



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten

Kugler, Franz

Stuttgart, 1854

Fragmente Zur Theorie Der Kunst. (D. Kunstblatt 1852, No. 41, ff.)

[urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1499400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1499400)

FRAGMENTE ZUR THEORIE DER KUNST.

(D. Kunstblatt 1852, No. 41, ff.)

I. Zur Behandlung der Bogenform.

Die antike Architektur wird, nach demjenigen künstlerischen System, welches für ihre Formenbildung das maassgebende ist, als Architravbau, die mittelalterliche ebenso als Bogenbau charakterisirt. Wie scharf bezeichnend diese Unterscheidung ist, beweist die Betrachtung des antiken Bogens, des mittelalterlichen Architravs. Der antike Bogen ist ein krummgebogener Architrav, der mittelalterliche Architrav ein horizontal gedehnter Bogen. Beides führt mit Entschiedenheit auf das Ueberwiegen des entgegengesetzten Elementes.

Beides hat übrigens, wenn auch nur in einer künstlerischen Fiction, seinen Theil von ästhetischer Gültigkeit. Der krummgebogene Architrav ist doch mehr als die müssige Uebertragung des Princips der einen Form auf die andre: der ruhig lastende Architrav erscheint hier, durch die Biegung, in eine starke Spannung versetzt, die als solche eine erhöhte Widerstandskraft (gegen einen darüber befindlichen Massendruck verwendbar) besitzt. Ebenso ist die Gliederung des horizontal gedehnten Bogens keine an sich müssige Dekoration: diese Gliederung drückt das Element der Schwingung aus, die hier — einer Erhebung (wie im Bogen) freilich nicht theilhaft — wenigstens die von Stütze zu Stütze rasch fort-eilende Bewegung, in ihren Einkehlungen das Sichre, in sich Zusammengezogene dieser Bewegung, zur Erscheinung bringt.

Die mittelalterliche Bogengliederung, und namentlich die in der Blüthe des gothischen Styles ausgebildete Formation, bezeichnet das Gesetz der aufsteigenden Schwingung. Sie ist völlig ideell und steht — noch ungleich mehr als jener, nur die Spannung bezeichnende krummgebogene Architrav der antiken Architektur — im entschiedenen Widerspruch gegen die materielle Construction, die sie geradehin verschwinden

macht. Dies ist die der Zusammenreihung von Keilsteinen, welche, gleichzeitig nach dem Centrum des Bogens strebend, sich gegenseitig in fester Schwebe halten.

Der mittelalterlich gegliederte Bogen wirkt in lebendigem Spiele der Masse entgegen, die sich darüber erhebt, (wobei indess zu bemerken, dass diese Masse im gothischen Baustyl — bei dem leichtest geschwungenen Bogen — durch ihren anderweitig durchgeführten Organismus schon an sich als eine sehr wenig lastende erscheint, dass mithin in der Bogengliederung das Princip des Widerstrebens hier nur in mässiger Weise auf Berücksichtigung Anspruch macht.) Im Keilsteinbogen, — d. h. in derjenigen Behandlung des Bogens, welche diese seine materielle Construction zugleich zur wirksamen Erscheinung bringt, — wird dagegen durchaus das Gewicht der Masse vergegenwärtigt, die, nach einem Punkte abwärts zusammendrängend, in sich selbst ihren entschiedenen Widerstand findet. Der Keilsteinbogen ist also der bestimmteste Gegensatz des gothisch gegliederten Bogens.

Seine Ausbildung hat der Keilsteinbogen zunächst da, wo die Detaillirung der architektonischen Form sich unmittelbar an die materielle Construction anschliesst. So z. B. in dem modernen Bossagenbau. So in jenen frühmittelalterlichen Bauwerken (dergleichen u. A. in der Rhein- gegend vorkommen), wo man gern ein verschiedenfarbiges Material anwendet; der Wechsel rother und weisser Farbe in den Keilsteinen lässt hier das Princip der Construction und ihrer ästhetischen Wirkung dem Auge mit Entschiedenheit entgegentreten, wenn dasselbe in diesen blos farbigen Unterschieden auch noch kein organisch formales Leben gewonnen hat. Die maurische Architektur (die auch diese Verschiedenfarbigkeit der Keilsteine hat) scheint einen Ansatz zur höheren Durchbildung des Principis genommen zu haben. Dahin deuten zunächst schon, wie an den Pforten der Moschee von Cordova, die reichen Ornamentmuster, welche auf die einzelnen Keilsteine gelegt sind. Dadurch dürften auch jene maurischen Zackenbögen, — von ihrer energischen Formation in altmaurischen Bauten bis zur spielenden Dekoration feiner Rillen in den spätesten Bauten dieses Styles, wie in der Alhambra, — die dem Auge eine Zerlegung des Bogens in seine einzelnen Theile gegenüberführen, zu motiviren sein. Es scheint indess, dass die Form des Keilsteinbogens noch nicht diejenige ästhetische Durchbildung, deren sie fähig ist, erreicht hat¹⁾.

Ueberall ist der Bogen, je nach dem Zwecke seiner Verwendung, je nach dem Verhältniss zur Gesamtmasse des Baues und dem Charakter derselben, besonders aber nach dem Verhältnisse der Last, welche er zu tragen hat, sehr verschiedenartig durchzubilden.

