Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 9 (1905)

Artikel: Im Reiche des Schönen und der Kunst [Fortsetzung]
Autor: Krebs, Maria
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-575614

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

wandten sich nicht dem Innern der Stadt zu; ein Vergnügungslokal, deren es übrigens wenige gab, lag ihnen nicht im Sinn. Die Wallstraße emporsteigend erzählte das Mädchen von all dem Landschaftszauber, den sie an diesem Tage wahrgenommen, und wie sie von der Klippe und der einsamen Ruine sprach, wurde sie unbewußt Führerin. Das Stückchen Romantik zog die Liebe an; die beiden Menschen folgten fast ohne sich Rechenschaft zu geben, wo sie wandelten. Dann ward die Schönheit der träumenden Natur Herr über ihre Sinne. Die silberne See sang ein betörendes Lied, das bläuliche Gemäuer, die feuchtglänzenden Klippen mit den schwarzen Schatten waren lebendig von flüsternden Geistern. Aus dem nassen Gestein stieg der sehnsuchterweckende Geruch des Meeres, ein süßerer, einschläfernder aus den kleinen Frühlingskräutern im grasigen Hofe der verfallenen Festung. Tief aufatmend preßten die beiden Einsamen einander fester in die Arme.

(Fortsetzung folgt).

Im Reiche des Schönen und der Kunst.

Erinnerungsblätter aus Florenz von Dr. **Maria Krebs**, Zürich.

III. Ornament und Bild.

Nachdruck verboten.
Alle Rechte vorbehalten.

Mit fünf Abbildungen.

Die Ornamente der alten Taufkirche von Florenz zeigen uns, wie durch das bloße Mittel der künstlerischen Form, der Linie, uns Dinge losgelöst von ihrem Wirklichkeitszusammenhange ästhetisch verständlich werden. Wie nun aber verhält es sich mit dem Bilde? In unsern Tagen, wo sich das Bestreben nach Betonung des Dekorativen, des Ornamentalen in der bildenden Kunst so stark geltend macht, hört man ja zur Genüge die Behauptung aufstellen, daß das Bild im Grunde nichts anderes als ein Ornament sei — ein Ornament mit Wirklichkeitsgehalt. Gewiß, auch das Bild hat eine künstlerische Form, eine bestimmte Anordnung von Linien und Flächen; aber es hat noch mehr. Diese künstlerische Form ist nicht nur um ihrer selbst willen da sie stellt auch etwas dar, hat einen bestimmten, erkennbaren Wirklichkeitsgehalt, und dieses Dargestellte wiederum kann etwas vorstellen, kann einen Gedanken zum Ausdruck bringen, eine Geschichte erzählen. Welche Seite des Bildes ist nun für seine ästhetische Bedeutung ausschlaggebend? Was ist es, was das Bild zum Kunstwerk macht, d. h. zu etwas Unvergänglichem, ewig Neuem? Ist es der dargestellte Wirklichkeitsgehalt oder der ihm zugrundeliegende Gedanke, oder ist es die künstlerische Form, in der wir durch unsere Einfühlung die ästhetische Befriedigung finden? Und was ist diese künstlerische Form? Das sind die Fragen, die sich jedem modernen Betrachter jener Meisterwerke alter italienischer Kunst aufdrängen, die unbekümmert um den Wandel der Moden und Anschauungen seit Jahrhunderten dieselbe Sprache sprechen, die Sprache wahrer Schönheit, die jeden beglückt, der in ihren Bannkreis kommt. Die Antwort wird uns das Kunstwerk selber geben.

Madonna mit dem Granatapfel.
Nach dem Gemälde von Sandro Botticelli in den Uffizien zu Florenz (Phot. Alinari, Florenz).

Betrachten wir einmal Botticellis berühmten Tondo aus den Uffizien, die „Madonna mit dem Granatapfel". Was wir hier in erster Linie sehen, ist dies: im Kreise von sechs beflügelten Jünglingen sitzt eine Frau mit trübsinnigem Gesicht in rotem Kleide und blauem Mantel; sie hält ein nacktes Knäblein auf dem Schoße, das sein rechtes Händchen in die Höhe streckt und mit dem linken nach einem Granatapfel greift, den ihm die Frau reicht. Was wir hier sehen, das Dargestellte, stellt jedoch zugleich etwas vor, das Bild meint etwas; wir erkennen in den dargestellten Figuren im Kreise von sechs Engeln die Madonna, die das segnende Christuskindchen im Schoße hält und ihm mit traurigem Blicke im Granatapfel das Symbol der Sterblichkeit reicht. — Unser Bild stellt jedoch nicht nur etwas dar, es ist vor allem etwas, nämlich eine Raumform, eine Anordnung von Linien und Flächen. Zu den Linien gehören sowohl die Linienelemente, sozusagen die Handzüge, die Pinselstriche des Malers, als die Massenumrisse, die durch Farbe und Beleuchtung bestimmt werden und mit dem gegenständlichen Kontur der Figuren nicht zusammenzufallen brauchen. So bilden z. B. in unserm Tondo der Körper des Kindes und die Hand der Maria zusammen eine Form, und es ist ein und dieselbe Linie — nämlich die für Botticelli so charakteristische stürzende Wellenlinie — die in rascher Kadenz vom Halse des zweiten Engels rechts dem Brusttuche der Madonna entlang bis zum Lilienstengel des ersten Engels links hinabeilt. Zur Form gehört endlich auch die Tiefe des Bildes, obschon man mit Recht einwenden könnte, daß die dritte Dimension im Bilde nicht zur Darstellung, sondern zum Dargestellten

