Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 9

Artikel: Das Erlebnis der Linie
Autor: Brock, Erich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-25698

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

Das Erlebnis der Linie

Von Erich Brock

Um dem diesmal gewordenen anspruchsvollen Auftrag zu genügen, den reichen und ertragvollen Mitteilungen Schefflers aus seinem «Erlebnis der Farbe»* einige Gedanken über dasjenige der *Linie* an die Seite zu stellen, müßte man sich nach diesen Jahren dürrer Augenweide ein paar Monate in den großen Kunststädten Europas (oder was von ihnen übrig ist) herumtreiben und wieder einmal ganz sich volltrinken mit Stoff, mit Gegenständlichkeit, mit Sinnen-Beute jeder Art. Da dies auf lange unmöglich ist, so liegt es nahe, aus der Not eine Tugend zu machen und die Sache am andern Ende anzupacken.

In der Philosophie ist die Betrachtung des Schönen immer in Gefahr gewesen, entweder bei der geistlosen Feststellung seiner Annehmlichkeit stehen zu bleiben, ohne deren Tiefenerstreckung zu zergliedern. Oder aber, *tat* man dies, so ließ man sich meistens ins entgegengesetzte Äußerste treiben und suchte das Schöne *bloß* in dieser Bedeutungs-Dimension, in der Beziehung auf etwas Geistiges: und dies Geistige wird dann noch allzuschnell mit dem Vernünftigen, ja Verstandesmäßigen gleichgesetzt. Auf die *eine* Seite fällt dann die rein sinnliche Lust an den Tönen, Farben usw., auf die *andere* das Rationale, die womöglich mathematisch einzusehende Proportion der Quantitäten, die Maßverhältnisse. Dieser Standpunkt ist schon bei Platon durchaus erreicht; Aristoteles bestimmt dann noch weit darüber hinausgreifend als das Wesen aller Dinge, ja als ihre Wirklichkeit, die *Form*. Plotin (Enn. I 6) fügt beide Anschauungen zusammen. *Schön* ist ihm Symmetrie der Teile; die Farbe kommt hinzu, ist aber selbst nicht etwas Schönes, weil sie in sich einfach ist. Farbe kann nur in übertragenem Sinne schön sein, indem sie nämlich nach ihrer «Form» d. h. ihrer Idee, eigentlich *Licht* ist, und das Licht hat seine Idee in der Vernunft. Die wahre Schönheit kommt daher nur der Seele zu. Sie allein kann als Vernunft der reinen mathematischen und gänzlich dem Verstande durchsichtigen Form nahekommen. – Kant hält sich fast völlig in dieser Linie der antiken Schönheitstheorie. Auch ihm ist allein die *Form* Ansatzpunkt eines Urteils über Schönheit. Alles Inhaltliche, das sich ans Gefühl wendet, wird unter dem Titel «Reiz und Rührung» mit Verachtung aus dem inneren Kreis des Ästhetischen hinausgewiesen. Dieser Reiz für das Gemüt kann wohl dem noch rohen Geschmack «zur Anpreisung» des eigentlich Schönen dienen; doch müssen solche sinnlichen Reize dann «mit Nachsicht aufgenommen» werden, müssen sich seitens der Erfordernisse, welche die sie allererst veredelnde *Form* stellt, «gar sehr» einschränken lassen und dürfen die Aufmerksamkeit nicht auf sich ziehen. «In der Malerei, Bildhauerkunst, ja in allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die *Zeichnung* das Wesentliche... Die Farben, welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz» (Kritik der Urteilskraft, § 14).

Damit ist durch den großen Rationalisten die nähere Verbindung klargelegt, die zwischen Zeichnung und Vernunft besteht. Kant hat aber zweifellos auch nicht den *Anschein* einer Lösung für die Problematik gefunden, die sich damit andeutet. Einerseits mißachtet er im Sinne seiner Moralphilosophie auch hier blindlings das Natürlich-Sinnliche. Andererseits tastet er doch angesichts des nicht zu verkennenden kahlen Klassizismus, bei dem er so landet, mehrfach nach einer gleichschwebenderen Lösung zwischen Form und Gehalt, ohne ihrer aus seinen Prinzipien heraus ansichtig werden zu können. Der erste Versuch dazu, der auf der Höhe des Problems steht, ist die Ästhetik seines Schülers Schiller.