¹⁾ Der Zikzackbogen, der in der Periode des romanischen Baustyles und besonders häufig an englischen Bauten vorkommt, würde, falls man ihn ästhetisch analysiren wollte, als auf einer Verbindung des Widersprechenden — des aufsteigend (oder umschwingend) gegliederten mit dem Keilsteinbogen beruhend zu bezeichnen sein. Die Form verräth aber in der That viel weniger ein bestimmtes ästhetisches Bewusstsein, als vielmehr nur ein dunkel ornamentistisches Gefühl, welches, wie es scheint, den Eingang in das Heiligthum mit einer Art von Strahlenglorie umgeben sehen wollte.

Bei Häuserfaçaden der jüngsten Zeit, wo die Fenster in einer Reihe von Stockwerken übereinander angeordnet sind, habe ich einen eigenthümlichen, gewiss principiellen Unterschied wahrgenommen. Es machen sich, in Rücksicht auf die bei den Fenstern angewandte Bogenform, besonders zwei Gattungen von Façaden bemerklich. Die eine ist mit gewölbten Fenstern in der untersten Reihe, im Parterre, die andre mit eben solchen im obersten Stockwerk versehen, während bei beiden die Fenster der übrigen Reihen flachgedeckt sind. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich die Architekten der ersten Gattung als Rationalisten, die der zweiten als Idealisten bezeichne. Jene haben bei der Anwendung des Bogens ohne Zweifel seine materielle Construction im Sinne, die (im Verhältniss zu den flachgedeckten Fenstern) die grössere Widerstandsfähigkeit gegen die darüber befindliche Last besitzt. Diese scheinen beim Bogen vorzugsweise das Element des leichten Emporschwingens zu berücksichtigen, welches naturgemäss da, wo es durch die geringste Last gehemmt wird, seine schicklichste Stelle findet. Beide haben Recht; aber um ihr Recht geltend zu machen, mussten sie auf die sehr verschiedenartige Behandlung des Bogens, je nach diesen verschiedenen Arten seiner Verwendung und der dadurch bedingten Principien, Rücksicht nehmen. Ich habe indess nicht bemerkt, dass dies der Fall gewesen, und ich muss deshalb annehmen, dass die Architekten, von welchen jene Häuserfaçaden entworfen wurden, zum klaren Bewusstsein ihrer künstlerischen Absicht nicht gekommen sind. Vorherrschend zeigt sich der antike krummgebogene Architrav, der (so weit er überhaupt etwas ausdrückt) nur das Gesetz der Spannung zur Erscheinung bringt und also namentlich da, wo die geringste Last über ihm liegt, wo in der Bogenanwendung ein leichtes Emporschwingen ausgedrückt werden soll, — am Obergeschoss — seine mindestpassliche Stellung findet. Umgekehrt habe ich bei Bögen des Parterregeschosses, unvermittelt mit der sonst durchgeführten künstlerischen Behandlung der Façade, gelegentlich wohl die Andeutung einer leichteren Gliederung gefunden, die hier eben so wenig angemessen erscheint. Es sind vornehmlich neuere Bauten Berlins, auf die sich Vorstehendes bezieht.

II. Ueber das Relief.

„Ueber das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition“ — ist der Titel einer im Jahre 1815 herausgegebenen Schrift von E. H. Toelken, die in völlig meisterhafter Weise entwickelt, was über das Wesen des Reliefs vom classischen Standpunkte aus, d. h. nach dem griechischen Kunstgesetz, zu sagen sein dürfte. Es scheint, dass die Schrift in diesem Betracht einzig nur jenes weiteren Ueberblickes über das Material der alten Kunst entbehrt, dessen wir uns gegenwärtig, in Folge so viel neuer Entdeckungen und Forschungen, erfreuen. Aber das Wesen des Reliefs ist durch die Auffassung, welche demselben in der antiken Kunst vorherrschend zu Theil geworden, nicht erschöpft.

Das antike Relief steht in gewissem Betracht der Malerei parallel, d. h. derjenigen Weise primitiv malerischer Darstellung, in welcher die

Handlung wie auf einer Linie vor sich geht, keine Tiefe hat und durch einen ideellen oder conventionellen Grund abgeschlossen wird. Es ist eine derartige malerische Darstellung mit plastischen Mitteln. Die Behandlung ist naturgemäss verschieden je nach der schwächeren oder stärkeren Erhebung des Reliefs; das entschieden flache Relief ist vorzugsweise nach den Gesetzen der Umriss-Composition angeordnet, während bei dem mehr und mehr starken Hervortreten desselben aus dem Grunde die Gesetze der Modellirung und Schattenwirkung in stets ausgedehnter Weise zur Anwendung kommen. (Das Gesetz der ausschliesslich malerischen Perspektive bleibt ebenso naturgemäss ausgeschlossen.)