gehöre. Selbstverständlich kann das flache Bild tatsächlich nur zweidimensionale Formen haben, und die Darstellung der dritten Dimension ist eine illusorische; für unser Gefühl aber existiert sie so gut wie die beiden andern, da wir uns nun einmal körperliche Formen nicht anders als im dreidimensionalen Raum, Farben nicht anders als aufgetragen, einander deckend denken können, und somit hält die dritte Dimension im Bilde in eigentümlicher Weise das Mittel zwischen Dargestelltem und Darstellung: materiell, faktisch gehört sie zum erstern, wird aber als zum letztern gehörig empfunden. Diese dritte Dimension ist nun aber gerade ein ungeheuer wichtiger Bestandteil der künstlerischen Form des Bildes, da das Gefühl für die Tiefe ein sehr bedeutender Faktor der ästhetischen Wirkung des Kunstwerkes ist. Denn da das Sicheinleben in den belebten und krafterfüllten dreidimensionalen Raum naturgemäß ein mächtigeres, intensiveres (weil allseitiges) ist als das Sicheinleben in die belebte und krafterfüllte Fläche, so muß der harmonisch gefüllte und belebte Raum die ästhetische Befriedigung in höherem Maße gewähren als die harmonisch gefüllte und belebte Fläche. Das Bestreben einer modernen Kunstrichtung, diese dritte Dimension im Bilde möglichst verschwinden zu lassen, kann deshalb kein glückliches sein. Diese Richtung macht den großen Fehler, daß sie nur mit der Natur des Objektes, der zu schmückenden Fläche, nicht aber mit der Natur des Beschauers rechnet, auf den allein es doch letzten Endes ankommt. Unser menschliches Empfinden verlangt nun einmal nach der dritten Dimension in der bildlichen Darstellung des Körperlichen, und unser ästhetisches Bedürfnis geht nach einer starken Tiefenwirkung. Es ist ein treffender Beweis für den feinen ästhetischen Sinn der alten Meister, daß sie uns im Bilde die dritte Dimension, die Tiefe, möglichst fühlbar zu machen suchten und zu diesem Zwecke eine andere, in stärkerer Verkürzung sich darstellende Perspektive wählten, als für den erwachsenen Menschen die reale Welt bietet.

Neben dem dargestellten Inhalt und den gegebenen darstellenden Linien und Formen hat aber unser Bild für unsere ästhetische Betrachtung noch etwas mehr: die Anordnungsweise der Formen zwingt uns, sozusagen Wege in das Bild zu öffnen, d. h. wir fühlen in unserm Tondo Botticellis eine faktisch, körperlich nicht vorhandene ideelle Linie, eine eigensinnig rasch sich öffnende Spirale, die vom Zentrum aus in schneller Bewegung dem Körper des Kindes, den Händen der Engel, dem Brusttuche der Madonna, ihrem Mantel, ihren Knieen, den Köpfchen der Engel folgend sich nach der Peripherie hin auswirkt. Diese ideelle Spirale, die für unsere Betrachtungsweise das Bild zu einem in sich geschlossenen Ganzen zusammenfaßt und beherrscht, ist die Kompositionslinie unseres Bildes, sie ist sozusagen das dem Bilde zugrundeliegende Ornament. Von der Art der Kompositionslinie aber — so behaupte ich — hängt die ästhetische Bedeutung eines Bildes in höchstem Maße ab.

Nur wenn ein Gemälde eine künstlerische Komposition, eine einheitliche, ideelle Linie besitzt, ist es wirklich Kunstwerk mit künstlerischer Wirkung, und in der Kompositionslinie liegt die Seele, das Ethos eines Bildes in weit größerm Maße als im Wirklichkeitsgehalt. Ein Kunstwerk mit geradliniger Komposition, mit stark akzentuierter Vertikale und Horizontale wird einen ernsten, getragenen, erhabenen, gelegentlich auch langweiligen, steifen Eindruck machen, wenn auch die dargestellten Figuren in ihren Gebärden lebhaft und bewegt sein sollten, während bei größter Ruhe der dargestellten Figuren ein Bild lebhaft bewegt erscheinen kann, wenn die Kompositionslinie lebensvolle Kurven, Wellenlinien, Kreise oder gar Spiralen beschreibt. Ueberhaupt dürfen wir nicht vergessen, daß ja der bildende Künstler nach Art und Mittel seiner Kunst durch dargestellte Bewegung nicht lebendig wirken kann. Die Gebärde, die im Leben als rasch sich vollziehende Bewegung empfunden wird, kann im Bilde, in einem ihrer Momente festgehalten, nichts anderes als das Zeichen, das Symbol einer Bewegung bedeuten. Das einzige Mittel, wodurch der Künstler Bewegung und Leben wirklich fühlbar machen kann, ist die Linie, die durch die Einfühlung unserer sukzessiven Auffassung für uns zum Träger der rhythmischen Bewegung des Bildes wird. Daß dabei Bewegung des Dargestellten und der Darstellung in vielen Fällen zusammentreffen können, ist selbstverständlich und liegt in der Natur der Sache. Fliegende Gewänder, ausgestreckte Glieder, im Winde bewegte Bäume usw. können eben leicht zu Trägern reich bewegter Linien werden, wie dies z. B. in Botticellis Geburt der Venus der Fall ist. Und so können denn überhaupt das Ethos der Kompositionslinie und des stofflichen Inhaltes übereinstimmen, und wo dies der Fall ist, werden wir den Eindruck großer Harmonie empfangen. Ja, wir könnten geradezu die Bilder von diesem Gesichtspunkte aus, d. h. nach dem Verhältnis zwischen Kompositionslinie und stofflichem Inhalt in drei Kategorien einteilen: 1. solche, bei denen die Kompositionslinie zur Dienerin des Dargestellten geworden und, unbekümmert um die Schönheit der Form, nur zur Verdeutlichung des dargestellten Inhaltes da ist; 2. diejenigen, bei denen die Deutlichkeit des stofflichen Ausdruckes der Schönheit und Bedeutung der Kompositionslinie aufgeopfert ist, und 3. die Bilder, deren Komposition in wohlgefälliger Form den stofflichen Inhalt verdeutlicht.

