tierkörpers. Es ist Ausdruck einer ganz einzigartigen Phantasie bei klarem Gefühl für die Begrenzung der Einzelformen.

\*

Die Naumburger Plastik gehört zum Deutschen, was es überhaupt gibt. Sicher hängt das damit zusammen, daß wir hier bei einer Epoche mit einem Doppelgesicht stehen. Wir sind *noch* im Mittelalter, und dennoch wird eine Annäherung an das Porträt erreicht, die nirgends in jener Zeit so stark ist wie hier. Die Figuren sind zwar noch keine Porträts im heutigen Sinne, wohl aber Charaktere, personenhafte Darstellungen. Jede erweckt den Eindruck einer Individualität. — Frankreich geht damals, ohne die letzten Gipfel zu ersteigen, durch ein neues Tal schon wieder weiter zu einer neuen Epoche, die wir unter dem Begriff „14. Jahrhundert“ zusammenfassen. In Naumburg dagegen kostet man die letzten Möglichkeiten der voraufgehenden Epoche aus und erreicht allerhöchste Annäherung

an die Natur, ohne daß der Stil des 13. Jahrhunderts gebrochen würde.

\*

Giottos Bedeutung liegt vor allem darin, daß er die vollplastische Großfigur in die Fläche projizierte, was im Norden damals noch nicht möglich war. Hier spricht die schauseitenartige Einfachheit des italienischen Denkens: das Kunstwerk als schöner, klar erfaßbarer Gegenstand im Raume. Ein anderer, mehr äußerlicher Grund der frühen Übertragung von Vollplastik ins Flächenhafte ist der, daß die italienischen Wände viel stärker als die des Nordens nach der Freskomalerei rufen.

\*

Bei Giotto hat alles, Gestalt *und* Landschaft, eine mimische Funktion. Der Schauraum seiner Bilder ist keine wirkliche Fläche, sondern eher eine Art Reliefbühne, ein Kastenraum ohne große Weiten und Tiefen, ein Raumrelief. Die echt italienische Forderung des klaren Schaubarmachens erzeugte hier eine einheitliche Schau-bühne.

\*

Giottos Figuren stehen an genau derselben Stelle, in der gleichen geschichtlichen Lage wie die der nordischen Plastiker um 1300; ihre Merkmale sind: Blockschwere, Faltenarmut, bejahte Körperlichkeit, Tektonik.

\*

Den Fresken Giottos liegt bei aller „Neuheit“, die sie angesichts der damaligen europäischen Geschichtslage bedeuten, doch noch ein mittelalterliches Prinzip zu Grunde, nämlich die echt mittelalterliche Forderung des „Entlang-sehens“, das immer zugleich noch ein Lesen ist. Die Auf-

teilung in Streifen und Felder (Arena-Kapelle, Padua) ist von echt mittelalterlichem, strophischem, rhythmischem Reiz. Jedes einzelne Bild steht in Beziehung zu den Nachbarbildern.

\*

Bei allen Figuren Giotto ist ein Grundriß vorstellbar, und zugleich offenbaren sie sich in einer beneidenswerten Harmonie als Flächenfiguren.

\*

Bei Giotto ist alles Größe und Zeitlosigkeit. Seine glockenhaft schweren Gestalten haben etwas Allgemeingültiges.

\*

Donatello war eine große Naturkraft. Sein langes Leben voller erstaunlicher innerer Wandlungen ist ein ganzes Geschichtsbild und umschließt eine Folge von Generationen. Er war einer der kühnsten Meister, ein typischer Abendländer. Jeder seiner Schritte ist wie ein Sprung ins Dunkle, Ungewisse. Auch die scheinbaren Ruhepunkte in seinem Leben sind immer nur Einhalte gewesen, Ansatzstellen zu neuem Sprung. Donatello war Revolutionär der charakteristischsten Art: Revolutionär auch gegen sich selbst. Man kann sich ihm nicht mit den üblichen Methoden der Stilkritik nähern. Er ist wissenschaftlich kaum oder nur schwer zu erfassen. Oft machen es nur die Intensität und Qualität seiner Werke theoretisch denkbar, alle für ihn gesicherten Arbeiten auch wirklich als seine eigenen anzuerkennen.

\*

Das Überpersönliche am Masolino-Masaccio-Problem liegt darin, daß sich in ihm das Aufkommen einer neuen Welt spiegelt. Seit dem

Beginn des 15. Jahrhunderts ist das Bild nicht mehr kollektives Entlang-Lesen, sondern ein Hinein und Daraufzu, bezogen auf einen als solchen anerkannten Betrachter. Diese Anerkennung des Betrachters war eine natürliche, geschichtlich bedingte Erlebnisform und drang den damaligen Menschen sicherlich noch nicht ins Bewußtsein. Bewußt wurde ihnen dagegen die neue Richtigkeitsforderung, die an sich noch nichts Künstlerisches ist, sondern nur das Eindringen eines wissenschaftlichen Prinzips in die Kunst bedeutet. Daß die richtige Perspektive zu künstlerischer Raumbtiefenwirkung nicht unbedingt notwendig ist, beweisen einerseits die Brüder van Eyck, bei denen auch nicht *eine* „richtige“ Konstruktion vorkommt; andererseits die Bilder vieler Problematiker, die bei aller „Richtigkeit“ keine räumliche Tiefenwirkung erzeugen. Bei Masolino erscheint das neue Problem überbetont, als ein Sichüberstürzen in die Bildtiefe; die neuen Mittel wurden ihm fast zum Ziele seiner Kunst. Masaccio machte die Mittel wieder zu Mitteln. Sein wesentliches Verdienst ist das Abfangen des in die Tiefe stürzenden Blicks, seine raumschaffende Gestaltenbildung.

\*

Neben Masaccio gab es keinen Maler von gleich großer Absicht. Sein monumentaler Idealstil stand über den Mitteln; er fand die vollkommen harmonische Abstimmung zwischen Raum und Gestalt, die bei Masolino immer nur nacheinander rufen, niemals aber in gleich großartiger Weise zusammengekommen sind.

\*

Wir müssen unterscheiden lernen zu sagen: der war ein Diener und der war ein Herr. Masaccio gehört zweifellos zu den Herren.

\*

Piero della Francesca steht innerhalb seiner Alterslage im wesentlichen allein da. Seine einmalige Aufgabe war es, die verklärende Kraft der reinen festen Form an sich zu entdecken. Seine Farben sind von einer merkwürdig kühlen Helligkeit, selbst die Schattenzonen erscheinen noch lichtverwandt. Eine lebengesättigte zuständige Ruhe erfüllt die Figuren, seine Fresken sind eine klingende Distanzenharmonie aus Menschengestalten und Bäumen. Jede Figur wirkt wie ein neues, achsengerechtes Feststellen, sie trägt ihren gewaltigen Maßstab in sich selbst, ist gemeint als erhabene Zuständigkeit. Die Eiform der Köpfe wird zum Sinnbild der tektonischen Festigkeit. Alles, was die Form schließt, wird vergrößert; dagegen werden Augen und Mäuler besonders klein dargestellt, weil sie die Form öffnen. An solch einer Einzelheit erkennt man erst, wie weit diese scheinbare „Sachlichkeit“ von der Wirklichkeit entfernt ist. Die Kunst Pieros ist von einer unerhört großen, schweigsamen Monumentalität. Er hat — so könnte man sagen — das Schweigen selbst zum Klingen gebracht. Aber der eigentliche stille Zauber seiner Bilder ist unaussprechbar. Er liegt begründet im Wunder alles Genialen, das nicht erklärt werden kann, vielmehr als solches hingenommen werden muß.

\*

Über die Jahrhunderte hinweg reichen sich Giotto, Donatello, Masaccio und Michelangelo die Hände, jene Meister einer merkwürdig ernsten, kargen Form, die im Grunde ein Merkmal alles wahrhaft Großen ist.

\*

Wer aus Botticellis „Primavera“ die heitere, strahlende Gesundheit einer „frühen“ Kunst herausliest (Früh-Renaissance), der sieht vielmehr in diese wie in alle Werke der Zeit etwas hinein, was nicht in ihnen steckt, sondern nur von den Fortschrittstheoretikern erwartet wird. In Wahrheit spricht hier eine schon kranke, etwas dekadente Spätkunst, die durchaus kein Glücksgefühl ausströmt.