Wie weit ist es nun möglich, wie Kant die Begriffsteilung Form-Inhalt mit derjenigen Zeichnung-Farbe zu vereinerleien? Auf jeden Fall bezeichnen Farbe und Linie die der Malerei eigene Verkörperung der Grundpolarität des menschlichen Geistes; – oder allgemeiner mit Wölfflins Ausdrücken gesagt: das Malerische und das Lineare – wobei das Malerische, als Begriff von der Farbe abgezogen, doch auch in Graphik und Bildnerei seine Bedeutung gewinnt: Man kann mit der Farbe zeichnen, wie auch mit dem Stifte malen. Daß es sich in der Tat nicht, wie Kant meinte, um zwei durch einen saubern Schnitt voneinander zu trennende rein eigenständige Prinzipien, sondern um zwei Pole eines einheitlichen Wirkungsfeldes handelt, zeigt sich alsbald darin, daß in jedem Kunstwerk beide organisch verbunden sind, und nur der größere Nachdruck auf der einen oder der andern Seite ruht. Es bedarf nur eines Blicks auf irgend ein großes Kunstwerk der Geschichte, um zu zeigen, daß niemals ein Element der Gestalt *ganz* fehlt, welches sich gegenüber dem Fluß der Farbstufungen, wenn auch etwa rein aus diesen selbst heraus modelliert, als Selbständiges absetzte – und daß niemals von einem Künstler ein Strich getan wurde, der *nichts* als Grenze

* Siehe «Werk» 1945, Heft 2.

geben will, und nicht wenigstens in der Führung des Umrisses die Innenbeschaffenheit, die Durchgliederung, die Tiefenerstreckung, die von einer Mitte ausstrahlende und gegen die Grenze vordringende Haltung der abgegrenzten Einheit anzudeuten strebte. Dabei kann sich eine gegenseitige Überkreuzung der beiden Faktoren ergeben, dergestalt, daß ein Stil beruhigter Formhaftigkeit die Linie kaum noch braucht, weil alles schon innerlich Linie ist, während ein solcher von barocker Ausdehnungskraft seine Figuren mit einer starken Umrißlinie zusammenhalten muß. Man vergleiche etwa die beiden Löwenzeichnungen von Dürer und von Rubens. In Holbeins englischen Bildniszeichnungen ist die energische Umrißlinie oft Ausdruck der starken Willensspannung, mit der das zartere Binnen-Leben des Gesichts zur harten Form gepreßt wird.

Die reinliche Aussonderung der beiden Elemente, Linie und Farbe, wird schon dadurch unmöglich gemacht, daß, wie in allen andern Verkörperungen jener menschlichen Urzweiheit, auch hier keine glatte mechanische Gleichordnung beider besteht, sondern daß ihre Verzahnung eine durch und durch strukturierte ist. Am besten läßt sich diese Art der Ineinanderfügung durch ein lebensmäßigeres Verhältnis, etwa durch das von Mann und Weib erläutern, welches selbst nur eine andere Ausprägung desselben Sachverhaltes ist. Auch da ergibt sich alle Feindschaft, aller Kampf, doch auch alles unscheidbare Zueinander und Ineinander eben daraus, daß es sich um das Kräftespiel einer in ihren beiden Richtungssinnen vorwiegend *ungleichen* Beziehung handelt. Und an diesem inneren Widerspruch kommt das Kräftespiel erst richtig in Gang und bildet, ernstlich ausgelebt, die Beziehung und ihre Träger erst fortschreitend heraus. In dieser «Dialektik», wie die Philosophie sagt, ist dem *Manne* die aus sich selbst heraus anfangende, setzende, bestimmende, gestaltende, selbstverständigende Rolle zugeteilt, ohne welche alles unwahr bleibt; dem *Weibe* aber die sich bietende, umfangende, tragende, speisende, erfüllende, unendliche Rolle, ohne welche alles unwirklich bleibt. Wenn wir an Kant zurückdenken, so dürfte die Demarkationslinie zwischen Zeichnung und Farbe nicht allzu weit von diesen Andeutungen abweichen.