In die erste Kategorie, d. h. in die Kategorie der Bilder, deren Komposition zur Dienerin des stofflichen Inhaltes geworden, gehören etwa gewisse Werke der Fra

Anbetung der Könige. Nach dem Karton von Leonardo da Vinci in den Uffizien zu Florenz (Phot. Alinari, Florenz).

Bartolommeo, Andrea del Sarto und ihrer Schüler. Unter den berühmten Fresken Andreas in der SS. Annunziata in Florenz befindet sich beispielsweise ein Bild, das ein Ereignis aus dem Leben des heiligen Philipp zur Darstellung bringt: die den Heiligen verspottenden Spieler werden durch den Blitz bestraft. Der stoffliche Inhalt des Bildes ist Einfallen des Blitzes und die daraus entstehende Verwirrung, und der Künstler hat versucht, die dargestellte Situation dadurch möglichst verständlich zu machen, daß er die ganze Komposition auf Verdeutlichung des Inhaltes anlegte. In der Tat werden denn auch durch die schroff abfallenden Berge, die Aufstellung der Menschen und ihre Gebärden Einfallen und Richtung des Blitzes ungemein deutlich gemacht, und in den ungeordneten sich schneidenden Kompositionslinien drücken sich Verwirrung und Panik sehr eindringlich aus. Durch diese Komposition ist das Bild ausdrucksvoll geworden; aber der asymmetrische Aufbau, die schroffe Diagonale und die winklige Geradlinigkeit wirken unschön und unangenehm.

Anbetung der Könige. Nach dem Gemälde von Filippino Lippi in den Uffizien zu Florenz (Phot. Alinari, Florenz).

In die zweite Kategorie, die Gruppe derjenigen Bilder, deren Komposition sich um den stofflichen Inhalt nicht bekümmert, gehört ein großer Teil der Werke Botticellis. Seine Bilder weisen fast immer formelle, nur in wenigen Fällen inhaltliche oder sinnentsprechende Komposition auf; sie geben uns anregende, bedeutende, lebensvolle Formen in einer rasch bewegten und hinreißenden Kompositionslinie, die aber fast nie in irgendwelchem Zusammenhange zu dem stofflichen Inhalte stehen. Oder was hätten rasende Wirbel und eigensinnige Spiralen mit der Verkündigung oder dem Erlöser, der die Sterblichkeit annimmt, zu tun? In der Geburt der Venus finden wir Uebereinstimmung von Komposition und Dargestelltem, d. h. von der rasenden ideellen Linie und den leidenschaftlich bewegten dargestellten Menschen und Bäumen; aber all diese Bewegung steht mit dem vorgestellten Inhalt, der Geburt der Venus, in keinem weitern Zusammenhange. In der einzigen Primavera haben wir Uebereinstimmung von stofflichem Inhalt und Komposition; denn in der reichen, schwellenden, in sich geschlossenen Wellenlinie wogt auch dieselbe ahnungsvoll reiche Frühlingsstimmung, die aus dem dargestellten Inhalte zu uns spricht, und diese Linie verdeutlicht zugleich das Stoffliche, sie macht die Venus zur Beherrscherin des Bildes. So haben wir denn in der Primavera gleich ein Beispiel für die dritte Kategorie gefunden, in die auch jene Meisterwerke eines Leonardo, Raffael, Michelangelo und Tizian gehören, wie das Abendmahl, der Parnaß, die Schöpfung und die himmlische und irdische Liebe. Nie vielleicht aber wurde durch das einzige Mittel der Linie ein literarischer Gedanke kraftvoller ausgedrückt, als dies in Tizians Holzschnitt „Der Triumph des Glaubens" der Fall ist. Hier durchleben wir allein schon durch die Einfühlung in die künstlerische Form, wie sie im Verlaufe des Frieses aus sich herauswächst und sich entwickelt, alle Empfindungsgehalte vom schmerzlichen Lastgefühl bis zur sieghaft vergeistigten Seligkeit.