\*

Es liegt im Wesen eines Menschen wie Lionardo, daß sich schon zu seinen Lebzeiten Legenden um ihn bilden.

\*

Die Kunst Lionardos ist nur ein Teil seines Lebens, von ihm aus gesehen sogar nur ein kleinerer Teil.

Seine Kunst ist Fragment — oft sogar erstaunlich fragmentarisch im Einzelnen.

\*

Lionardos Kunst entspringt einem großen schöpferischen Erkenntnistrieb. Sein Werk ist trotz aller Vielgestaltigkeit Ausstrahlung von *einem* Zentrum aus.

\*

Nicht der unerhörte Reichtum Lionardos stellt einen alleinigen Wert dar, sondern seine Ganzheit. Sein Wesen ist allseitige Radianz mit stetem Rückweis auf das eine große Zentrum.

\*

Auch in der Kunst Lionardos ist immer etwas vom Erkenntnistrieb — und in denjenigen seiner Werke, die nur der Erkenntnis dienen, immer etwas von seiner Kunst.

\*

Unmittelbares Symbol der Welt, wie Lionardo sie sieht, ist der Zentralbau. Lionardo selbst ist wie ein Zentrum: er sitzt gleichsam im Innern des Weltraumes und strahlt von dort her nach allen Seiten aus. Deshalb ist auch die Idee des Zentralbaues symptomatisch für sein Wesen.

\*

Lionardo ist grenzenlos, ohne jemals chaotisch zu sein.

\*

Ein Gesichtspunkt, der zum Verständnis Lionardos wesentlich beitragen kann: die wechselseitige Erhellung des Gegensätzlichen.

\*

Für Lionardo ist die Welt kein Nebeneinander, sondern ein Ineinander. Ihr Sinn liegt im Wechsel, im ewigen Wandel.

\*

In Lionardos metaphysischem Humor ist etwas enthalten vom Sinn des Goetheschen Begriffes „Gestaltung — Umgestaltung“.

\*

Lionardo hatte eine aufregend grandiose Vorstellung von Weltkatastrophen; er liebte sie als Offenbarung einer übermenschlichen Macht.

\*

Man wird immer wieder dazu geführt, Lionardo mit den fernsten Völkern in Beziehung zu setzen.

\*

Lionardo war ein Elementargeist: ganz elementar und ganz Geist!

\*

Die Gestalt ist bei Lionardo zugleich übergestaltlich: ein Raumerlebnis.

\*



Für Lionardo ist die *normale* Gestalt des Menschen im Grunde auch nur ein Sonderfall. Die Norm bedeutet ihm *eine* große, vielleicht die Haupt-Möglichkeit, nicht aber die einzige und allein wichtige. Darin steht er im Gegensatz zu den Klassikern, die an die Norm — den Typus, den Idealfall — glauben. Der Mensch selbst ist für Lionardo auch nur eine von vielen, nicht *die* Lebensform.

\*

Bei Lionardos Zeichnungen arbeiten auch die weißen Flächen mit; das Blatt wird bei ihm zu einer Art Welthintergrund.

\*

Zur Mona Lisa:

Das Bild ist weder eine Darstellung der „Sphinx im Weibe“ noch das einfache zeitbedingte Porträt einer ungewöhnlich schönen Frau. (Die mysteriöse und die ganz nüchterne Ausdeutung bilden die Extreme der landläufigen Auffassungen.) Es ist vielmehr das Geheimnis an sich — und in gewissem Sinne eine Selbstdarstellung Lionardos, eine Widerspiegelung seines eigenen Wesens im Gesicht einer Frau. Die ganze ungeheure Spannung dieses Wesens wird hier sichtbar gemacht: die Figur selbst rückt sehr weit in den Vordergrund der Bildfläche — dahinter die feine, transparente, fast traumhaft entweichende Ferne der Landschaft. In solch einem dienenden Verhältnis des Nahen am Fernen — und umgekehrt — zeigt sich das geheimnisvolle „Zugleich“ Lionardos.

\*

Lionardo hat nicht nur plastisch empfunden, sondern darüber hinaus in höchstem Maße die Fähigkeit besessen, Räumliches auch malerisch zu organisieren.

Lionardo steht an einem Knotenpunkte und verspricht, indem er das ganze Quattrocento überschaut, zugleich Zukünftiges. Seine Frühwerke sind nicht Rückgriff auf den früheren Stil der Formverfestigung, sondern Bejahung des Bewegungsstiles um 1480, der aber durch Lionardo einen neuen Sinn bekommt. Kraft seiner Genialität wendet Lionardo die Probleme seiner Zeit so gewaltig an, daß sie dadurch einen neuen Sinn erhalten.

Der Raum ist bei Lionardo ein konkav-plastisches Gebilde, das wie die Gestalt von Bewegung durchströmbar ist. Hinzu kommt eine verstärkte Wiedererweckung des Betrachters, mit einem anderen Verhältnis zur Ferne als im Quattrocento. Das sind Ausflüsse von Lionardos Unendlichkeitsbewußtsein, von seinem Glauben an ein beständiges Werden und Vergehen. Das Weltganze erscheint ihm voller Rätsel (denen man aber weitgehend beikommen kann mit dem forschenden Verstande) und voll unaufhörlicher Bewegung.

Ein weiteres Kennzeichen seiner Werke ist die Formwürdigkeit der einzelnen Werdestadien, auch wenn das Werk nicht endgültig — und selbst dann, wenn es von vornherein dem Untergang geweiht ist. Unfertigkeit und Zerstörung sind für Lionardo wesentlich, nicht Zufall.

\*

Gegenüber der Weite Lionardos bedeutet die Klassik eine Verengung. Man darf das nicht mißverstehen: Verengung ist an sich, innerhalb der Stilgeschichte, noch kein Tadel; sie kann auch

Bereicherung der Nuancen sein, Steigerung der Qualität. Auch Lionardos Kunst ist in gewissem Sinne schon Verengung gegenüber dem „Kleinen und Vielen“ (Wölfflin) des Quattrocento: Vereinheitlichung, Herrschaft der Gesamtgebärde, Ganzheitlichkeit als Grundgesetz.

\*

Lionardos Werke sind größtenteils entweder nicht vollendet oder nicht erhalten. Diese Tatsache ist ein Symbol und befreit uns zugleich von dem Zwang, Leonardo als Übermenschen betrachten zu müssen. Denn wäre es anders, so hätte er das Maß des Menschlichen überschritten. Wir sind froh, es durch ihn erreicht zu sehen. Die Geschichte, die Leonardo „einordnen“ will, darf nicht wie sonst in Jahren oder Jahrzehnten, — sie muß in Jahrhunderten denken.

\*

Der Unterschied zwischen Leonardo und Michelangelo ist deshalb so groß, weil jeder von ihnen ein gewaltiges einmaliges Ich, ein Genie war. Hinzu kommt ein Unterschied der geschichtlichen Lage, — den man in diesem Falle nicht über-, sondern unterpersönlich nennen möchte. Leonardo ist ein Mensch des Werdegefühls, und so hat er denn auch den größten Teil seiner Werke der Vergänglichkeit geopfert. Michelangelo konnte in viel höherem Maße seine Ideen verwirklichen, Leonardo gegenüber bedeutet Michelangelo, im Ganzen gesehen, eine Verengung, schon im rein Thematischen: eine Beschränkung auf das Menschlich-Organische. Er war kaum weniger weit und umfassend als Leonardo, aber man spürt bei ihm einen plötzlichen Bruch, wo es sich um Landschaftliches handelt, um das Verhältnis zum Tier, — man könnte auch sagen: um das eigentlich Musikalische.

\*

Michelangelo ist von großartiger Einseitigkeit; für ihn existiert als Gegenstand der Kunst allein die menschliche Gestalt. — Lionardo ist von großartiger Allseitigkeit; alles, auch das Kleinste, ist wert, beachtet und erforscht und zum Gegenstand der Kunst erhoben zu werden.

\*

Was Michelangelo hauptsächlich mit Lionardo verbindet, ist die leidenschaftliche Gesamtbewegung, das ganzheitliche Sehen.