So wie nun ganz allgemein in der Geschichte der Menschheit das Geistige *zuerst* dem Bewußtsein ins Auge fällt und Gegenstand seiner Bemühung wird, nicht nur weil die Natur noch auf lange hinaus sowieso und selbstverständlich da ist, sondern auch weil der Geist das ist, was macht, was Unruhe bringt, was ändert – so auch in der Kunst. Zuerst fällt die Form auf, sie bewegt sich im ungegliederten Sehbild, sie hebt sich heraus, elle se découpe, wie der Franzose sagt. Schon die meisten Tiere, schlechthin *alle* Augentiere, nehmen Dinge, die sich nicht bewegen, überhaupt nicht wahr. So sind die ersten uns überlieferten Kunstwerke, die Tierbilder der vorgeschichtlichen Höhlenbewohner, Umrißzeichnungen – alsbald aber solche, die, wie alle wirklichen menschlichen Gestaltungen überhaupt, vom *einen* Pol des geistigen Kosmos und seinen Mitteln her durch eine sublime Übersetzung das *Ganze* fühlbar und greifbar machen. Ja, vielleicht sind diese Zeichnungen plastischer (plasso heißt gestalten) als die Wandzeichnungen der Ägypter – sowie ihre Flachreliefs (bei denen die überragende Wichtigkeit der Linie sich darin zeigt, daß fast gleichwertig mit Erhöhung oder mit Vertiefung des Umrisses im Material gearbeitet wird; zwischen beiden bedeutet die Linie sozusagen die beiderseits deutende Null-Achse). Denn bei den Ägyptern will die Übersetzung der runden Gestalt in die flächige Linie nicht einem sozusagen freien, ja fast naturalistischen Abbilden dienen, sondern sie macht ihre anscheinende mechanistische Unbehilflichkeit bewußt zum Werkzeug eines strengen, hieratischen, sich zu einem umfassenden Kulturgebäude ausprägenden Lebensgefühl, welches das Mannigfaltige nur in der reihenhaft einhämmernden Wiederholung desselben eindeutigen Motivs gibt. Ein solches Lebensgefühl sucht also Eindeutigkeit. Das Plastische aber ist nicht eindeutig, sondern es hat die vielen Umrisse, die vielen Blickseiten, die vielen Ausdeutungen, die Vieldeutigkeit des Lebens. So ergibt sich nun die Notwendigkeit, die Eindeutigkeit der Linie auch im Plastischen festzuhalten. Daß aber die Plastik überhaupt gesucht wird, kommt neben praktischen Gesichtspunkten daher, daß was den Menschen in einer solchen mächtig geprägten Kultur befriedigt, das Sichere ist, was ihn hält, vorgeblich ohne ihn zu beengen: das Eindeutige, das doch den Anschein des Lebendigen, des Vieldeutigen und Unfestgelegten hervorruft. So entsteht das ägyptische Bildwerk, das zwar theoretisch ringsher angeschaut werden darf, aber in seiner strengen Frontalhaltung doch einen oder wenige Umrisse bevorrechtet, als entscheidend herausstellt. Abgesehen von dem ungeheuren Können jener ägyptischen Künstler, die auch durch das Abgezogenste noch übergenug vom Reichtum des Lebens selbst zu geben wissen – so wird in solchen urtümlichen, in der Grundstellung gesammelten Bildwerken eben wirklich *der* Umriß auferlegt, sozusagen die platonische Idee der betreffenden Gestalt, welche daraus nach allen möglichen Richtungen aus sich hervortreten kann und daher eine verborgene, zugleich stark umfangende und bei sich selbst festgehaltene Fruchtbarkeit anzeigt. Für den Künstler differenzierter Zeiten ist es unvergleichlich schwerer, diese Doppelheit zu geben: Sowohl die Eindeutigkeit ist schwerer zu vermitteln durch die mannigfachen Umrisse einer lebendigeren, gelösteren, herausgetreteneren Haltung hindurch – wie auch die nach vielen Richtungen noch offene Mächtigkeit schwerer zu vermitteln ist durch die nach *einer* Richtung hin vorgeschrittene Verwirklichung.