Diese Eigenthümlichkeit des antiken Reliefs wird durch die vorherrschende Weise seiner Verwendung, — durch sein Verhältniss zur Architektur, bedingt. Es erscheint bei der Architektur an denjenigen Stellen, welche nicht zur architektonischen Masse oder zum architektonischen Gerüste gehören, sondern den Charakter von Füllungen haben. Es wird namentlich an den Friesen und an den Giebeln angewandt; wobei zu bemerken, dass auch die Statuenreihen in den Giebeln griechischer Tempel in Betreff der Composition ganz nach den gleichzeitigen Reliefgesetzen behandelt sind. Die Frieze (im dorischen Frieze die Metopen desselben) und die Giebelfelder sollen weder die Schwere der architektonischen Masse zur Erscheinung kommen lassen, noch eine architektonische Function ausdrücken; an der Stelle beider soll in ihnen, wenn nicht etwa eine spielende Dekoration beliebt wird, ein freies, individuell bewegtes Leben sich geltend machen. Der Grund des Reliefs gehört hier — für den beabsichtigten künstlerischen Eindruck — weder zur Architektur noch zu den Gestalten des Reliefs. Er ist ein leer Neutrales, und wir finden ihn daher, so weit nur unsre Kenntniss von der Anwendung von Farbe bei der griechischen Architektur reicht, stets durch einen eigenthümlichen farbigen Anstrich sowohl von den umgebenden Architekturtheilen als von den figürlichen Gestalten unterschieden.

Das antike Relief hat somit im Allgemeinen kein innerliches Verhältniss zu dem Grunde, auf welchem es ruht. Das in ihm sich geltend machende malerische Element sieht von der Eigenschaft des körperlich Festen in diesem Grunde ab und sucht dieselbe zu beseitigen. Das Figürliche und der Grund sind hier wesentlich von einander geschieden.

Eine Behandlung der Art wird überall nöthig sein, wo architektonische Füllungen, wie z. B. die Lünetten der Portale an mittelalterlichen Gebäuden, mit plastischer Darstellung versehen werden sollen, wo es sich überhaupt darum handelt, durch solchen Schmuck die Schwere der architektonischen Masse verschwinden zu machen.

Das entgegengesetzte Verhältniss tritt ein, wo die Masse als solche wirksamerscheinen und dennoch eine bildlich plastische Ausstattung erhalten soll. Gleichwohl kann dieselbe Behandlung des Reliefs auch hier stattfinden und es ist dies in der griechischen Kunst, wie an den Altären und heiligen Brunnen, und noch mehr an den spätrömischen Sarkophagen, oft genug der Fall. Es macht sich hier indess eine noch ungleich stärkere künstlerische Fiction geltend, als bei den Reliefs der architektonischen Füllungen, indem die Masse in ihrer ganzen Starrheit und Gewichtigkeit als gegenwärtig empfunden werden und doch zu den lebendigen Gebilden jenes neutrale Verhältniss, welches den scheinbaren Raum zu

freier Bewegung gewährt, haben soll. Das Relief erscheint hier, sobald das Auge des Beschauers durch jenen Eindruck der Masse in Anspruch genommen wird, als ein auf die letztere aufgelegter und durch sie gebundener Zierrat.

Fast durchweg hat das antike Relief, im Verhältniss zu seinem Grunde, diesen Charakter des Aufgelegten. Wie beim Flachrelief, so pflegt dies beim stärksten Hautrelief der Fall zu sein, selbst da, wo — wie bei manchen der späten Sarkophagsculpturen — die Gestalten sich fast ganz vom Grunde lösen. Der Grund ist in dieser Behandlung für das Relief nur der äusserlich materielle Halt. Zwischen dem Hautrelief und den Statuenreihen, welche die dorischen Giebelfelder füllen, ist dann auch kein wesentlicher Unterschied; was bei jenem noch theilweise materiell an dem Grunde haftet, ist bei diesen nur eben ganz abgelöst, und der Grund wirkt wie dort, und wie beim Flachrelief, nur als das den Blick Abschliessende.

Indess finden sich schon in der römischen Kunst Andeutungen von der Möglichkeit — und zwar der ästhetisch sehr wohlbegründeten Möglichkeit einer andern Auffassung und Behandlung des Reliefs. Das Verhältniss zur Architektur giebt auch hier den nächsten Fingerzeig. Die römische Architektur hat ursprünglich ein von der griechischen wesentlich abweichendes Formenprincip. Ihr ist das Streben nach vollerer Massenwirkung eigen und sie verräth, dem entsprechend, in ihren Gliederungen ein quellendes Leben, welches gegen die Straffheit in der Bildung der Gliederungen der griechischen Architektur sehr entschieden absticht. Nur ist jenes Grundelement der römischen Architektur nicht zur selbständigen Durchbildung gekommen, nur ist es durch die Aufnahme des griechischen Systems allzusehr verdunkelt, ist das ursprünglich freie Lebensgefühl der römischen Gliederungen durch die nüchtern schulmässige mathematische Construction ihres Profils abgetödtet worden. Ein ähnlich quellendes Lebenselement nun lässt sich auch nicht ganz selten in der römischen Reliefsculptur wahrnehmen, vorzugsweise da, wo dieselbe sich in ornamentistischer Composition, z. B. in Laubgewinden, welche mit halben oder ganzen menschlichen Gestalten und mit Thierbildungen verbunden und durchflochten sind, bewegt. In solchen Darstellungen vielleicht deshalb am Meisten, weil diese in unmittelbarem Bezuge zur Architektur stehen, während in der selbständig figürlichen Sculptur — etwa abgesehen vom Bildniss — das griechische Muster noch ungleich mehr bedingend war. In Sculpturen der ebengenannten Art macht das Relief zumeist den völlig entgegengesetzten Eindruck des Aufgelegten. Es quillt wie mit selbständigem Vermögen aus dem Grunde hervor, sich je nach den Bedingungen der Composition hier noch erst leise lösend, dort dem Grunde sich noch weich anschmiegend, dort in entschiedener Kraft und Fülle sich hervorhebend. Es ist, als sei in dem Grunde selbst die Lebenskraft vorhanden, die diese Erscheinungen hinaustreten macht. Es muss hier ein entschiedenes Wechselverhältniss zwischen Grund und Relief anerkannt werden; das indifferente Verhältniss zwischen beiden, wie in der griechischen Kunst, ist hier verschwunden.