\*

Die thematische Verengung Michelangelos gegenüber Lionardo ist durch eine veränderte Geschichtslage mitbedingt. Noch einmal tritt hier, bei Michelangelo, ein Monopol der Gestalt auf, fast wie im Mittelalter.

\*

Bei Lionardo sind Licht und Schatten zwar auch, wie bei Michelangelo, modellierend gemeint, aber das Wesentlichere ist, daß Licht und Schatten hier selbst übergeordnete Lebewesen sind. (Lionardos Gefühl für den Kosmos!)

\*

Michelangelo stellte sich mit einer wilden Wendung, mit fast zorniger Verbissenheit gegen das, was zu seiner Zeit da war. Lionardo dagegen hat das Vergangene und Gleichzeitige sozusagen lachend gesteigert.

\*

Michelangelo war ein Mensch, der im Grunde garnicht lachen konnte — sehr im Gegensatz zu Lionardo. Oft fällt uns bei ihm das Wort von der römischen „gravità“ ein. Schon das einfache Sitzen oder Liegen seiner Gestalten wird durch jenen merkwürdigen Zug zur Schwere als dramatisch, als tragisch empfunden.

\*

Michelangelo rechnet immer mit der „Hemmung“ — im schönsten Ursinne des Wortes. Fast jede seiner Formen ist gehemmt und schwer. Im höchsten Maße erkennt er das Schwergewicht an, aber nicht etwa im mechanischen Sinne, sondern als Ausdruck des Lastenden in seiner Seele.

\*

Nichts geschieht bei Michelangelo ohne den Ausdruck von Mühsal im Seelischen, der gestaltet wird mit einem unglaublichen Gefühl für Tragik.

\*

Michelangelo fühlte ganz stark den tragischen Ausdruckswert der Last. *Schwerkörperlichkeit* wird mit zauberischer Kraft als *Schwermut* ausgedeutet und wirkt auch in dieser Weise auf uns.

\*

Die Bezeichnung „Sklave“ — ein Lieblingsmotiv Michelangelos — paßt in einem bestimmten Sinne auch auf fast alle seiner übrigen Gestalten. Aus ihnen allein spricht das Gefühl für das Eingefangensein der Seele im Stoff, im Körper. Michelangelo war ausgesprochener Dualist. So erscheint ihm der Sklave, der bei ihm noch eine andere Wortbedeutung hatte als heutzutage, als das Symbol des Menschen überhaupt.

\*

Phidias gab selbständige Seinsgestaltung, Existenzen *an sich*. Michelangelos „Sklaven“ sind Kampf und Werden. Kraft wird nur durch den Widerstand zu ihrem eigentlichen Ausdruck gebracht, also gleichsam negativ, — ein durchaus spätzeitliches Gefühl.

\*

Der Plastik Michelangelos fehlt zwar nicht das formale, wohl aber das seelische Gleichgewicht. Man wird durch sie nicht erlöst, vielmehr in einen schweren subjektiven Gefühlsstrom hineingezogen.

\*

Michelangelos Werke sind der Antike durchaus entgegengesetzt. Nirgends eine isolierte Statuarik. Bei aller plastischen Leidenschaft ist überall ein verbindendes Element spürbar, ein im Grunde malerisches Sehen.

\*

Michelangelo war ein ausgemachtes Bildhauer-Temperament, mit jenem ganz besonderen Gefühl dem Material gegenüber, jener Haß-Liebe zum Stein, die solchen Menschen eigen ist. Diese Bildhauer stellen einen eigenen Typus dar, den man bis in die heutige Zeit hinein verfolgen kann. Es sind meist schwere Menschen mit einer eigentümlichen Vitalität, die oft ein sehr hohes Alter erreichen.

\*

Michelangelo besaß einen ungemein intensiven Willen, durch das dreidimensionale Leben sich selbst auszudrücken und auszuwirken. Immer sind seine plastischen Werke aber zugleich Zusammenhangsgestaltung, geschaffen aus einem starken Gefühl für das Werden — und das verbindet ihn mit Lionardo.

Die größten Leistungen Michelangelos liegen aber auf dem Gebiete der Malerei, so wenig er selbst das auch zugeben wollte. Er wurde gegen seinen Willen von außen her gezwungen, sein innerstes Wesen, das auf verbindenden Zusammenhang gerichtet war, in der Fläche auszu-  
leben.

\*

Was für Michelangelo „Tag“ heißt, das ist eigentlich „Blick“. Hier zeigt sich seine tiefe Verwandtschaft mit einem der größten plastischen Genies, das Europa jemals hervorgebracht hat: mit dem Naumburger Meister. Bei beiden finden wir dasselbe gestirnhafte Aufgehen einer Form mit gleicher Kraft und Größe ausgedrückt.

\*

Der Gegensatz Rubens — Michelangelo ist vor allem der Gegensatz zwischen einem echt malerischen Sehen und dem Gefühl eines Plastikers. Bei Rubens ist alles angelegt auf das „Hinein“: wir, die Betrachter, sollen mit hineingezogen werden in das Geschehen. Der echte Barock fügt zu diesem Hinein noch die Forderung des Empor. Bei echter Plastik ist es gerade umgekehrt: die Form wölbt sich uns von sich aus entgegen.

\*

Wo der Urplastiker Michelangelo gezwungen wird, sich in der Fläche auszuleben, da zeigt sich sofort sein unphidiasischer Grundcharakter. In einer echt plastischen Zeit wäre eine solche Projektion undenkbar gewesen; Michelangelo aber gehört eben einer malerischen Epoche an. Davon zeugen die Formen selbst, als die deutlichsten Aussagen. Dennoch ist Michelangelos Grundgefühl das eines Plastikers: er *denkt* noch plastisch, selbst wenn er seine Gestalten in die Fläche projiziert. Die Torsion seiner gemalten Figuren ist nichts anderes als das Bestreben, auch in der Fläche möglichst viele Ansichten zu geben.

\*

Das plastische System Michelangelos: Kraft nicht als Zustand, sondern als etwas, das sich gegen einen ganz bestimmten Widerstand erheben muß.

\*

Michelangelo sieht das Vegetabilische im Werdeprozeß als dunkle, dumpfe Vorform des Menschen. Bei der „Erschaffung der Eva“ erscheinen die Bäume wie entwicklungsgeschichtliche Vorformen des Menschen. (Verwandtschaft der Baumäste mit der Eva-Gestalt!) Die kommenden Möglichkeiten menschlicher Bewegung sind in der Vegetation — dem Meister selbstverständlich unbewußt — schon enthalten. Bei Michelangelo ist das Blühende der Vegetation völlig ausgeschieden.

\*

In seinem persönlichen Leben besaß Michelangelo eine sogar sehr starke Liebe zum Tier; aus seiner Formenwelt hat er es ausgesperrt. Das ist eine Art von Selbsteinschränkung, die den ganz Großen erlaubt ist.

\*

Man kann ein Genie wie Michelangelo nicht mit ein paar Stilbegriffen erfassen, und wir müssen bei seinen Werken immer die Gleichzeitigkeit verschiedener Möglichkeiten betonen, die alle in ihm selbst begründet lagen.

\*

Michelangelo trug alle Stilrichtungen seiner Zeit nebeneinander in sich und gab sie sozusagen in rhythmischen Wellen wieder von sich.

\*

Michelangelo, der fast 90 Jahre alt wurde, hat ähnlich wie Donatello eine ganze Reihe von Generationen und Stilwandlungen miterlebt. Aber er erlebte sie nicht nur, er trug sie auch in sich. Sein gewaltiges Genie stellt sich uns dar als eine Abfolge von immer neuen Regenerationen innerhalb einer einzigen Persönlichkeit.

\*



Der Gedanke der Liegefigur ist erst durch Michelangelo Medici-Grabmäler populär geworden. In unzähligen Exemplaren wurden in der Folgezeit solche Liegefiguren hergestellt, zum Teil in winzigem Format — sozusagen „Urenkelchen“ der Figuren Michelangelos. Niemand, auch kein echt barocker Meister, hat hierin jemals wieder an Michelangelo herangereicht.