Die griechische Bildnerei hat dieses Schwierige in einer durchaus einmaligen Weise geleistet; und das hängt eng zusammen mit der eigentlichen Einzigartigkeit des Griechentums überhaupt. Die Renaissance hatte noch kaum die Unterlagen, sich davon anders als in einem wesentlichen, doch noch unformulierten Bewußtsein anrühren zu lassen. Die zweite Renaissance, der deutsche Idealismus, hatte einerseits die Formel von der «edeln

Einfalt und stillen Größe» bereit, und es ist kennzeichnend, wie diesem Absinken des apollinischen Elementes auf die Flachheit seiner Vereinzelung nichts tiefer in der Kunst entsprach als etwa die bekannten Umrißzeichnungen von John Flaxman zu den griechischen Sagen – Zeichnungen, welche die Linie auf ihre letzte Dünne bringen und trotzdem durchaus noch ein gewisses Maß von suggestiver Kraft zu entfalten wissen. Vielleicht wird man in dieser Richtung Goethes stark zum Klassizismus weisende kritische Neigungen suchen dürfen. Die andere, mehr dialektische Auffassung der Antike verdanken wir Hölderlin und Schiller; ja auch bei Kant findet sie sich seltsamerweise in Klarheit. Sie sieht das Griechentum als ein durch keine Grundsätzlichkeit unterstütztes Gleichschweben Apollons und des Dionysos, der Form und der Mächtigkeit, der Klarheit und der Fülle, das die Geschichte an einem glücklichen Punkte atemhaltender Begegnung zwischen diesen feindlichen Brüdern zeitigte – und nie wieder. Nie vorher noch nachher ist eine solche Durchdringung von Form und Gehalt erfolgt, in dem Sinne, daß alle besondere Gestaltung in voller Leichtigkeit als das rein Natürliche erschien und von aller Dämonie des Positiven, nur Partikularen ausgenommen blieb. Das Absolute war nach menschlich faßbaren Maßen konkret geworden, ohne sich zu verlieren. Die einzige verbleibende Dämonie war eben die des Undämonischen, in dem alles Numinose anwesend, doch gelöst ist: die der vollkommenen Gestaltung. Von Anfang an war aller griechische Geist ein Geist der Grenze, in welchem das Unendliche in Kugelform beschlossen war. Und diese Kugel des Seins umfängt dessen Urgegensätze eng einander verschränkt in sich, so daß in ihrer gegenseitigen Belichtung die Heftigkeit ihres Erlebtwerdens, wie aber auch dessen Gebundenheit in einer absoluten Ordnung gewahrt blieb.

Auch die griechische *Kunst* ist eine Kunst der Grenze, in welcher alles in sich zurückläuft und so Unendlichkeit mit Grenze vereinigt. Die größten griechischen Bildwerke haben das Unübertroffene erreicht, von *jeder* Blickseite geschlossenen Umriß, überzeugende Gestalt, klar in sich zurückschwingende Linie zu bieten, und doch in *jedem* dieser Umrisse den Reichtum aller möglichen Umrisse mit der Gesetzlichkeit einer mathematischen Reihe ahnen zu lassen, die ein gestalthaftes Prinzip ausspricht. Auch hier also jenes Gleichschweben – das zwischen den vielen Umrissen und ihrem Prinzip, welches sie am Ineinanderfließen verhindert, sie von dem vernünftig Führenden (Hegemonikon) aus hierarchisch beherrscht und an ihrem Platz befestigt. Wo eine wirklich auseinandertretende Zweideutigkeit erscheint, da ist es, schon auf der Grenze zur Spätzeit, eine solche der Sache selbst. Der Wiener Kopf des Aristoteles* läßt diesen von *vorne* als den großen kühnen Systematiker erscheinen, der die Todestrunkenheit seiner Jugend in einem tragisch strengen Ja zur übergreifend geordneten Einzelsache gebändigt hat; von der *Seite* aber tritt das tot Scholastische, Konstruierende, ameisenhaft Sammelnde und beamtenhaft Klassifizierende an ihm heraus.