Was in der römischen Kunst in solchen Anfängen vorliegt, ist in der modernen Kunst häufiger, mannigfaltiger und umfassender zur Anwendung gekommen, bis es in der neueren Zeit durch die Wiederaufnahme griechischer Sculpturstudien einstweilen beseitigt wurde. Nur ist in der mo-

dernen Kunst jene Behandlungsweise des Reliefs durch ein andres Element, welches keineswegs eine ähnliche ästhetische Gültigkeit hat, vielfach getrübt und beeinträchtigt worden. Dies ist die Aufnahme des ausschliesslich Malerischen in das Relief, die Nachbildung der perspektivischen Wirkungen, welche die Ferne mit in den Bereich der bildlichen Darstellung zieht. Es bedarf hier des erneuten Nachweises nicht, wie und aus welchen Gründen ein solches Element in der modernen Sculptur Eingang fand, noch warum dasselbe künstlerisch unzulässig ist. Eine scheinbare Verwandtschaft zwischen beiden Elementen, dem des aus dem Grunde hervorquellenden Reliefs und dem der Andeutung malerischer Perspektive im Relief, mag zu solcher Verbindung des innerlich doch sehr Verschiedenartigen beigetragen haben. Das quellende Relief — um diese Bezeichnung beizubehalten — ist nicht unbedingt auf ein überall gleichmässiges Hervortreten angewiesen; seine verschiedenen Theile werden, je nach ihrer Energie oder Bedeutung, verschiedenartig vorspringen können, und nur das allgemeine rhythmische Gesetz, welches die Dissonanzen verbannt oder auflöst, wird diese Weise des Hervortretens regeln; das Relief ist hierin einer mannigfaltigeren Lebensäusserung fähig, und es ist somit bei alledem auch die perspektivische Verschiebung und Verkürzung des dargestellten Einzelgegenstandes oder von Theilen desselben (dergleichen schon in dem mehr erhabenen, nach griechischem Princip behandelten Relief nicht überall umgangen werden kann) sehr wohl zulässig. Mit dieser verschiedenen Höhe des quellenden Reliefs, mit dieser gelegentlich vorkommenden perspektivischen Behandlung des Einzelgegenstandes stehen nun allerdings die Bedingungen der Nachbildung malerischer Perspektive im Relief äusserlich parallel, während gleichwohl auch hier eine gegenseitige Beziehung nicht anzuerkennen ist.

Noch ein besondrer Umstand ist hiebei zu berühren. Es liegt in der Weise jener Reliefbehandlung, welche auf eine Aneignung der malerischen Perspektive hinausgeht, dass bei der Darstellung von räumlich getrennten Vorgängen verschiedene Grundlinien für die vorgeführten Gestalten angenommen, dass die ferneren (und kleiner gehaltenen) Gruppen im Flachrelief, die näheren im Hautrelief ausgeführt werden. Es ist eine solche verschiedenartige Reliefföhe, zur Unterscheidung der Figurengruppen, auch wohl bei andern künstlerischen Arbeiten zur Anwendung gekommen, die im Uebrigen wesentlich nach dem strengeren griechischen Gesetze, von dem speziell Malerischen ganz absehend, behandelt sind (und in diesem letzteren Falle allerdings von noch mehr zweifelhaftem und das künstlerische Gefühl störendem Eindrücke, weil das Auge, — ohne überhaupt weiter von jenen, ob auch conventionell perspektivischen Elementen in Anspruch genommen zu sein, — durch den unvermittelten Gegensatz von stark runden und flach auf die Fläche gehefteten Gestalten doppelt verwirrt wird). Die gelegentlich verschiedenartige Höhe der Einzeltheile des aus dem Grunde hervorquellenden Reliefs, die, wie angedeutet, in dem inneren Lebenselemente desselben beruht, hat mit diesen äusserlichen Conventionen nichts gemein.