\*

Erst zu der Zeit, als Michelangelo die Fresken in der Sixtinischen Kapelle malte, bereitet sich der moderne Qualitätsmaßstab vor, der hohe Kunst notwendig mit *Einzelarbeit* gleichsetzt. So hat auch Michelangelo selbst auf Gehilfen verzichtet; was er schuf, das konnte nur *einer!*

\*

Bei Michelangelo stehen wir an dem wichtigen historischen Augenblick, da der Drang des persönlichen Ichs stärker wird als die bisher vorherrschende, mehr anonyme Art des Schaffens, die hauptsächlich Aufträge befriedigt.

\*

Michelangelo — Rembrandt — Beethoven: sie alle haben den Werdeprozeß mit besonderer Deutlichkeit empfunden. Sie können ein Werk verlassen, das im gewöhnlichen Sinne „noch nicht fertig“ ist. Darin liegt durchaus nicht etwa ein Mangel an Gestaltungskraft; es wird vielmehr bisweilen in einer prologischen Form das Chaos vor seiner Gestaltung gezeigt: die Grundelemente, aus denen sich dann ruhige, reifere, feste Formen entwickeln. (Man denke etwa an die hohle Quinte zu Beginn der „Neunten“!) 

\*

Es besteht eine Gemeinsamkeit der Geschichtslage bei Michelangelo, Rembrandt und Beethoven. Sie waren nicht mehr Diener am Werk im Sinne der ihnen jeweils vorausgehenden Epoche. Sie lebten in einer furchtbaren Spannung mit der Umwelt. Ihr Werk ist Selbstdarstellung eines subjektiven Lebens und Erlebens, und das gibt ihnen allen eine tragische Grundnote.

\*

Michelangelos Spätstil kommt aus dem Wissen des alternden Meisters um die Vergänglichkeit alles Irdischen, aus einer Resignation im letzten, äußersten Sinne. Aber es war immer noch die Resignation des Reichtums!

\*

Michelangelos Weltgefühl stellt sich uns in den Medici-Gräbern etwa so dar: Der Morgen ist bitter, der Tag ist furchtbar, der Abend ist Müdigkeit, die Nacht ist Schweigen. Wir wissen vom alten Michelangelo, daß er gegen Ende seines Lebens alle Kunst für fragwürdig erklärte, und daß es ihm nur noch auf die Stellung des Menschen zu Gott ankam. Das ist nicht nur für Michelangelo bezeichnend, sondern für das ganze 16. Jahrhundert. Hier erweist sich der unlösbare Zusammenhang des Ahistorischen mit dem Historischen. Jeder Mensch, und ganz besonders jeder große Mensch, ist geschichtlich unversetzbar. Das ganze 16. Jahrhundert wird dadurch gekennzeichnet, daß ein Mensch wie Michelangelo, mit einem solchen Weltgefühl, in ihm möglich war. Damit zersört sich von selbst die in der Kunstgeschichte schon längst überwundene Konvention von der „Weltfreudigkeit“ der „Renaissance“.

\*

Raffael war Umbrier wie Bramante, Perugino, Piero della Francesca, und das ist mitbestimmend für seine malerische Grundhaltung. Typisch für ihn ist eine merkwürdige Schmiegsamkeit und Elastizität im Aufnehmen fremder Elemente, die er aber sofort zu seinem eigenen Besitz macht. Sein Schaffen zeugt nicht so sehr von großer Expansionskraft als vielmehr von einer stetigen, ruhigen Existenz. Er besaß ein echt umbrisches Gefühl für das Zuständliche.

\*

Schon mit dreißig Jahren hat Raffael, der größte Vertreter klassischer Kunst, die Klassik aufgegeben, um zum Barock überzugehen.

\*

An *Raffaels Disputà* können wir uns — schon und noch — die „klassische Kunst“ begrifflich klarmachen. Raffael hat hier sozusagen die ganze Welt des Geistigen dargestellt. In der Bildschwelle, der architektonischen Grundlegung, wird die Welt der Gestalten noch nicht zugelassen. Das Prinzip der Schwellung, Stufung und Sockelung ist in majestätisch schöner Weise durchgeführt. Die Mittelachse des Bildes ist zugleich Achse der geistigen Vorstellung, gedankliche Achse. Es herrscht vollkommenes Gleichgewicht zwischen Form und Ideengehalt. In beiden Hauptgeschossen verkörpern sich apsidiale Ideen in wunderbar geistvoller Weise. Diese Apsis aus Gestalten zeugt für das architektonische Durchgeformtsein der ganzen Komposition. Enge Beziehungen bestehen zwischen Gestaltengrundriß und Rahmen. Die architektonischen Verhältnisse treten unmittelbar in die Gestalten ein, realisieren und dramatisieren sich in ihnen. Über allem liegt ein klassisch-harmonischer

Gleichklang. Die sichtbaren und erfassbaren mathematischen Gesetzmäßigkeiten werden auf feinste Weise umspielt. Es besteht durchwegs Verwandtschaft der Teile mit dem Ganzen. Neben der Symmetrie ist zugleich ein Rhythmus zu spüren, der das Bild von links ausgehend durchzieht. Die Wolken, vorn wie hinter einer ideellen Glasplatte zusammengepreßt, nützen nach rückwärts zu in ihrer flockigen Form die Freiheit der apsidialen Rundung aus, deren Schwung ganz oben noch einmal vom Kranz der Engel aufgenommen wird.

\*

Auch *Raffaels Schule von Athen* steht im Zeichen eines absoluten Gleichklangs, nur ist hier die Rahmenverwandtschaft der Formen nicht mehr so unmittelbar abzulesen wie bei der *Disputa*. Es ist Bramantische Architektur, aber gestaltet mit einer architektonischen Phantasie, die sich so kaum hätte realisieren lassen. Innerhalb der völligen Symmetrie des Architektur-Rahmens vollzieht sich eine von links nach rechts gehende Rhythmisierung der Gestalten, die sich schon in den gemalten Skulpturen und Reliefs unten andeutet. Die wunderbaren, zum Teil an Piero erinnernden Typen sind von einem erhabenen Ernst.

\*

*Raffaels Transfiguration* bedeutet als Stilmöglichkeit eine wirkliche Tat. Es ist die Konstituierung des kommenden Hochbarock: Form als *Ergebnis*, das errungen werden muß durch monumentale Mühe. Die Komposition führt aus der Zone einer dramatisch gesteigerten Unruhe hinauf zu strahlender Helligkeit: das echt barocke Prinzip des „per aspera ad astra“.

\*

Die Größe der Fresken wird uns immer ein unfaßbares Phänomen bleiben, vor allem wenn man bedenkt, daß Raffael ein erst Fünfundzwanzigjähriger war, als er sie schuf.

\*

Greco, der Vollender des expressiven Spätmanierismus, war — wie schon sein Name besagt — der letzte große Vertreter des Orients in der abendländischen Kunst. Mit welchem Grad von Bewußtheit er das Byzantinisch-Mittelalterliche hinter sich fühlte, wird sich schwer entscheiden lassen.

Zur „*Eröffnung des sechsten Siegels*“ (Paris, Sammlung Zuloaga): Seltsames, echt manieristisches Grottengefühl. Bevorzugung der „*linea serpentinata*“. Fetzige Beleuchtung. Apokalyptische Untergangsstimmung. Das irrlichterhaft Zusammengepreßte der Gestalten. Dieses Bild ist eines der typischsten Beispiele für den Begriff der „*auferlegten Form*“. Wie an den Bildrand genagelt erscheint die Figur des Propheten, eigentlich nicht mehr eine menschliche Gestalt, sondern eine grandios-monumentale Vogelscheuche. Dieser letzte Spätmanierismus ist nicht nur expressiv, sondern auch ornamental, was zum Teil bedingt ist durch die Auslaugung der Gestaltensubstanz. Das Passivische des manieristischen Weltgefühls kommt darin zum Ausdruck.

\*

Zum *Innenraum der Klosterkirche Weingarten*: Hier haben wir es zu tun mit einer Baukunst der vollkommen kontrollierbar gelassenen Massen und Maße. Sie beschränkt sich auf den realen Ausschnitt aus dem Unendlichen. Sie braucht daher, wenn sie kolossal wirken will, auch wirklich kolossale Maßstäbe.