Man könnte sich fragen, warum ich unter letzter Kategorie nicht auch die Namen der Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto anführte, deren Werke gerade ihrer Komposition wegen so berühmt sind. Die Antwort wird sich im Folgenden ergeben, und ich will hier nur soviel sagen, daß Leichtfaßlichkeit, Klarheit und „Regelmäßigkeit" der Kompositionslinie nicht mit ihrer Schönheit identisch sind.

Wenn ich in oben Gesagtem bei Betrachtung des Verhältnisses zwischen Dargestelltem und Darstellung von dem Einfluß des stofflichen Inhaltes auf die Komposition sprach, so habe ich zugleich auf seine Grenzen hingewiesen; er muß dort aufhören, wo alle äußern Einflüsse wie Schule, „Zeitgeschmack", Publikum usw. ein Ende haben, nämlich, wo er zu dem Temperament des Künstlers in Widerspruch tritt. Wohl hat Botticellis eigensinnige Spirale nichts zu tun mit der Sterblichkeit des Erlösers, umsomehr aber mit seiner eigenen leidenschaftlichen, heftig eigensinnigen Natur, und es war derselbe Geist, der ihn heute das heilig zarte Geheimnis der Verkündigung in rasende Wirbel auflösen hieß und der ihm morgen befahl, in religiösem Fanatismus die Werke seiner Kunst dem Feuer zu übergeben. Das Temperament eines Künstlers läßt sich eben unter keinen Umständen verleugnen und tritt in Rhythmus, Bewegung, Tempo, in Art und Kraft der Linie so deutlich zutage wie in Gebärde, Tonfall, Gesichtsausdruck, Gangart, Handschrift und überhaupt allen Lebensäußerungen des Menschen. Deshalb werden stoffliche und formelle Komposition eines Bildes nur dann übereinstimmen, wenn die Art des stofflichen Inhaltes eines Kunstwerkes mit dem Temperament des Künstlers übereinstimmt, und dies wird um so öfter der Fall sein, je größer, umfassender und reicher die Künstlernatur oder je farbloser, schmiegsamer und anpassungsfähiger sie ist. Im erstern Falle werden Meisterwerke entstehen, im letztern Kunstwerke, die im klaren Ausdruck des stofflichen Inhaltes sich erschöpfen und denen deshalb jene Tiefe

abgeht, die das Kunstwerk zu einem unvergänglichen, ewig neuen macht. Zwischen beiden aber stehen jene einseitigen Individualitäten, deren sämtliche Werke immer und immer wieder die eine Sprache reden, die der Ausdruck einer begrenzten, aber scharfgeprägten Natur ist. Denn je kraftvoller und fester geprägt das Temperament eines Menschen, desto kraftvoller, eigentümlicher wird es zum Ausdruck überhaupt, also auch zum künstlerischen Ausdruck gelangen, je reicher und umfassender die Gemütsweise, desto größer die Ausdrucksmöglichkeiten. Aber erst dann, wenn die gegebenen Formen zum Ausdruck eines Temperamentes werden, werden sie Kunstformen mit künstlerischer Wirkung, erst dann hat das Kunstwerk Stil.

„Der Stil ist der Mensch": dies kann nichts anderes heißen, als das Kunstwerk ist die in die Gemüts-, die Empfindungsweise des Künstlers übersetzte reale Welt, oder besser gesagt — das die künstlerische Gemütsweise zum Ausdruck bringende Symbol des Realen. Denn tatsächlich kann uns der Künstler nicht die Dinge geben, sondern nur das Symbol dieser Dinge, heiße es nun Ton, Wort, Farbe oder Form. Was uns der bildende Künstler in Wirklichkeit gibt, ist nicht die Natur, nicht das wirkliche Leben, sondern es sind eben Raumformen, Farben und Linien, die in eigentümlicher Weise die Wirklichkeitsdinge darzustellen suchen, die aber wiederum in sich ihre eigene Gesetzmäßigkeit, ihr eigenes Leben, ihr eigenes Wesen und Wirken haben. In ihrem Wesen und Wirken aber wirkt und lebt das künstlerische Temperament. Freilich ist es nicht das schrankenlos sich auswirkende, sondern das in den gegebenen Formen gebändigte, durch die künstlerische Erziehung, die Schule modifizierte Temperament. Mit andern Worten: der Künstler legt seine Gemütsweise in gegebene, von seiner Schule ihm auferlegte Formen hinein, in ihnen kommt dieses Temperament gedämpft, modifiziert zum Ausdrucke. Ein Botticelli würde in unsern Tagen weit rasender, weit unbändiger sich ausdrücken, als er es in den Schranken der künstlerischen Tradition seiner Zeit tun konnte, und andrerseits würde mancher Künstler, dessen armes Temperament heute in den Formen unserer Zeit völlig in Stücke geht, Gutes haben leisten können, hätte er in jenen großen Zeiten gelebt und seine Gemütsweise in bedeutende gegebene Formen legen können.