Das quellende Relief hat einen gewissen Antheil an malerischer Wirkung, aber an sich keinesweges mehr, als überall — bei dem so häufigen Wechselverhältniss zwischen verschiedenartigen Künsten — die eine Kunst von der andern ohne Gefährdung ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit aufzunehmen befähigt und je nach Umständen

berufen ist. Auch ist dieser malerische Reiz für das Wesen dieses Reliefs fast ein Zufälliges; in näherem Verhältnisse steht dasselbe wiederum zu dem architektonischen Element. Wie das griechische Relief vorzugsweise der architektonischen Füllung, so gehört dieses der architektonischen Masse an. Aber die Masse selbst wird hier als von jener treibenden Lebenskraft erfüllt gedacht, welche in den Gebilden des hinausquellenden Reliefs zur Bethätigung und Gestaltung gelangt. Das griechisch behandelte Relief hat also, als Dekoration der architektonischen Masse, ebenso nur den Anschein des Zufälligen und Willkürlichen, wie es diese Gattung des modernen Reliefs als Dekoration der architektonischen Füllung haben würde.

So lange nun die architektonische Masse an sich mathematisch starr bleibt, so lange sie kein gegliedertes oder bewegtes Leben gewinnt, liegt in ihrer Dekoration mit derartigen Reliefs wiederum allerdings noch etwas Zufälliges, Disharmonisches. Nur für den Gedanken, für den trocknen Begriff, nicht aber in ihrer wirklich künstlerischen Existenz, hat sie jene Fülle von Lebenskraft, welche in dem vereinzelt Reliefbilde hervorspringt. Eine höhere Einheit, eine höhere Stufe der künstlerischen Entwicklung stellt sich dar, wenn die Masse unmittelbar sich belebt und das Bild nur eben als das höhere Product solcher Belebung erscheint. Dies kann wiederum in verschiedenen Stufen der Entwicklung vor sich gehen. Auch die architektonische Belebung der Masse kann noch erst eine partielle sein, durch Medaillons, durch Wandstreifen, welche den eigentlichen Grund der Reliefbildungen ausmachen und das in ihnen pulsirende Leben in einem architektonisch gegliederten Bande ausklingen lassen und durch dasselbe abschliessen. Dann kann die Masse selbst sich architektonisch gliedern, durch ein Pilastersystem u. dgl., und gerade diese Gliederungen werden unter Umständen — wie uns manch ein schätzbares Werk des siebzehnten Jahrhunderts bezeugt — vortrefflich geeignet sein, Gestalten des höher organisirten Lebens mit freier Kraft aus sich hervortreten zu lassen. Oder auch die Gesamtmasse kann eine lebendig geschwungene, ob auch rhythmisch beschlossene Form gewinnen, überall — stärker oder schwächer — die ihr einwohnende Lebenskraft ankündigend und somit völlig geeignet, die letztere im Bildwerk hervorsprudeln zu lassen.

Dies wäre der Gipfelpunkt der künstlerischen Entwicklung, um welche es sich hier handelt. Freilich aber liegt hier zugleich — und es bedarf wohl kaum des näheren Nachweises — die Gefahr der höchsten künstlerischen Ausartung unmittelbar zur Hand. Der Ausdruck der selbständigen Lebenskraft, der hier von der architektonischen Gesamtmasse gefordert ist — somit ihre bewegte Formation — steht im bedenklichsten Widerspruch zu der Ruhe und Stetigkeit, die sonst bei dem architektonischen Werke als unerlässlich erscheint. Wir sind, um es mit einem Worte zu bezeichnen, durch jene Betrachtungen schliesslich in die Mitte des entschiedenen Rococo geführt worden. Indess dürfte es günstiger sein, dem verrufenen Feinde geradaus ins Gesicht zu sehen, als ihm mit Verachtung oder aus Furcht vor Influenzen den Rücken zu wenden.

Man wird sich vielleicht verständigen können. Von eigentlichen baulichen Anlagen wird bei der Forderung einer bewegten Formation der architektonischen Gesamtmasse überhaupt abgesehen werden müssen. Aller sonst nahe liegenden Gründe dagegen zu geschweigen, so würde

dies schon hier, wo es sich nur um das ästhetische Verhältniss zur plastischen Ausstattung handelt, ein phantastisches Missverhältniss zwischen Mittel und Zweck zur Folge haben. Eine Wiederbelebung Borromini's (die von andern Leuten vielleicht nicht ganz ohne Eifer erstrebt wird) ist hier also nicht zu befürchten. Es kann sich füglich nur um die Gestaltung architektonisch dekorativer Massen, die zur Aufnahme von Reliefschmuck geeignet sind — wie jener Altäre und Tempelbrunnen des griechischen Alterthums — handeln. Es mag als hieher gehörig etwa die architektonische Basis, die zur Aufnahme eines grossartigen Blumenschmuckes, eines reichen, selbständig sich erhebenden Sculpturwerkes bestimmt ist, genannt werden. Bei solchen Werken hat freilich die Rococozeit ihrer bizarren Laune auch oft genug den Zügel schiessen lassen. Aber selbst bei barocken Arbeiten jener Epoche, auf die hier Bezug zu nehmen ist, müssen wir gar nicht selten, sofern wir überhaupt nur im Stande sind, sie mit vorurtheilslosem Blicke zu betrachten, den rhythmischen Schwung des Ganzen, die Weise, in welcher die Reliefausstattung harmonisch mit diesem Ganzen und seiner Lebendigkeit ausgeführt ist, das nicht minder leichte und lebendige Heraustrreten der Reliefs aus dem Ganzen bewundern. Und wohl finden wir in der Rococozeit auch Einzelnes, das das volle Gepräge maassvoller Haltung hat.