Die Phantasie, die einen solchen Raum gestaltet, hat etwas Plastisches im Sinne von energetischer Plastik. Eine schwellkräftige Mitte wirkt nach außen; dies ist das gedankliche Symbol für alle Formen.

Diese Kunst ist von einem durchaus männlichen Charakter; sie strebt nicht nach Erzeugung eines hingebungsvollen Rauschzustandes wie etwa die Asam-Bauten.

Auch das Bild, soweit es zur Ausschmückung herangezogen wird, muß sich unterordnen unter die ornamentale Gesamtform; es darf seinen Rahmen nicht überschreiten.

\*

*Balthasar Permoser* stand im Bunde mit den soziologisch stärksten Mächten seiner Zeit: mit der Kirche und dem höfischen Absolutismus. Dresden war damals der am meisten barock gesinnte Hof. Er übertraf darin Berlin, obwohl der erste Preußenkönig ebenfalls viel für den Barock getan hat. August der Starke aber schuf eine ganz besondere Atmosphäre um sich, die am besten dadurch gekennzeichnet ist, daß sich zwei Künstler wie Pöppelmann und Permoser zu *einem* Klange zusammenfinden konnten: im Zwinger tritt uns das größte Wunderwerk einer Vor-Rokoko-Kunst entgegen. Sein Stil ist unerhört genial und persönlich zugleich. Die springenden und schäumenden Formen, nur scheinbar rokokohaft, sind noch gebunden an einen durchaus klaren und sicheren Grundriß. Diese architektonische Sicherheit der großen Form, die man auch in Pöppelmanns Elbbrücke bewundert, zeigt sich ebenso in dem durchgitterten, glashaften Kunstwerk des Zwingers. Er ist Kleinkunst in Verbindung mit großer Gesinnung, ein reibungsloses

Ineinandergleiten von architektonischen Gliedern, wie es seit dem Freiburger Münster nicht mehr da war. Die Art, wie die Treppenhäuser eingebaut sind, hat etwas verblüffend Deutsches, von jedem Zwecke Freies. Das Ganze ist ein beständiges Vor und Zurück im Gewoge von Formen. Die Architektur besteht eigentlich nur aus den füllenden Gliedern und den Raumöffnungen zwischen ihnen. Nirgends wird der richtige Grund, die feste Wand als solche sichtbar. Der Zwinger ist die architektonische Parallele zu den Bildern Watteaus; auch sie sind nur scheinbar Rokoko. In den Atlanten-Hermen am Westpavillon (der im wesentlichen verschont blieb von entstellenden Restaurierungen, so daß sich hier das Ursprüngliche am reinsten fassen läßt) denkt Permoser in hohem Maße im Sinne der Pöppelmanschen Architektur; einer Architektur ohne Wand, die nur mit Gliedern und Intervallen arbeitet. Die Figuren selbst sind typisch spätbarock. Sie *benehmen* sich in ihrer Aufgabe mit einem Selbstbewußtsein, das in schärfstem Gegensatz zum Manierismus steht. Sie sind nicht widerstandslos verspannt, sondern erfüllen ihre architektonische Funktion mit einer Heiterkeit, die (auf echt deutsche Art) sozusagen in jede Einzelform selbst hineinspringt. Alles ist in einem beständigen leisen Wogen und von erstaunlichem Reichtum an feinsten Buckelungen.

\*

Permosers Entwicklung mündet aus in tief religiöse Erlebnisse, die uns vor allem in seinem Grabmal entgentreten, das er sich selbst schuf (Kreuzigungsgruppe auf dem katholischen Friedhofe, Dresden-Friedrichstadt). Das Werk ist kultur- und künstlerisch von derselben Bedeutung wie Mozarts Requiem oder Georg

Raphael Donners Pietà. In dieser Kreuzigungsgruppe wird eine gegenüber den früheren Werken vollkommen neue Form aus der Tiefe des Inneren geschöpft.

\*

Permosers Verbundenheit mit der internationalen Kunst ist aus seinen Werken selbst häufig abzulesen. Aber dort, wo wir vor dem zutiefst Persönlichen stehen, in seinem Selbstbildnis (auf der Rückseite der Statue des Gegeißelten Christus, Dresden, Kapelle des Palais Taschenberg), wird die Rückverbindung nationaler Art ganz besonders deutlich. Das Übergeschichtliche der großen Persönlichkeit offenbart sich hier. Es ist, als sähe man einem Zeitgenossen Dürers ins Gesicht, und zugleich blickt das Bildnis uns an wie ein Mensch der Gegenwart.

\*

Daß die Plastik dem Zentralbaustil der Architektur in großartiger Weise entsprechen kann, wird an Permosers berühmtesten Figuren deutlich: Augustinus und Ambrosius (um 1725, Bautzener Stadtmuseum). Es sind Gestalten, die sich als echt monumentale Form in jedem Raum bewähren müssen. Die Gebärden greifen nicht mehr in berninesker Weise über den Umriß hinaus, vielmehr hat der Umriß durchaus formenbändigende Kraft. Kuppelartige Wölbungen dringen von einem inneren Kern nach außen vor. Das ist die plastische Parallele zu Bauten wie Stift Melk oder Kloster Weingarten.

\*

*Zu Schlüters Reiterstatue des Großen Kurfürsten (Berlin, Lange Brücke):*

Nicht von der Qualität, aber von der geschichtlichen Lage her darf man sagen: noch die vor-



hergehende Generation hätte ein Denkmal wie dieses nicht schaffen können. Sie war zu vielseitig, zu zersplittert und dachte in gewissem Sinne noch zu kleinmeisterlich. Hier aber stehen wir nun wirklich bei einem zweiten Spätbarock, den die Generation Schlüters mit ihrem Gefühl für majestätische Ruhe erst vollenden konnte. Man glaubt jetzt mehr an den realen Maßstab, auch in der Architektur. Deshalb braucht man nun in höherem Maße die wirklich großen Dimensionen, wenn man groß wirken will. Schon in der Architektur der engsten Folgezeit wird sich das ändern: es kommen dann die absichtlich unkontrollierbar gemachten Formen wie etwa in der Asam-Kirche, wenn auch natürlich nicht immer so stark ausgeprägt wie in diesem Einzelwerk. Aber Schlüter gehört noch zu dem Stil, der an reale Maßstäbe glaubt, als Plastiker wie als Architekt. Die Gesamtform des Reiterdenkmals ist ein im höchsten Grade monumentales Ornament; in der Architektur entspräche ihr die ovale Kuppel, wie sie zum Beispiel Fischer von Erlach häufig anwendete. Eine Diagonalebewegung, oft wiederholt im Detail, geht als großartiger Energiestrom durch das Werk hindurch. Reiter und Roß bilden eine absolut untrennbare Einheit. Die Form ist vollkommen und geschlossen bei aller Energie. Das Werk hat europäische Bedeutung. Seine Qualität und Intensität macht es erlebbar außerhalb aller Geschichte. Die Sklaven am Sockel stehen untereinander in einem Sinnzusammenhang, der ein echt barockes Zeiterlebnis verkörpert: sie sind kein räumliches Nebeneinander, sondern ein zeitliches Nacheinander.

\*

Man muß bis auf Michelangelo zurückgehen, um ein gleiches Wissen um den tragischen Ausdruckswert der Last zu finden, wie es bei Schlüter wirklich wiederkehrt.

\*

Schlüters Kriegermasken am Berliner Zeughaus sind unglaublich aktiv im Leiden. Der Tod erscheint hier, in verschiedenen Arten beobachtet und festgehalten, fast wie ein besonderes Stadium des Lebens. Sicher hätte Schlüter sich niemals zu der silenischen Heiterkeit Permosers (Karyatidenhermen des Zwingers) aufschwingen können; dafür hat Permoser nirgends die gewaltige Trauerphantasie Schlüters erreicht.

\*

*Zu Schlüters Treppenhaus des Berliner Schlosses:* Mit unglaublich plastischer Kraft drängen die Formen sich vor und wölben sich zugleich plastisch-konkav zurück. Das ist „wiedergesehener Michelangelo“.