Es kommt also die Doppeldeutigkeit der aristotelischen Haltung hier zum Ausdruck, welche die «Erscheinungen retten» will vor der Metaphysik, die wie der unendliche Raum alle Gestalt überflutet und in sich ertränkt. Für Aristoteles ist der Raum die Summe der Gestalten; und die Gestalt erscheint dem Griechen in den gegenseitigen Beleuchtungen der je zusammengeordneten Urgegensätze, unter denen Licht und Finsternis schon bei den Pythagoräern und Parmenides der grundlegendste ist. Vielsagend ist es, wie gar nicht die griechische Naturphilosophie sich dabei um den Begriff des Lichtes kümmert. Er ist ihr in dieser Gegensätzlichkeit erschöpft: Tag und Nacht – in welcher für Parmenides wie für Heraklit das je «Abwesende beider zugleich mit anwesend» ist und so Gestalt gibt. Dies Verhältnis entspricht dem Wesen der Mittelmeerlandschaft, in welcher die scharfe Linie der Natur, Berggräte, Felsabstürze, Gestade alles klar gliedert und große Licht- und Schattenmassen wechselbezogen zueinander ordnet. So arbeitet auch die griechische Kunst. Immer hängt da das Licht an den Gegenständen und ist ihre Sichtbarkeit und Gestalt. Das Licht als freiströmendes Element, von dem es kein Gegenteil, sondern nur einen Mangel gibt und das alle Gegenstände in sich auflöst, tritt erst bei der Vorbereitung des Christentums mit seinem unkonkreten, allgegenwärtigen Gott durch den Neuplatonismus ins Denken ein – der dann das ganze Mittelalter mit dieser Lichtmystik durchtränkte. Die verschattete Landschaft der spätantiken Seele, welche das Entweder-Oder mit seiner realen Möglichkeit, das Wirkliche zu gewinnen oder zu verlieren, nicht mehr erträgt – sie findet aber ihr künstlerisches Gegenbild erst später in der nordischen Landschaft. Hier ist alle Linie verunklärt, Dünste, Nebelziehen, farbige Atmosphären überspinnen, verwischen, weichen allen Gegenstand auf; alles spiegelt sich in allem, alles ist alles und nichts, nur nicht etwas. Und dem nach dem Halt von Gestalt und Linie ringenden Auge können die kahlen Baumgerippe des Winters, die klaren Grundfarben des Frühlings, ein Seeumriß, ein nacktes Gebirgsprofil Erlösung, ja eine Art moralischer Reinigung bedeuten. Moralisch auch insofern, als die Linienklarheit des Südens eine Verwandtschaft zur sauberen moralischen und vernunftmäßigen Alternative hat – deren Verantwortung zwar allerdings auch bis zu einem gewissen Grade leichtsinnig auf sich genommen werden muß. Die Entschiedenheit und Ausgezittertheit der linearen Kunst des Südens, ihr schlanker Auswahlcharakter ist stellenweise gerade von der glücklichen Gewissenlosigkeit des Südländers diktiert – während der Nordländer vor Gewissenhaftigkeit angesichts der unendlichen Möglichkeiten des Gesamtlebens an einem Punkte verkämpft hängen bleibt, wo sich die Entwürfe der Gestaltung allzu leicht gegenseitig lähmen und in einem Gestrüpp falscher Vollständigkeit festfahren. Wölfflin will aus diesem ewig Unfertigen ein für nordische Kunst positives, selbstgenugsames Ideal ewigen Werdens ge-

* Karl Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter usw., Basel 1944, S. 97, 99.

winnen*. Man könnte dagegen geltend machen, daß, wenn nicht auch der Nordmensch das Ziel der fertigen, in Leichtigkeit sich selbst tragenden Form vor sich hätte, er gar nicht in die letzte Gespanntheit des Unfertigen, Unendlichen hineingelangte – geschweige bis zu den wenigen gelungenen, umfassenden Formungen, wo die tausendfältig wogende Fülle, die sich ihm darbietet, gebändigt und übergriffen ist.