Doch sind wir hier, ohne eigentliche Noth, sofort dem Extrem gegenübergetreten, — vielleicht nur, um zu erkennen, dass auch das Extrem mancherlei gültige Belehrung zu geben vermag. Es handelt sich hier in keiner Weise um das Abenteuerliche, das Launenhafte, das oft nur allzu Flaue, welches dem Rococo in andrer Beziehung sein Gepräge aufgedrückt hat. Auch die zunächst vorangehenden Zeiten, wenn wir davon ausscheiden, was der antikisirenden Schultradition, was jener falschen Theorie einer auf die Plastik übertragenen malerischen Perspektive angehört, werden uns — und im Einzelnen in edelster und maassgebendster Weise — über jene Behandlung des Reliefs, die eine selbständig quellende Kraft zur Erscheinung bringt und mit einer belebten architektonischen Masse in Wechselbeziehung steht, mancherlei belehrenden Aufschluss zu geben im Stande sein.

Noch mag es verstattet sein, eine Schlussbemerkung anzuknüpfen. Wenn es im antiken Relief, wenigstens soweit dasselbe bei architektonischen Füllungen angewandt wird, darauf ankommt, den Grund (als ein Massenhaftes) vergessen zu machen, so wird es bei dem modernen, dem quellenden Relief stets von wesentlicher Bedeutung sein, das Gefühl des Grundes, d. h. der Masse, aus welcher das Relief sich erhebt, für das Auge wirksam zu erhalten. Beides gehört hier eben, sich gegenseitig bedingend, zu einander. Es wird daher eine mit Reliefbildungen versehene architektonische Masse nie in dem Grade durch dieselben zu verdecken sein, dass ihre Eigenschaft als Masse dem Auge verschwindet. Es wird vielmehr das charakteristisch Massenhafte stets festzuhalten sein, wozu sich, je nach der besondern künstlerischen Aufgabe, durch ein Ueberwiegenlassen des Körpers der Masse, durch architektonisch gegliederte Vorsprünge, welche sich aus der Masse entwickeln, überhaupt durch die architektonische Gesamtfassung derselben, die auch bei ganz oder theilweis bewegter Formation sehr wohl ausführbar ist, die mannigfaltigste Gelegenheit darbieten dürfte.

III. Ueber das Malerische in der Architektur.

Das Malerische beruht vor Allem darin, wie Luft- und Lichtwirkungen an einem Gegenstande zur Erscheinung kommen. Die Werke der Architektur, in dem Wechsel der Massen, der massenhaft starren und bewegt gegliederten Theile, des räumlichen Vorsprunges und der räumlichen Tiefe, werden zur Entwicklung malerischer Momente vielfache Gelegenheit bieten. Aber ihr Verhalten in malerischer Beziehung — abgesehen natürlich von den Spielen des Zufalls bei dem zufällig Zusammengebauten — wird bei den verschiedenen architektonischen Systemen sehr verschiedenartig sein.

Gewöhnlich gilt das gothische Bausystem als das vorzüglichst malerische, und in der That hat sowohl das Ganze des Bauwerks in dieser Beziehung oft eine bedeutende Wirkung, als sich dabei nicht minder, gelegentlich wenigstens, sehr frappante Einzelmomente bemerklich machen. Gleichwohl lässt sich behaupten, dass das Malerische auch hier nicht zur charakteristisch entscheidenden Erscheinung kommt. Das gothische System ist zu ausschliesslich, zu sehr bis in den letzten Calcül, auf eine organische Gliederung aller Einzeltheile des Gebäudes berechnet, als dass die für das Malerische nothwendigen Gegensätze hier ihre Stelle fänden. Dies wenigstens bei der vollkommenen Durchbildung des Systems, während bei den Gebäuden, die einer minder vollkommenen Richtung angehören, eine gewisse Starrheit und Kälte der Formenbildung vorherrscht, welche der Entfaltung malerischen Reizes wiederum in andrer Weise hemmend entgegensteht.

Die höchstentwickelte organische Durchbildung in der gothischen Architektur hat, für das Auge des Beschauers, eine Entwicklung der Linearperspective zur Folge, wie solche uns in ähnlicher Reichhaltigkeit bei keinem andern architektonischen Systeme entgegentritt. Auf diesen vibrirenden Linien nun, — wie auf den Saiten eines musikalischen Instrumentes, — laufen allerdings mannigfache Spiele von Licht und Luft hin, dem Auge eigenthümliche Elemente malerischer Wirkung entfaltend. Aber das Auge verliert sich in diesem fort und fort zitternden Spiele; das malerische Element, welches hier vorhanden ist, kommt nicht zur Sammlung, zur Haltung. Das gothische Bauwerk soll eben vor Allem als ein durch und durch organisch gegliedertes empfunden werden; der betrachtende Geist soll sich gewissermaassen identificiren mit dem diese Gliederungen durchhauchenden Leben, mit ihnen sich erheben, mit aufstrahlen in den Pfeilern, sich mit schwingen in den Wölbungen, mit hinausranken in den Thürmchen, mit ausblühen in den Blumen der Gipfel. Das gothische Architekturwerk begreifen wir vollständig nur, wenn wir uns durchaus in dasselbe versenken: seine Gegenständlichkeit, — uns gegenüberstehend, unsrer Schau ein Bild gewährend, ist doch nur von bedingter Schönheit¹⁾.