\*

*Das Landhaus Kamecke (Berlin, Dorotheenstraße):* Schlüters Abschiedsgeschenk an die deutsche Kunst, erscheint in seiner eigentümlichen Feinheit als das norddeutsch-preußische Gegenbeispiel der raffinierten, porzellanhaften, sehr viel südlicheren Feinheit des Dresdener Zwingers. Auch die Giebelfiguren (Apollo und Daphne) sind, wie alle Spätwerke Schlüters, von einer feinen Grazie, die aber weder trocken noch ornamental überschäumend wird — wie oft die Spätwerke der Permoser-Generation. Sie verdeutlichen zudem einen Geschmackswandel, der sich damals in Deutschland ganz allgemein geltend macht. Aber noch immer spricht hier zu uns der Geist eines Menschen, dem es vor allem auf die plastische Form ankommt.

\*

Bei aller Einmaligkeit hat Schlüter seinen ganz bestimmten historischen Ort, seine besondere Geschichtslage, in die er hineingeboren wurde. Ihr Ideal war das der festen, geschlossenen Masse, der Monumentalität, des plastischen Volumens und einer Identität zwischen tastbarer und sichtbarer Form.

\*

*Zur Architektur der Asams:*

Eine allmählich sich verstärkende Betonung des Sehvorganges bei einer architektonischen Schöpfung, eine Emanzipation des Sehens, läßt sich schon seit dem 15. Jahrhundert beobachten, seit nämlich der Standpunkt des Betrachters überhaupt einmal anerkannt worden war. Vorher ist der gebaute Raum ein *Schreitraum* gewesen. Das soll nun nicht heißen, daß man die vor dem 15. Jahrhundert entstandenen Bauten *nur* im Abschreiten erleben könne, aber das Erlebnis des nachschreitenden Körpers ist hier doch als eine lebendige Möglichkeit immer vorhanden. In der Asam-Architektur besteht keinerlei Identität mehr zwischen dem, was das sehende Auge, der nachschreitende Körper und die nachtastende Hand an Eindrücken vermitteln. Der uralte Begriffsunterschied von Sein und Schein spitzt sich hier zu etwas vollkommen Neuem zu. Es ist das Zeitalter des Philosophen Berkeley, von dem der Satz stammt: „Der Raum ist nicht wahrnehmbar, sondern nur suggerierbar.“ Alle Erscheinungen der sinnlich wahrnehmbaren Welt werden als bloße Schemen angesehen, nicht als Wirklichkeiten. Dieses besondere Raumerlebnis gehört zu einer ganz bestimmten Generation: nicht eigentlich zu der des Egid Quirin Asam, sondern zu der etwas älteren des Cosmas Damian Asam. Ihr Stil ist nicht Rokoko, vielmehr eine letzte Romantik des Barock.

\*

*Zur Johann Nepomuk-Kirche in München:*

Das System des Innenraums läßt sich nicht aufzeichnen wie bei mittelalterlichen Kirchen. Es ist ein *Bild*.

Im Grunde ist zwar der Kirchenraum nur ein einfaches Rechteck, doch darin steckt ein zweiter, ein Schleier-Raum. Architektur, Plastik und Bildelemente durchdringen einander in unlöslicher Wucherung. Dabei aber herrscht völlige Symmetrie. Der Eindruck des Unentwirrbaren wird nur erreicht durch ein spätzeitliches Raffinement des Bewußtseins. Es ist wie bei den frühen Werken Regers: was wie Atonalität wirkt, ist eigentlich nur eine äußerst komplizierte Tonalität. So auch hier: die Regelmäßigkeit spürt nur der Eingeweihte; für den Laien erscheint der Raum fast wie ein Chaos.

Das kantenverhärtende Weiß ist völlig ausgeschaltet. An seine Stelle tritt ein goldig schweres Elfenbein, sonst aber sind vorwiegend dunkle Farben verwendet.

Man hat diesem Raum gegenüber ein ähnliches Gefühl wie ein Kind, das eine Muschel ans Ohr hält. Es ist eine Art von geistigem Ohrensausen. Alle Lichter sind weggeschirmt. Das Empfinden des Ertrinkens stellt sich ein, besonders bei Betrachtung der oberen Zonen, die wie ein plastisch-malerischer Schweberaum sind. Die Plastik kennt keine Basis mehr. Und doch stellen sich alle Zufallserscheinungen dar als etwas organisch Gewachsenes. Aber alles Stehen-können der Formen ist aufgehoben. Die Kurve herrscht absolut und mit ihrer sehr komplizierten höheren Mathematik schmilzt sie uns ein in ein Erlebnis, darin wir uns selbst nicht mehr recht behaupten können. Wir werden — um ein Bild zu gebrauchen — zu Wesen ohne Beine, Wesen, die nur noch bestehen aus Gefühl, Gehirn und Auge.

*Georg Raphael Donner*, dreißig Jahre nach Schlüter geboren, ist der erste, der mit diesem wieder verglichen werden kann. Wie Schlüter, so ist auch Donner der in ganz Europa anerkannte größte Meister seiner Generation. Während aber Schlüter eine Erfüllung bedeutet, ist Donner zugleich auch noch ein Versprechen. Wir wollen hier diese beiden Meister nicht etwa gegeneinander abwägen: bei einem solchen Grade an Qualität versagt unser Unterscheidungsvermögen, genau wie bei ganz hohen oder ganz tiefen Tönen.

\*

Donners Rückkehr zu den plastischen Idealen des „zweiten Spätbarock“ war zugleich ein unbewußter Protest gegen die Auflösung des plastischen Denkens bei seinem Generationsgenossen Asam. Dabei hat Donner im Ausdruck seiner Formen nichts Revolutionäres, obgleich das, was er tut, im höchsten Maße Revolution bedeutet. Seine Formensprache ist vielmehr von einer mozartischen Sicherheit. Diese Fertigkeit der Form teilt er mit klassischen Meistern. Alle Bedingtheit, auch der Sinn für Werdezustände ist bei ihm stark zurückgedrängt. Trotzdem läßt er sich mit dem Begriff „Klassizismus“ nicht abtun; er ist immer noch vorwiegend ein Barockmeister. Seine Entwicklung verläuft, im Großen gesehen, in der Richtung eines immer deutlicheren Zurückdrängens des unmittelbaren seelischen Ausdrucks im Körperlichen.

\*

*Treppenhaus im Schloß Mirabell (G. R. Donner)*: Das Stiegenhaus von Mirabell verkörpert einen extrem deutschen, echt barocken Gedanken und kann in gewissem Sinne als Parallele zum Zwinger angesehen werden. Hier wie dort springt die

Lustigkeit unmittelbar in die Form über. Die Putten lassen sich in ihrer überklassischen Fülle bis auf die heroischen Kindergestalten Michelangelo zurückführen. Alles spricht sich in der sichtbaren Form selbst aus. Die Putten sind sozusagen eine Vermenschlichung unserer Schreitbewegung, wenn wir die Treppe emporsteigen. Wie ein elektrischer Kraftstrom fließt die Bewegung durch das Ganze hindurch. Nur scheinbar wird das Geländer immer wieder unterbrochen; die Intervalle sind nur Ansatzpunkte zu neuem Aufschäumen. Ein so plötzliches Abbrechen der Form wie etwa an der Stelle, wo das Geländer den Pfeiler anläuft, würde auf einen Franzosen wie eine Roheit wirken. Es ist aber kein Abbrechen: der Kraftstrom geht weiter, durch den Pfeiler hindurch, wenn auch natürlich nicht im struktiven Sinne.

\*

Donner ist eine jener genialen Einzellerscheinungen, die der deutsche Geist immer wieder einmal, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten hervorbringt und in denen er sich sozusagen selbst berichtigt.

