

zu den nicht künstlerischen Seiten des Menschen, und jedes Wertmaass für die Kunst an sich geht verloren. Die Nebenbeziehungen werden zur Hauptsache und der künstlerisch-sachliche Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen inneren Gesetzen folgt, wird ignoriert. Es kommt mir das vor, als hätte ein Gärtner seine Pflanzen durch darüber gedeckte Glasglocken in lauter verschiedenen Formen wachsen lassen und als wollte man sich nun mit diesen verschiedenen Formen allein abgeben und vergässe darüber ganz, dass es doch die Pflanzen selber sind mit ihren inneren Lebenstrieben und ihren eigenen Lebensgesetzen, auf die es ankommt und über deren Wert und Echtheit jene äusserlichen Verschiedenheiten gar keinen Aufschluss geben. So sehen wir denn in den Kunstzeiten auch alle Künstler von dem gemeinsamen Trieb beseelt, für den Lebensinhalt die gesetzmässige Form immer mehr zu klären und ein immer objektiveres und zusammenfassenderes Bild der Natur zu schaffen. Das Persönliche spielt nur insofern eine Rolle, als es künstlerisch objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz ausmündet. Das heisst, alle individuelle Naturauffassung, wodurch der Kunst ein neuer Naturinhalt zugeführt wird, hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn dieser, als Ausdruck eines Gesetzmässigen erfasst,

eine neue Variation des Grundthemas darstellt. Die subjektive Willkür, das Geistreichthum, die persönliche Caprice, sind immer nur ein Zeichen, dass das künstlerische Schaffen seinen natürlichen gesunden Inhalt verloren hat.

Will man deshalb von einer Aufgabe der Kunst sprechen, so kann sie nur die sein, trotz aller Zeitkrankheiten immer wieder den gesunden und gesetzmässigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinesthätigkeit herzustellen und fühlbar zu machen.

## VII.

### **Bildhauerei in Stein.**

Man kann sich denken, dass das Material, welches dem Künstler bei der Darstellung dient, auf die Methode des Arbeitsganges Einfluss nimmt, und dass es nicht ohne Bedeutung sein kann, ob der Verlauf des Arbeitsganges dem der Vorstellungsweise analog ist oder widerstrebend. Ist das letztere der Fall, so treibt die mechanische Arbeit nach anderer Richtung als die Vorstellung, und das Hindernis muss entweder überwunden werden, oder aber das natürliche Vorstellungsbedürfnis leidet und entartet unter dem Einflusse des Darstellungsprozesses.

Lässt sich das Material so an, dass der Künst-

ler seinem Vorstellungsbedürfnis gemäss in seiner Darstellung fortschreiten kann, und dass es Bedingungen stellt, welche den Bedingungen unserer Vorstellungsentwicklung entsprechen, so wirkt der Darstellungsprozess an sich heilsam und fördernd auf die einheitliche Vorstellung, lässt sie erstarken und weist naturgemäss immer auf die elementaren künstlerischen Probleme hin.

Einen solchen Darstellungsprozess bietet das freie Heraushauen aus dem Stein, und es scheint mir deshalb geboten, darauf näher einzugehen.

Die Plastik ist unzweifelhaft aus der Zeichnung entstanden, indem diese durch Vertiefung zum Relief führte. Wir müssen sie als eine Belebung der Fläche auffassen. Auch bei der ersten Rundplastik beschreibt sie noch einen einheitlichen Raum. So haben die alten Ägypter aus einfachen Steinwürfeln kauernde Figuren gemeisselt, wobei die Steinwandungen vollständig erhalten bleiben, aber zu Gliedern einer kauernden Figur geworden sind. In derselben Weise, wie wir aus gewisser Entfernung einen Steinwürfel für einen kauernden Menschen halten können, hat sich der Steinwürfel wirklich in eine Figur umgewandelt. Der Stein verliert damit seine Gegenständlichkeit in der Vorstellung, existiert aber im Stillen als Gesamtform der Figur fort. Das Auge empfindet diese Raumeinheit, wie bei der Zeichnung die

einheitliche Bild- oder Sehfläche. Und wie durch die Phantasie aus dem einfachen Steinwürfel eine Figur entstanden ist, so führt die Figur beim Beschauer wiederum zur einfachsten Sehempfindung zurück. Für solche plastische Bilder wurde der Stein zuerst in einer einfachen Gesamtform zugehauen, und alsdann diese Gesamtform je nach dem figürlichen Bilde modifiziert.

Da die Architektur solche einfache geometrische Körper als Bauglieder schafft, und diese sich alsdann plastisch belebt haben, so sind durch den oben geschilderten Prozess viele plastische Schöpfungen entstanden, deren einfache Gesamtform von der Skulptur eingehalten werden musste, und die deshalb auch zuerst in Stein gehauen wurden. Solche Skulptur hat nicht nur als architektonischer Teil ihre Bedeutung, sondern besitzt für den rein plastischen Gesichtspunkt ein bedeutsames Moment. Die plastische Vorstellung blieb gebunden in einer einfachen, verständlichen Raumeinheit, wodurch ihr für's Auge die Einheit und Ruhe gesichert war. Somit hatte die Architektur einen sehr gesunden Einfluss auf die plastische Vorstellung.