¹⁾ An der durchbrochenen gothischen Thurmspitze decken sich die Verzierungen und Durchbrechungen nur für einen einzigen Standpunkt in harmonischer Weise, — für hundert und aber hundert Standpunkte nicht. Das reiche System der Strebebögen und Strebebögen um den Chor — einer der höchsten Triumphe organischer Durchbildung in der Architektur — giebt für keinen Standpunkt ein reines Bild.

Das architektonische System, in welchem das malerische Element zur vollen und entschiedenen Erscheinung kommt, ist das des sogenannten Rococo. Der Rococostyl hat von der Behandlung der Architektur im Sinne der Antike (auf welcher überhaupt der Kreis der modernen Bauweisen fusst) die Massenwirkung beibehalten, die für das Malerische die zunächst erforderliche Grundlage ist. Er hat indess die strenge, herbe Festigkeit, die für die Anordnung der architektonischen Masse in der antiken Kunst so wesentlich bezeichnend, dabei aber der Entfaltung malerischen Reizes noch minder günstig ist, als das vibrirende Leben des gothischen Baustyles, verlassen; er hat die Masse mannigfacher getheilt, ihr gelegentlich einen weicheren Schwung gegeben, sie in einer Weise dekoriert, dass die bedeutsamen Stellen dem Auge in strahlender Lebhaftigkeit entgenspringen. Es bildet sich in solcher Art ein Wechselverhältniss zwischen den verschiedenen Theilen des Gebäudes, welches, je nach dem Charakter der Beleuchtung, das Auge mit eigenthümlichem Rhythmus berührt, welches den vorragenden Lichtstellen, in ihrer oft sehr raffinirten bildnerischen Behandlung, eine, ich möchte sagen: edelsteinartige Wirkung giebt, diese von dem ruhigeren Schattentone der Tiefen frappant abstechen lässt und sie doch wieder durch bewegte Uebergänge mit denselben verbunden erhält. Ist die Luft der Art beschaffen, dass ihr Fluidum dem das Gebäude betrachtenden Auge mit Entschiedenheit sichtbar wird, so erhöht sie jene Licht- und Schattenspiele um ein Wesentliches, indem durch die grössere oder geringere Stärke ihrer Schleier jene Gegensätze nothwendig einen doppelten Reiz gewinnen, und sie, als selbständige Trägerin des Lichtes, die Reflexe desselben in die Tiefen hineintragend, das harmonische Gesamtverhältniss wesentlich erhöht. Es giebt unter den Werken des Rococostyles Treppenhallen, die mit ihren einfallend geschlossenen und in die verschiedenen Tiefen hineinspielenden Lichtern, — es giebt Verbindungen von Pavillons, Gallerieen u. dergl., die im Schimmer einer verschieden abgestuften Morgenbeleuchtung unbedenklich zu dem Vollendetsten an malerischer Wirkung gehören, was das gesammte Material der Geschichte der Baukunst aufzuweisen hat. Diese Verdienste der Gesamt-Composition dürften sich nicht selten auch in der Behandlung der architektonischen Details nachweisen lassen.

Ueberhaupt möchte es für die Ausrundung der ästhetischen Würdigung der Architektur nicht unwichtig sein, diesen Beobachtungen an den einzelnen Denkmälern näher nachzugehen und dadurch die Gesetze des Malerischen in der Architektur umfassender und bestimmter darzulegen, als bisher geschehen zu sein scheint. Es ist vielleicht der, durch so viel andre und oft so sehr gültige Umstände veranlasste Widerwille gegen den Rococostyl, was der Durchführung derartiger Beobachtungen bisher hemmend im Wege gestanden hat; — die neuste, flach dilettantistische Wiederaufnahme von Rococodekorationen hat dafür noch keinen Ersatz geben können.

Jedenfalls aber wird das Eine dabei festzuhalten sein: dass, wie zum vollen Verständniss des gothischen Baustyles ein volles Versenken in den Lebenspuls seiner Formen nöthig ist, so der Rococostyl, als der ausschliesslich malerische, ein entschiedenes Freihalten des betrachtenden Individuums von seiner Erscheinung, ein unbedingtes Gegenüber erfordert. Das Gebäude des Rococostyles wirkt vor Allem als Bild, als ein mannigfach wechselndes je nach dem Wechsel des Lichtes und der Luft-

beschaffenheit, aber immer als Bild. Hierin möchte denn auch, mehr als in sonst welchen Willkürlichkeiten und Bizarrerien seiner Formenbildung im Einzelnen, das Zweifelhafte seiner künstlerischen Existenz begründet sein: — es ist vielleicht nicht das richtige Verhältniss von Mittel und Zweck, ist auch wohl geradehin eine Verschiebung des Zweckes. Gleichwohl wird aber auch hier, selbst durch die Betrachtung des Extremis, die ästhetische Einsicht wesentlich gefördert, werden für neues Schaffen wesentliche Resultate gewonnen werden können.