\*

Nicht die Rokoko-Kunst, sondern die Donnersche Plastik ist die Parallele zur Musik Mozarts. Bei beiden Meistern vereinigen sich Strenge des tektonischen Aufbaus mit flüssiger Eleganz. Bei beiden tauchen oft fälschlicherweise Zweifel auf an der Tiefe ihres Schaffens. Im Grunde aber sagen sie beide in flüssigster, sicherster Form etwas Tragisches aus. Die vornehme Zurückhaltung, bei der auch das Tragische noch in schöner und flüssiger Form ausgedrückt werden kann, dieses „Leisesprechen“, ist vor allem für Donners spätere Werke kennzeichnend. Überall sind

plastische Schwellungen gegeben, und doch hat man bei jeder Einzelform den Eindruck, als schaue man in den ruhigen Spiegel eines Sees. Höchste Elastizität verbindet sich hier mit einer inneren Kohäsion, so daß bei keinem Ansichtswechsel ein Bruch entsteht. Die plastische Form verläßt sich auf sich selbst.

\*

In Ignaz Günthers „Entwurf zu einer Kanzel“ (Zeichnung) kann man vielleicht am besten in Kürze deutlich machen, was Rokoko heißt. Die Form erscheint wie aus einer Tube herausgespritzt. Nur noch das letzte Ergebnis einer Kraftbewegung ist zu sehen, nicht mehr ihr Ursprung. Dazu kommt das typische asymmetrische Züngeln der Formen. Die freie Endigung wird zur Ganzform erhoben — höchst bedenklich und das deutliche Zeichen einer Spätzeit.

\*

Zum Entwurf von Heinrich Gentz für ein Monument Friedrichs des Großen (gedacht für den Berliner Opernplatz):

Man fragt, was denn wohl eigentlich in diesen Bau hineinkommen soll, in die vier Nebengebäude, die von dem monumentalen Mittelbau ausgehen, — und man bekommt die überraschende Antwort: eine Artilleriewache, ein Speisehaus, ein Warenhaus und ein Café. Höchst bezeichnend für das 19. Jahrhundert! Dennoch hat der Entwurf eine gewisse Größe, vor allem durch seine betonte Schmucklosigkeit.

\*

Unter Schadows Entwürfen für ein Reiterdenkmal Friedrichs des Großen zeigt der Plan Nr. 3 den König auf einem preußischen Militärpferd. Was bei einem so innerlich lebensvollen Kunstwerk wie beim Schlüterschen Reiterdenkmal des

Großen Kurfürsten nie möglich wäre, — hier tritt es ein: man fragt sich unwillkürlich, wie das Pferd wohl auf seinen hohen Sockel hinaufgekommen sein mag, und die peinliche Vorstellung drängt sich auf, was es im nächsten Augenblick tun wird. Das kommt daher, daß der Bildhauer nach einem Modellpferd gearbeitet hat und nicht (wie Schlüter, der auch ein Modellpferd hatte) die Kraft besaß, das Ganze ins Überindividuelle zu erheben.

\*

Zu Schinkels „*Vision*“ (Stadtbild, 1813. Im Glaspalast verbrannt): Was wir hier sehen, ist wirklich Kunst der Freiheitskriege. Ein glühender Traum, der Traum vom deutschen Dom, ist der Sinn dieses Bildes, das etwas ebenso Verführerisches und zugleich Rührendes an sich hat wie die ungefähr gleichzeitig beginnenden Bemühungen um den Wiederaufbau des Kölner Domes.

\*

Zu Klenzes *Festsaalbau der Münchner Residenz*: Schon hier macht sich etwas bemerkbar, was für die Architektur der Folgezeit immer verhängnisvoller werden sollte: das Nicht-mehrverwurzelt-sein des Bauwerks mit dem Boden, auf dem es steht, der Gedanke einer „Baukunst auf Rollen“. Man könnte dieses Gebäude unbeschadet auseinandernehmen wie eine Bühnendekoration und an einen anderen Ort transportieren. Das Ganze ist lediglich Theater — und zwar nicht in gutem Sinne —, ist Bildprojektion. Es sind eigentlich nur zwei Ansichten erlaubt. Die Schrägblicke, welche ein barockes Bauwerk so lebendig machen, wirken hier unerträglich.



Man hat diesem Bau gegenüber keineswegs das Empfinden, daß man gern in ihm wohnen möchte.

\*

Zu *Géricault*, „*Chasseur à cheval*“ (1812, Louvre): Hier herrscht die Welt des weiten Tiefraumes. Jede Rahmenverwandtschaft der Formen ist aufgegeben und somit eine neue Unabhängigkeit der inneren Bildform gewonnen — es sei denn, daß man die betonte Diagonale als in gewissem Sinne doch noch rahmenverwandtes Element auffassen wollte; aber diese Diagonale ist nur eine Winkelbeziehung, das heißt sie wird nicht unterstrichen durch Parallelen. Wichtiger ist die Kurviertheit aller Formen. In jeder einzelnen liegt etwas wie eine Explosion. Das ganze Bild ist durchqualmt von Farbe, und zwar ganz unmittelbar aufgetragener Farbe, es zeugt von einer unerhörten Leidenschaftlichkeit, von großem Tempo auch der Malweise selbst.

In dieser Reiterfigur tritt uns das Heroische von damals entgegen. Hier wird wirklich der Mensch jener Zeit — und zwar mit großer Begeisterung — vorgeführt. Es ist wichtig und muß betont werden, daß *Géricault* im Anblick der eigenen Gegenwart gemalt hat.

\*

*Delacroix* besaß noch einmal wieder die *Vision*. Seine Schöpfungen sind von großartiger Ganzheitlichkeit im Sinne des alten, großen, nordischen Barock. Die Grundform seiner Bilder ist die Flamme: sichtbarer Ausdruck für das Vulkanische seines Wesens.

\*

Delacroix kommt stellenweise Michelangelo merkwürdig nahe. Die Form als Ganzes hat bei ihm etwas von einem riesenhaften barocken Gesamtornament. Es ist, als ob die Ornamentik, welche eigentlich zu einer solchen Malerei gehört (und die es in Wirklichkeit zu jener Zeit nicht gab) sich in diese Gestalten hineingerettet hätte und sich in ihnen monumentalisierte. Bezeichnend für Delacroix ist die absolute Identität von Zeichnung und Malerei. Er *zeichnet* durch die *Farbe*.

\*

Der Historienmalerei, der Malerei des „juste milieu“, liegt eine Absicht zu Grunde, die an sich nichts Künstlerisches hat, vielmehr ausgeht von einer neuen Blüte der Geschichtswissenschaft. In jedem Gemälde wird — und zwar mit Kostümtreue — eine Einzelsituation wiedergegeben. Delaroche ist der eigentliche Begründer der Historienmalerei. Man könnte seine Kunst kennzeichnen als „Naturalismus plus Schreinerei,<sup>1)</sup> gesehen durch das Theater“ (wobei das letztere durchaus nicht im besten Sinne gemeint ist). Bei Delacroix war die Gebärde etwas Absolutes; hier wird das künstlerische Opfer gebracht: der Verzicht auf das Detail, die Unterordnung der Teile unter das Ganze. Delaroche bedeutet demgegenüber einen völligen Verlust der Vision. Das Ganze verliert sich im Detail. Nichts wird einer künstlerischen Gesamtheit zuliebe geopfert (Gustave Planche: „coquetterie patiente des accessoires“). Bei Delacroix geht das Unwesentliche unter, wird mit fortgerissen vom vulkanischen Ausbruch eines echten Temperaments.

\*

---

<sup>1)</sup> bis hierher zitiert nach Wilhelm Niemeyer.

Höchst bezeichnend für die Historienmalerei ist zum Beispiel der Schaffensvorgang bei Delaroche: Allem voraus gehen Überlegungen außerkünstlerischer Art, die sich allein mit der historischen Seite des Entwurfs befassen. Darauf folgt ein Aquarell, das diese Überlegungen fixiert. Das nächste ist die Herstellung von Gips- und Wachsfiguren; an ihnen werden Gruppierung und Beleuchtung ausprobiert. Schließlich werden richtige Schauspieler herangezogen, die in einer bestimmten „Rolle“ dem Künstler Modell stehen. So wächst das einzelne Bild weiter bis zu seiner Vollendung als Gemälde. Es braucht nicht absolut qualitätlos zu sein. In Berlin würde man sagen, es sei „eminent gekonnt“. Werke dieser Art sind es, vor denen brave Bürger bei einem Ausstellungsbesuch bewundernd stehen und sich erzählen können, was doch hier alles dargestellt ist!