Wenn ich oben sagte, der bildende Künstler gibt uns nicht die Natur, sondern Formen und Farben, so sollte damit nicht etwa gesagt sein, er will uns Formen und Farben geben, als ob der Künstler, in der künstlerischen Form die eigentliche Bestimmung des Kunstwerkes erblickend, diese bewußt zum Zwecke seines künstlerischen Schaffens machte. Der Satz: Natura artis magistra hat seine ganze Berechtigung und Vollgültigkeit. Aus der Natur wird sich der Künstler jederzeit seinen Stoff, seine Anregung holen, sein erster Zweck wird immer sein, dasjenige im Kunstwerk festzuhalten, was Natur, was Leben der Außenwelt und Phantasie ihm vor Augen stellen, und von der Art des Künstlers, von seinem Wesen und Können, von seinem Temperament und seiner künstlerischen Erziehung wird es dann freilich abhangen, ob bei diesem Prozeß der Uebersetzung des realen Lebens in Raumformen ein Kunstwerk zustande kommt oder nicht, ob der Künstler, der Sklave seines realen Vorbildes bleibend, uns nichts anderes geben kann als eine die Natur niemals erreichende Kopie des wirklichen Lebens mit seinen Zufälligkeiten oder ob er seinen Stoff zu künstlerischer Form umzubilden vermag, — ob er uns nicht nur Ausschnitte aus der Natur, Szenen aus dem wirklichen Leben, sondern zugleich auch herrliche, sinnvolle Raumfüllung, lebendige und zu lebensvoller Betätigung anregende Formen und Farben zu geben weiß, ob er es versteht, sein Kunstwerk zu einem in sich bedingten und vollendeten Ganzen zu gestalten. Diese letzte Aufgabe aber kommt zum größten Teil der ideellen, der Kompositionslinie zu, da sie das Mannigfaltige des Kunstwerkes zu einer Gesamtheit zusammenschließt, die einzelnen Teile einem höhern Ganzen unterordnet und das Kunstwerk einheitlich rhythmisiert. Das Vorhandensein einer einheitlichen Kompositionslinie für unsere ästhetische Betrachtung bedingt die innere Geschlossenheit, die Gesetzmäßigkeit, von ihrer Art hangen Freiheit, Bewegung, Rhythmus des Bildes ab. Die Kompositionslinie, das dem Bilde zugrundeliegende Ornament ist also dasjenige, was das Kunstwerk erst zum Kunstwerk macht, was unsere Psyche im höchsten Grade und in weitestem Maße erregt. Sie ist aber zugleich der direkteste Ausdruck der künstlerischen Individualität, und somit ist sie für unsere Betrachtungsweise in doppeltem Sinne dasjenige, was das Kunstwerk zum Kunstwerk macht, die Seele des Bildes.

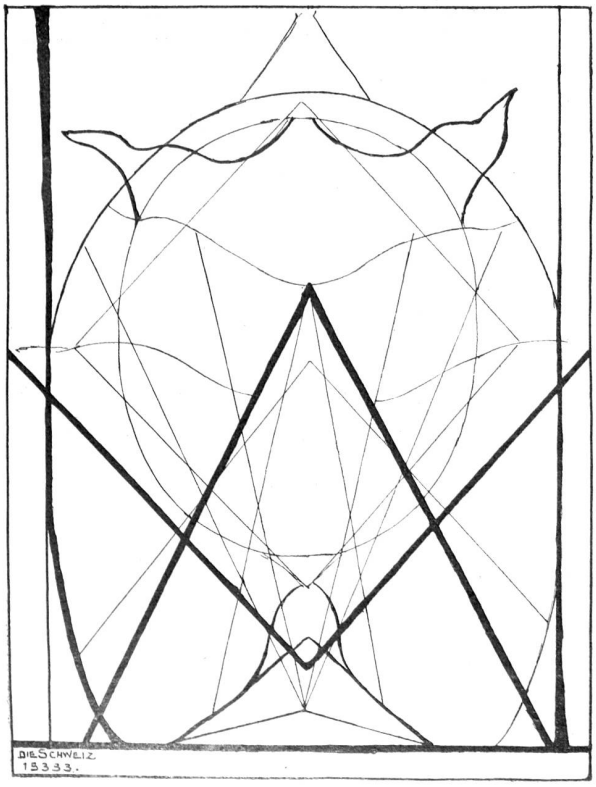


Diagramm zu nebenstehendem Gemälde von Fra Bartolommeo.

Daß dem wirklich so ist und daß in der ideellen, der ornamentalen Linie und nicht, wie man meist zu meinen geneigt ist, im dargestellten Inhalt Bewegung, Rhythmus, Kraft eines Bildes liegen, mögen folgende Beispiele erläuternd beweisen.