Aber solche Gestaltungen lassen sich nie aus Prinzipien ableiten; sie können sich dem geben, der nur die Fülle, wie dem, der nur die Form im Auge hat – wenn nur dieses Auge sich nicht unterhalb des Vollkommenen begnügt. In diesem Sinne ist als ähnliche Formung von der andern, formhaften Seite her die italienische Renaissancemalerei zu nennen. Noch einmal nimmt hier wie im Griechentum das Dasein die tiefen Grundfarben des bejahten Entweder-Oder an, treten seine Grundgegensätze, Tag und Nacht, aneinander in leidenschaftliche, kraftvoll ertragene Glut. Das Gestalthafte, das sich so ergibt, wird weniger durch Zeichnung als durch die Absetzung ungebrochener Komplementärfarben erreicht, durch eine lineare Koloristik, welche an den Dingen selber in klar abgesetzten Flächen haftet. Fehlt die Farbe, so kann dadurch in Zeichnungen geradezu eine Überlastung der Linie eintreten; sie wird zu einem Panzer, aus dessen Starre dann nur virtuelle Bewegung der Linie löst – ohne daß diese im mindesten einen barocken Sinn gewänne – wie sich etwa an Rafaels Londoner Blatt mit den vier Madonnen schön zeigen ließe.

Dem gegenüber gipfelt sich die Kunst des «Malerischen» dreifach auf: in Rembrandt, in Plastik und Baukunst des deutschen Barock und im französischen Impressionismus. So wie die Dinge, christlich gedacht, keine volle Eigenexistenz haben, sondern in jedem Augenblick von der göttlichen Ausstrahlung geschaffen und im Sein gehalten werden, so ist bei Rembrandt alle Gestalt eine Funktion und ein Geschöpf des ohne örtliche Beheimatung mystisch-allgegenwärtig aufquellenden Lichtes, das die Gegenstände aus dem Nichtsein der Lichtlosigkeit hervorbildet, sie aus der webenden Tiefe herausformt und sie wieder darin verdämmern läßt. Hier gibt es keine Grenze, nur den ewigen Strom und seine Ausscheidungen. Es wird so bei Rembrandt auch klar, daß man in gewissem Sinne statt «malerisch» gerade auch «plastisch» sagen könnte. Während die Linie flächig und glatt abschneidet, baut sich dies «Plastische» langsam, bruchlos und rund aus dem Umgebenden heraus und hat keine Grenze gegen es, sondern fängt mittels der unendlich fliehenden Perspektive einer Wölbung allmählich an. Alles ist Übergang, und damit ist es natürlich nur eine Scheinplastik (während die Linie immer eindeutig plastisch oder eindeutig flächig ist). Man denke auch (um hier noch zwei Beispiele obenhin aufzugreifen) an das Hervorleuchten der Farbe aus dem Dunkel in Marées' Frühwerken, man denke an den Zeichenstrich Tintorettos, der in schrägen Kurven modellierend von hinten nach vorn, von der Tiefe nach der Oberfläche geführt wird.

Der deutsche (und minder maßlos der italienische und spanische) Barock überträgt derartige Grundeinstellungen auf das anscheinend Ungeeignetste, den Stein – allerdings ihn durch Stuck zurechtbiegend. Anfangs spielen sich seine fröhlichen oder tragischen Ausschreitungen noch auf dem festen Liniengerüst klassizistischer Baukörper ab. Darnach werden diese zerfressen, untergetaucht, aufgelöst; und in den letzten Werken vor dem Abschluß, vor dem Umschlag ins Antikisierende ist alle Architektur und Plastik nicht mehr Linie im Raum, sondern eine Art erstarrter Querschnitt durch ein reißendes Strömen, der die Linie, wie sie durch die Erstreckung der Zeit hingeht, illusionär mitvermitteln will. Während aber die echte Linie unter dem gestalthaft Eindeutigen auch die Vieldeutigkeit des Unendlichen schenkt, gibt diese großartig ausgeartete Kunst freiwogender Farbigkeit unter dem falschen Anschein der Unendlichkeit das subaltern Eindeutige, einen Durchblick in die Himmel, die nicht einmal die Allseitswendigkeit des gewöhnlichsten Gegenstandes haben, sondern sich als künstliche Paradiese nur für einen einzigen Standpunkt trügerisch auftun. (Schluß folgt)

* Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931.