\*

Zu Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ (1809):

An Gegenständen, für die man sich — mit Worten ausdrückbar — „interessieren“ könnte, ist fast nichts da. Wir wissen aus eigenen Äußerungen Friedrichs, daß er mit diesem Bilde den Tod ausdrücken wollte. Der Mensch hat hier eine vollkommen andere Bedeutung als etwa bei Koch (Heroische Landschaft, Karlsruher Fassung, 1805): dort sind Menschen und Tiere, beide mythologisch gemeint, der eigentliche szenische Inhalt des Bildes. Hier dagegen ist die bis zum Skelett ausgelagte, manieristisch dünne Gestalt des Mönches Vertreter von uns, Exponent, also nicht objektiv-szenischer Bildinhalt, sondern das ins Bild hinein verlängerte Subjekt des Betrachters, — echt romantische Grenzverwischung! Damit wird

auch einmal eine echt romantische *Form* erreicht. Der Mensch erscheint als das genaue Gegenteil von dem, was er in der klassizistischen Welt bedeutete: dort war er Zentrum, hier will er nicht „ewig“ sein, sondern sich auflösen im unendlichen All. Die Landschaft, mit ganz niedrigem Horizont, hat auch formal das erdrückende Übergewicht.

\*

Zu Caspar David Friedrichs „Selbstbildnis“ (Kreidezeichnung): Hier zeigt sich die romantische Empörung der Seele gegen das, was der Klassizismus wollte, aus einem neuen Wissen um das Untergründige heraus. Im tiefsten Gegensatz zum manieristischen Porträt rutscht der Kopf tief herunter, fast bis an den unteren Rand des Blattes, und sieht aus wie geduckt. Aus diesem ganz unbösen Gesicht sprechen alle Leiden jener Menschen der Napoleonszeit. Schon in der Proportionierung liegt stärkster Ausdruck. Die Augen sind bohrend, wie fragend auf uns gerichtet, zugleich haben sie etwas vom Blick eines edlen, gequälten Tieres.

\*

Zu Caspar David Friedrich, „Klosterfriedhof im Winter“ (Berlin, Nationalgalerie):

Die symmetrischen Werte, die in diesem Bilde stecken, erscheinen nur abgewandelt, malerisch verschleiert. Noch immer ist es die niedere Geometrie des Klassizismus, die sich hier hinter romantischer Formensprache verbirgt. Die „Unordnung“ ist eigentlich eine vermiedene Ordnung, so wie es Musikstücke gibt, deren Moll im Grunde ein vermiedenes Dur ist.

\*

Zu Kersting, „Friedrich in seinem Dresdener Atelier“:

Absolute Aufgeräumtheit herrscht, zum mindesten äußerlich, in dieser ungemein sauberen, staubfreien Welt. Was wir hier sehen, ist alles andere als „romantische Unordnung“; es wirkt beinahe wie ein Protest gegen die geistvolle Unruhe, die jene Menschen innerlich erfüllte.

\*

Zu Altdorfers „Wachaulandschaft“:

Die Heiligengeschichte dient nur als Vorwand — der ganze Zauber der Donaulandschaft scheint hier eingefangen. Hier ist *gemalt*, was um 1800 immer wieder *bedichtet* und besungen wird: das Gefühl des Wanderns.

So wie auf diesem Bilde sieht die Sonne aus, wenn man es wagt, ihr ins Gesicht zu schauen: ein wenig verzerrt und wie zusammengequetscht.

\*

Zu Karl Blechen, „Mönch am Meer“:

Verlust an Symbolgehalt gegenüber den Werken der eigentlichen Romantiker. Der Mensch ist nicht mehr Vertreter einer sozusagen von der Unendlichkeit totgedrückten Menschheit, nicht mehr das winzige Ich (wie in Friedrichs gleichnamigem Bilde), sondern in viel höherem Maße Bildinhalt, und zwar Inhalt einer spezifizierten romantischen Situation, die sich schon rein äußerlich dartut in der Eingrenzung durch die Grotte. Auch das Meer ist viel mehr Ausschnitt, ist ein Einzelstück im Sinne einer „Freischütz“-Dekoration. Bei Friedrich läßt sich die Landschaft nach allen Seiten hin bis ins Uferlose verlängern, hier ist sie grottenhaft abgeschnittene Szenerie. Aber alles wird mit skizzierender Kühnheit gegeben, verrät ein starkes Gefühl für die Schönheit des Farbtones und kommt aus einer echt malerischen Anschauung.

\*

Zu Karl Blechen, „Blick auf Häuser und Gärten“  
(1839, Berlin, Nationalgalerie):

Zum ersten Mal in der Geschichte der Malerei ist hier der übliche Blickwinkel von 90 Grad aufgehoben und der Schrägblick in das Bild selbst hineingenommen. Ein solch kühner Standpunkt hängt im Letzten wohl zusammen mit dem Aufgeben des Primates der inneren Bildform. Der Schrägblick bedeutet die letzte Loslösung von einem architektonischen Verhalten zur Welt. Die Anerkennung des Betrachters steigert sich zur Abhängigkeit des Betrachters: er wird gezwungen, zusammen mit dem Künstler das Bild so zu sehen, wie der Maler es gewollt hat. Die Photographie kündigt sich an. Das Detail des Objektes ist nun etwas ganz anderes als das Detail der Form: und darin liegt die Rache des Schöpferschen dafür, daß der Mensch den Primat des inneren Bildinhaltes aufgegeben hat.

\*

Die Wahl des Ausschnitts, das schöpferisch auslesende Sehen, ist selbstverständlich noch ein produktives Verhalten zur Wirklichkeit. Zugleich aber tritt ein Maler wie Blechen doch schon auf mit der Bereitschaft, Gegebenes auf sich wirken, sich das Bild sozusagen von der Wirklichkeit schenken zu lassen.

\*

*Manet, Cézanne und Degas* sind mit dem Begriff „Impressionismus“ nicht zu erschöpfen.

*Manet*: Die geniale Größe seiner Malerei beruht darauf, daß sie eine große Herkunft hatte (Velasquez, Goya, Frans Hals). Sein Ideal hieß: Zeitgemäßheit, aber in dem Sinne, das Gegenwärtige durch starke Form zu adeln. Bei Manet bleibt immer die Reinheit des ästhetischen Raumes gewahrt, das „Gegenüber“ des Kunstwerks im

Verhältnis zum Betrachter. Seine Kompositionen haben oft einen Ausdruck von Dauerhaftigkeit: die Figur als Stilleben. Es ist nicht die schicksallose, reine Optik des Impressionismus. Der Glaube an den Menschen steht beseelend dahinter. Manet ist durchaus Komponist im alten großen Sinne und geht immer aus von der ganzheitlichen Bildvision.

In der Kunst des *Degas* ist ein starkes zeichnerisches Element. Seine Bilder haben einen starken Klang und besonderen Reiz durch die höchst elegante Oberflächenauffassung. Die *Bilddauer* ist bei ihm aufs äußerste verkürzt. An die Stelle altmeisterlicher Sicherheit der Komposition (Manet) tritt eine neuartige Kühnheit in Bildausschnitt und Standpunkt. Die Farbe ist bei Degas oft nur eine Zusammenballung von Tausenden kleiner Farbstäubchen zu einer Dunstschicht, in den Ballett-Szenen zu einer beinahe fühlbar schwülen Kulissenluft.

*Cézanne*, ein ziemlich schwerfälliger Charakter und starker Theoretiker, war im Grunde gegen den Impressionismus gerichtet, hat sich aber eine Zeitlang mit den Impressionisten zusammengesetzt und sich für sie eingesetzt. Was er anstrebte und zum großen Teil auch erreichte, war die Farbenharmonie. Seine Farbenprismen sind von einer fast greifbaren Festigkeit, und dabei bleibt auf seinen Bildern doch immer noch ein kleines, gesundes Fleckchen Chaos übrig. Es ist nicht alles so „aufgesäubert“ wie bei den Malern der Neuen Sachlichkeit. Klare tektonische Werte sind durchsetzt mit einer rembrandtischen Lichtauffassung. Fast alle Schöpfungen Cézannes erfüllt ein leidenschaftlich schwerer Ernst, — Impressionismus aber ist Schicksallosigkeit.

\*