Im zweiten toskanischen Saal der Uffizien in Florenz erblicken wir Seite an Seite zwei gleichgroße, denselben Gegenstand zur Darstellung bringende Bilder: Die Anbetung der Könige von Leonardo da Vinci und Filippino Lippi. Leonardos Bild ist nur in Untermalung vorhanden, und Filippino, der — wie berichtet wird — den auftraggebenden Mönchen von San Donato in Scopeto sein Bild an Stelle von Leonardos unvollendetem Karton lieferte, stand augenscheinlich unter Leonardos Einfluß, als er das Bild in genau gleichen Dimensionen und sehr ähnlicher stofflicher Komposition ausführte. Und doch, welch grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden Bildern! Bei Leonardo glauben wir eine ungezählte Menschenmenge zu erblicken, wie sie in leidenschaftlich wirbelnder Bewegung herbeiströmt, das Licht der Welt in Sehnsucht suchend und umdrängend, während Filippinos Bild daneben anmutet, wie das müßige, träge, etwas unruhige Zusammensein einiger Menschen. Dies der Gesamteindruck. Wenn wir nun aber die beiden Bilder analysierend untersuchen, so konstatieren wir zu unserer Ueberraschung, daß die dargestellte Menschenmenge in Filippinos Bild diejenige bei Leonardo um einen Drittel übersteigt, daß die Gestalten dort weit belebter, die dargestellten Bewegungen hastiger und aufgeregter sind als bei Leonardo, dessen Menschen meist in großen Gebärden staunendes Bewundern und andachtsvolle Ruhe zum Ausdruck bringen. Woher also der grundsätzliche, dem dargestellten Inhalt nicht entsprechende Unterschied im Gesamteindruck der Bilder? Er liegt in der Komposition. Diese besteht bei Leonardo in lebensvollen, raschen Kurven, die von der Peripherie des Bildes aus in wirbelnder Bewegung nach dem Zentrum hinströmen, wo sie, in reicher Verschlingung sich zusammenschließend, in der ernsten Vertikale ihren Halt und Ruhepunkt finden, während sich die Komposition bei Filippino in langweilige Gerade und einen ausdruckslosen Halbkreis auflöst, um am auffallendsten in der sinnlosen Diagonale hervorzutreten, die das Bild von oben rechts nach unten links durchschneidet.

Noch deutlicher jedoch als in Leonardos Anbetung der

Könige, wo Bewegung der Darstellung und des Dargestellten immerhin übereinstimmen, zeigt sich uns die reine Wirkung der Komposition in Bildern, bei denen Bewegung von Darstellung und Dargestelltem auseinandergehen. Kehren wir zu unserm frühern Beispiel, dem Botticellischen Tondo zurück. Der stoffliche Inhalt des Bildes ist kurz der folgende. Im Kreise von sechs Engeln sitzt die Gottesmutter, den Ausdruck tiefer Traurigkeit auf den jugendlichen Zügen; sie hält das ernstblickende Christuskind auf den Knieen, das mit der Linken nach dem Granatapfel in ihrer Hand greift, während die Rechte zum Segen erhoben ist. Mit fragenden, trübseligen Gesichtern steht der Chor der Engel in engem Kreise um die heilige Jungfrau. Also der stoffliche Inhalt: das Christuskind nimmt die Sterblichkeit an — trübe Ruhe, schmerzliche Gelassenheit. Die segnende Hand des Kindes ist eigentlich die einzige, tatsächliche Gebärde, kaum daß die Madonna und einige der Engel ein wenig den Kopf zur Seite neigen. Und doch in dem Ganzen eine eigentümliche, fast beängstigende Bewegung, ein flüsterndes, drängendes Drehen. Da dies in dem Dargestellten nicht vorhanden ist, so muß es in der Darstellung liegen, in der schon bekannten, rasch, fast eigensinnig sich erweiternden Spirale. Einzig der stark akzentuierten Vertikale und Horizontale ist ist es zu verdanken, daß der Bewegungseindruck kein schwindelnder wird.

In Leonardos Anbetung und in Botticellis Tondo kommen in der Komposition reichste Bewegung, höchste Lebensintensität zum Ausdruck, in beiden Fällen gibt die ideelle Linie dem Bilde ein rasendes Tempo, einen leidenschaftlichen, bei Leonardo mächtig anschwellenden, bei Botticelli stürmisch stürzenden Rhythmus. Wir können endlich auch noch das Beispiel eines Kunstwerkes geben, dessen Kompositionslinie ein ganz anderes Ethos zum Ausdruck bringt, als dies bei den oben erwähnten Bildern der Fall ist.

Die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christuskind.
Nach dem Gemälde von Fra Bartolommeo im Palazzo Pitti zu Florenz (Phot. Alinari, Florenz).