IV. Ueber die Rahmenform.

Höchst charakteristisch ist die Ausbildung und Durchbildung eines bestimmten Details in der Rococo-Architektur, — die der Einrahmung. Dies hängt, wie es mir scheint, mit dem inneren Wesen des Rococostyles zusammen. Die architektonische Masse, im grösseren Ganzen wie in den Theilen, hat hier etwas quellend Bewegtes, was jenen lebendigeren Wechsel der Erscheinung, an dem sich die malerische Wirkung entfaltet, hervorbringt und gleichzeitig jene innige Verbindung der freien Relief-sculptur mit der Masse so wesentlich begünstigt. Es ist überall — principiell wenigstens — eine weiche Lebensfülle, der aber doch das stets bedingende Gesetz der architektonischen Organisirung (wie im gothischen Baustyle) fehlt. Es ist daher ein Element nöthig, welches dieser inneren Beweglichkeit wiederum Grenzen setzt. Als solches möchte ich die Einrahmungen betrachten, denen wir an Gebäuden dieses Styles überall, wo es etwas einzuschliessen giebt, an Façaden, Wänden, Decken u. s. w. begegnen. In ihrer Bildung stehen sie aber naturgemäss nicht im Widerspruch gegen das Princip, das im Uebrigen die Formen des Rococostyles erfüllt; vielmehr ist es eben dasselbe Princip, was der Einrahmung hier zugleich ihre selbständige ästhetische Bedeutung giebt. Es ist in ihrer Bildung etwas kreisend Umschwingendes, das den Begriff des Umgrenzens in lebendig bewegter Gestalt zur Erscheinung kommen lässt. Dies empfinden wir schon in der Profilirung solcher Einrahmungen, welche zu meist, durchaus abweichend von der Strenge antiker Gliederprofile, einen wellenartigen Charakter haben, gesenkt und straffer gehalten nach dem inneren Rande, erhaben und weicher hinausströmend nach der äusseren Seite. Doch nicht hierin allein ist die kreisende Bewegung ausgedrückt. Im Umschwunge der Ecken, wo sie natürlich bei Weitem am stärksten gedacht werden muss, löst sie sich, wendet nach der einen Seite zurück, hebt für die fortzusetzende Bewegung mit correspondirendem Schwunge an und bildet der Art ein Spiel von volutenförmigen Schnörkeln, deren feinen, wahrhaft classischen Schwung wir nicht selten mit Bewunderung beobachten. Dieser Ausdruck des Rollenden wird dann auch in eigentlich ornamentistischer Weise noch fortgesetzt, vornehmlich durch Anbringung jener muschelförmigen Rundschalen, deren Bildung dem Volutenwesen meist so wohl entspricht. Noch andres Ornamentistische zieht sich wohl darüber hin, gelegentlich, wie in feinen Blumengehängen, die einen zier-

lich spielenden Contrast gegen die energische Grundform bilden, von geschmackvoller Eleganz, oft freilich auch in die verwunderlichsten Bizarrieriesen ausartend. Was solcher Art an den Eckstellen der Umrahmung seine ästhetische Bedeutung gewonnen hat, wiederholt sich dann wohl auch, mehr oder weniger ausführlich, mitten im Lauf länger gedehnter Linien. Man könnte sagen, es sei ein Ueberschuss an Lebenskraft, der hier zur springenden Erscheinung komme.

In keinem andern architektonischen Style hat die Einrahmung eine ähnlich selbständige Ausbildung erhalten. Ueberall sonst ist sie entweder aus einfachen architektonischen Gliedern zusammengesetzt, deren Bildung unter wesentlich abweichenden architektonischen Verhältnissen erfolgt war und die, als traditionell vorhandene, sich auch diesem Zwecke fügen mussten; oder es sind vollständig kleine Relief-Architekturen, die zum Geschäft des Einrahmens verwandt werden, wie in solcher Weise sehr glänzende Gemälde-Rahmen (gelegentlich auch Rahmen von Basreliefs) u. A. in der toskanischen und der venezianischen Kunst vorkommen. Es steht hier aber doch nur ein künstlerisches Scheinbild an der Stelle eines künstlerischen Organes, welches sich mit Entschiedenheit in sich selbst aussprechen muss. Es ist bemerkenswerth, dass das letzte selbständig künstlerische Product der Architektur in ihrer geschichtlichen Bethätigung — bis auf die etwanigen Resultate der Bestrebungen des neunzehnten Jahrhunderts, über welche wir in solcher Beziehung noch kein Urtheil haben, — der Rahmen, das Einschliessende, ist.

Die allgemein übliche Wiederaufnahme der Rococobildung für die Gemälderahmen hat hienach gewiss einen tieferen Grund, als den der Mode. Aber es wäre zu wünschen, dass die Rahmen, statt des beliebten barbarischen Gemengsels von rococoartigen (und oft allerlei andern barocken) Details, auf das Princip dieser Formenbildung zurückgeführt und dass sie zugleich, — was durchaus nicht ausserhalb der Grenzen des zu Erstrebenden liegt, — diesem Princip gemäss in einer classisch gereinigten Weise durchgebildet würden.