Unter den italienischen Meistern der Renaissance ist Fra Bartolommeo ganz besonders seiner Komposition wegen berühmt; seine sämtlichen Werke zeigen einen klaren, streng durchgeführten monumentalen Aufbau; aber es ist die Frage, ob diese Eigenschaften für den ästhetischen Eindruck eines Bildes günstig sind, ob Klarfaßlichkeit der Komposition mit ihrer Schönheit identisch ist. Tatsache ist, daß unsere Verhaltungsweise allen Bildern des Mönchs gegenüber dieselbe ist: wir erfassen sie ungemein leicht und schnell; aber bei längerer und wiederholter Betrachtung werden wir ihrer sehr bald müde, und was uns zuerst vielleicht als eine gewisse majestätische Ruhe imponierte, wird uns zuletzt als Langsamkeit und Last peinlich. Sie haben einen merkwürdig schweren Schritt, ein eigentümlich lebloses Wesen, und es fehlt ihnen jene reiche innere Bewegung, jenes tiefe, unergründliche Leben, das Leonardo, Raffael, Tizian und den andern Großen eigen ist. Warum dem so ist, werden wir begreifen, wenn wir, absehend von dem bei Fra Bartolommeo oft so angenehmen Wirklichkeitsgehalt, die Kompositionslinien rein aus dem Bilde herausziehen. Ich gebe hier das Diagramm eines Bildes, das Burckhardt geradezu „ein Wunder der Komposition" nennt, die Verlobung der Katharina aus dem Palazzo Pitti zu Florenz. Wie wir aus dem Diagramm ersehen, ist das Ornament des Bildes zwar sehr korrekt in der symmetrischen Durchführung, für unsere ästhetische Betrachtungsweise jedoch höchst unerfreulich. Die dem Ganzen zugrundeliegende plumpe Becherform wird beinahe ausgetilgt durch das unsere Aufmerksamkeit am meisten ergreifende System von Dreiecken. Diese eigentümliche Anordnung von gleichartigen, nach entgegengesetzten Richtungen verlaufenden, sich schneidenden Dreiecken ist aber das Grundschema der sämtlichen Kompositionen Fra Bartolommeos und seiner Schüler, und es ist augenscheinlich, wie unfruchtbar für unsere ästhetische Anschauung diese unmotivierte Ineinanderfügung starrer geometrischer Formen ist: den in scharfen Winkeln sich treffenden Geraden fehlt von vornherein die freie Bewegung, die der Kurve eigen ist; es sind keine frei sich auslebende, sondern streng gehaltene, einem gewissen Zwang sich fügende Kräfte, die in ihnen zum Ausdruck kommen. Dazu kommt nun aber noch, daß diese Geraden in entgegengesetzter Richtung verlaufen, da die Spitzen der Dreiecke einander gegenüberliegen. Zwei in gleicher Weise nach entgegengesetzter Richtung sich auswirkende Kräfte können wir uns aber in ein und derselben Form einfach nicht denken; für unsere Vorstellung heben sie sich auf, d. h. die Linien verlieren ihre Bewegungsmöglichkeit, ihr Leben. Die in der Ruhe des Gleichgewichts sich befindende Figur aber ist tot, und mit ihrem Leben hat sie auch die ästhetische Bedeutung verloren. Neben der Becherform und den Dreiecken finden wir noch die starkakzentuierten Vertikalen und Horizontalen und einige Ansätze zu Kurven, aber nicht eine organisch sich entwickelnde, lebensvoll sich betätigende in sich geschlossene oder kraftvoll gegen den Rahmen des Bildes ankämpfende Linie, wie sie jeder bedeutenden, schönen Komposition eigen, sondern alle die Kurven und Geraden zergehen kraftlos im Innenraum

S. Gimignano.
Torre del Comune.

des Bildes oder brechen unmotiviert, sinnlos ab.

Die Komposition lehrt uns begreifen, warum dieses Bild trotz seinem symmetrischen Aufbau und angenehmen stofflichen Inhalt auf die Dauer einen so unharmonischen und mühsamen Eindruck macht, und weil diese Komposition für fast alle Bilder des Mönchs typisch ist, begreifen wir, warum die Werke Fra Bartolommeos ein so langsames, lebloses und schweres Wesen an sich haben, und zwar auch dann, wenn sie im Gegensatz zu vorliegendem Bilde ein reichbewegtes Leben zur Darstellung bringen, wie dies z. B. in der Freske des jüngsten Gerichtes der Fall ist.

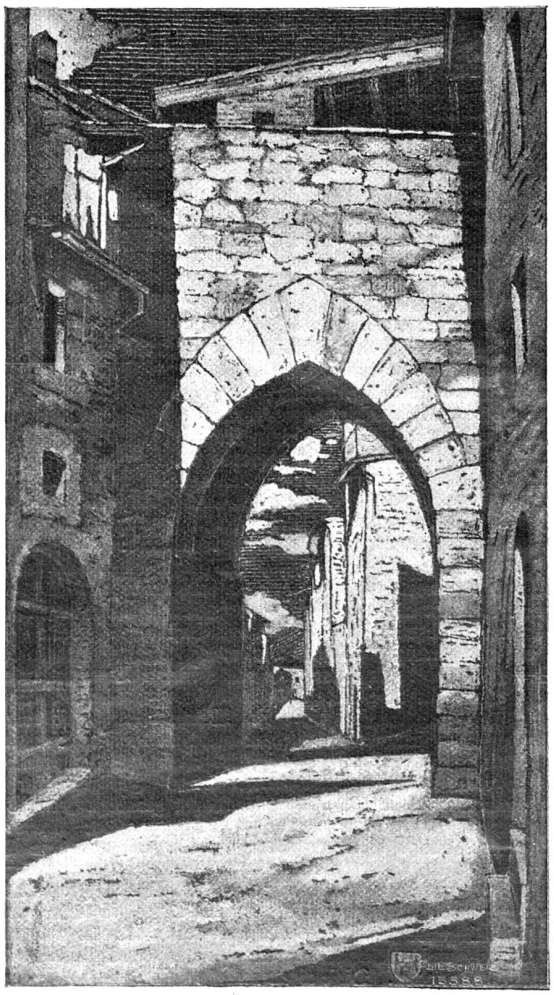
Die oben angeführten Beispiele scheinen mir zur Genüge darzutun, daß Kraft, Rhythmus und Tempo, daß die Seele eines Bildes in erster Linie in der künstlerischen Form, in der Komposition liegen, und somit ist das den künstlerischen Anforderungen genügende Bild wirklich im Grunde nichts anderes als ein in mehr oder weniger freie Rhythmen aufgelöstes Ornament mit Wirklichkeitsgehalt. Deshalb werden wir den Sinn eines Kunstwerkes erst dann begreifen, wenn wir zur vollen Einfühlung in die künstlerische Form, in das Ornament im Bilde gelangt sind; erst dann ist es für uns keine leblose, mangelhafte Wiedergabe der Wirklichkeit mehr, sondern ein lebensvolles Ereignis, in dem wir unser eigenes Sein kraftvoll gesteigert, in harmonisch freier Tätigkeit wundervoll rhythmisiert wiederfinden.

Damit soll freilich nicht etwa die Komposition als das einzig Wichtige im Kunstwerk hingestellt werden. Das Bild bietet eben einen Genuß von eigenartiger Vielgestaltigkeit. Was wäre nicht alles über die Bedeutung der Farbe zu sagen, die so tief und unergründlich in ihrem Wesen, so geheimnisvoll und reich in ihrem Wirken ist! Und daß der stoffliche Inhalt an sich auch seine große Wirkung und somit seine Bedeutung hat, bedarf wohl keines besondern Beweises. Wir wissen vielmehr alle, daß das Interesse des Publikums fast ausschließlich dem stofflichen Inhalt des Bildes gilt, sonst wäre es nicht möglich, daß Bilder ohne oder mit häßlich unangenehmer Komposition sich allein ihres stofflichen Inhaltes wegen allgemeiner Beliebtheit erfreuen, ja, daß sogar die Photographie dem Kunstwerk gleichgestellt werden kann. Dies beweist freilich nichts anderes, als daß unser modernes Lesepublikum dem Werke der bildenden Kunst meist ganz andere als ästhetische Interessen entgegenbringt, daß es sich mit der Befriedigung irgendeines speziellen Triebes begnügt, ohne Anforderungen allgemeiner und höherer Art an das Bild zu stellen. Dabei vergißt man freilich, daß Werke, die nur einem Zwecke dienen, von vorübergehender Wirkung sind und daß sie ihren Wert für uns verlieren, sobald sie ihrem Spezialzweck gedient haben. Im übrigen ist aber selbstverständlich unser Interesse für das Stoffliche ein vollständig berechtigtes, und die Kunst, die sich um Schönheit des Dargestellten gar nicht bekümmert und uns dafür etwa dasjenige bietet, was sie „charakteristisch" nennt und was im Grunde nichts anderes als das Zufällige ist, ist gewiß nicht auf dem richtigen Wege. Der Künstler, der glaubt, daß dasjenige, was ihm interessant erscheint, weil es ihm vielleicht wichtige Probleme technischer Art bietet, zugleich auch ästhetisch wirksam sein müsse, irrt sich. Nur wo ein Künstler es versteht, jene herrliche Doppelsprache zu sprechen und schöne Wirklichkeitsformen in schöner, sinnvoller Darstellung zum Ausdruck zu bringen und mit dem inhaltlich Bedeutenden zugleich das formell Bedeutende zu geben, da hat er ein Meisterwerk geschaffen. Dem Meisterwerk aber ist es eigen, daß es uns eine volle innere Befriedigung, eine wundervoll allseitige Steigerung und Erweiterung unseres Wesens und Lebens gibt. Denn während im wohlgefälligen stofflichen Inhalt die intellektuelle Seite unseres Wesens Anregung findet und unsere Phantasie sich in ihm in beglückender Weise betätigt, so ist es die künstlerische Form, die dieser Betätigung einen bestimmten Rhythmus verleiht und unsere Aufmerksamkeit immer wieder in das Bild zurückführt. Und gerade deshalb, weil die Form mit ihren rhythmischen Bewegungen allgemeiner Art ist, so ist ihre Wirkung auf unser psychisches Leben eine so umfassende, da sie nicht auf den einen Punkt der Psyche sich beschränkt, sondern sich auf alle möglichen Inhalte derselben ausdehnt und „alle Saiten unseres Innern mitschwingen" läßt. In dieser unsern ganzen Menschen ergreifenden Wirkung liegt denn auch die hohe Bedeutung der bildenden Kunst. Unsere Seele sehnt sich nach Steigerung, Erweiterung, nach kraftvoll harmonischer Betätigung, nach beglückender Befreiung von allem dem, was sich hemmend und quälend der innern Entfaltung widersetzt. Dieser Sehnsucht kommt die Kunst entgegen. Der Mensch in seinem Streben nach freier Betätigung des idealen Ich suchte sich in Linien, Farben und Formen eine eigene, freie, in sich bedingte und vollendete Welt zu schaffen, eine Welt, erschaffen nach seinem Bilde, in der er sein eigenes Wesen wundervoll erweitert und frei von den störenden Zufälligkeiten des realen Lebens wiederfand. So ward die suchende Seele zur Schöpferin im Reiche der Schönheit.

San Gimignano.

Zu den sieben Temperazeichnungen von Richard Hadl, Bildhauer in Florenz.

In die Zeit des Zusammenbruchs des römischen Reiches, als nordische Völker in Italien einbrachen, unaufhaltsam die ganze Halbinsel überschwemmten und sich überall festsetzten, fiel wohl die Gründung von San Gimignano durch lombardische Heerführer, die einen über dem Val d'Elsa freistehenden, von dichten Eichenwäldern umgebenen Hügel als günstigen Ort für



S. Gimignano. Straßenmotiv.