Es ist nun leicht zu begreifen, dass mit der Zeit sich die Skulptur von diesem direkt architektonischen Zwecke frei machte. Damit fiel

aber auch der Zwang der geschlossenen, regelmässigen Gesamtform fort. Eine solche Gesamtform, die an und für sich ihren gegenständlichen Sinn hatte und als solche zuerst angehauen werden konnte, gab es nun nicht. Wenn auch die frei bewegte Figur als in einem Gesamtraume enthalten zu denken ist, so ist es doch unmöglich, von vornherein festzustellen, wie und wo für jede Ansicht die Figur im Stein zu stehen kommt, da das dreidimensionale Verhältnis der verschiedenen Ansichten untereinander im voraus nicht zu bestimmen ist. Deshalb ist ein vorläufiges Anhauen einer Gesamtform nicht möglich.

Es lässt sich nur der eine Weg einschlagen, von einer Ansicht auszugehen und die anderen als ihre notwendigen Konsequenzen entstehen zu lassen. Damit ist der Bildhauer gezwungen, seiner kubischen oder Bewegungsvorstellung eine Gesichts- oder Bildvorstellung zu Grunde zu legen und von dieser auszugehen.

Es wird nun vorerst nötig sein, dies Bild auf die Hauptfläche des Steins aufzuzeichnen. Diese aber werde ich möglichst eben wählen, damit sie mich nur als ideelle Fläche und nicht als etwas schon Geformtes anmude. Indem ich das Bild in die Fläche hineinphantasiere, bin ich imstande, mir diese Fläche nach Belieben mit Formvorstellung zu erfüllen. Dabei küm-

mere ich mich nur insoweit um das Tiefenvolumen des Steins, als ich berechnen muss, dass meine Figur darin Platz findet. Ich bin jetzt in derselben Lage, als wollte ich ein Relief beginnen, und da es in der Natur des Bedürfnisses liegt, das Bild schon jetzt zu fixieren, und nicht erst für spätere Stadien der Arbeit seine Deutlichkeit aufzusparen, so wird aus diesem Bedürfnis in meiner Phantasie eine Figur entstehen, die sich durch ihre Hauptmassen schon in dieser Fläche deutlich kennzeichnet. Denn ist sie schon da kenntlich, so habe ich damit für den ganzen Verlauf der Arbeit und für die anderen Standpunkte einen festen Grund gelegt. Auf diese Weise werde ich dazu gelangen, mir eine Figur vorzustellen, die auch als Relieffigur bestehen könnte, d. h. sich als solche vollständig aussprechen würde. Damit muss ich mir vorstellen, was in die erste Schicht zu stehen kommt, und was in eine spätere fällt. Um von vornherein diese Höhenpunkte der ersten Schicht in ein klares zeichnerisches oder zweidimensionales Verhältnis bringen zu können, werde ich das Bild so fassen, dass mehrere Hauptpunkte gleich in die erste Schicht fallen, wie z. B. der Kopf, eine Hand, ein Knie etc., je nach der Stellung. Indem ich dies Bild in den Stein eingrabe und sowohl von der Steinfläche das ausserhalb der Konturen Liegende

entferne, als auch im Inneren die Form abstufe, fange ich zugleich an, bei den Formen auf das reale Tiefenmaass, welches der runden Figur zukommt, zu achten. Mir ist das nur möglich, indem ich mein Augengefühl dadurch unterstütze, dass ich die freigewordenen Formen auch von der Seitenansicht beobachte, wodurch ich die Tiefenmaasse als Flächenmaasse kontrollieren kann. Da dies ~~vorderhand~~ nur sehr ungenügend möglich ist, so wird meine Arbeit immer mehr den Charakter des Reliefs tragen und immer mehr nach Maassgabe des Augenbedürfnisses für Tiefenbewegung oder für Schatten und Licht fortrücken. Dadurch wird das schlecht kontrollierbare materielle Tiefenmaass, wie es den Formen zukommt, nur ganz allmählig entstehen. Man kann deshalb sagen, dass alle Tiefenmaasse der materiellen Form eine Neigung dazu haben, nur als Relieftiefenmaasse zunächst zu existieren. Das Auslösen des Bildes geschieht also beständig nur nach dem Augenbedürfnis, und die Phantasie, die dabei thätig, ist stets eine schauende, wie von einem fernen Standpunkt. Es wird sich von selber ergeben, dass das Bild in jedem Stadium ein einheitliches ist, und zwar in dem Sinne einheitlich, als es eine Flächengemeinschaft hat, und die Einheit einer Sehgemeinschaft von einem Standpunkte aus trägt, während es eine reale Ein-

heit, als materielle Form, für die verschiedenen Standpunkte noch gar nicht gewonnen hat.

Bei diesen ersten Stadien der Arbeit wird es natürlich von der Erfahrung und der Meisterschaft des Künstlers abhängen, ob er in vielen Etappen vorrückt, um das Tiefenmaass der materiellen Form zu erreichen oder in wenigen. Im ersten Fall wird er ganz allmählig in den Marmorschichten, wie sie aufeinander folgen, fortschreiten und damit die Flächenvorstellungen, wie sie immer neu hintereinander entstehen, absolvieren; im zweiten Fall von vornherein die Tiefenmaasse ihrem realen Verhältnis nahe bringen. Er nimmt dann von vornherein einen grösseren *Maassstab* der Tiefenbewegung an.

Was aber für den Vorgang wichtig ist und nicht aus dem Auge gelassen werden darf, ist, dass ich immer das zugleich vorstellen und aus dem Stein heraushauen *muss*, was dem Auge zugleich in einer Fläche erscheint. Erst wenn die erste Vorstellungsschicht herausgearbeitet ist, kann ich weiter rücken zu der nächstfolgenden; denn es liegt in der Natur der technischen Bedingungen, dass ich von vorn das Bild vom Steine gleichmässig befreien muss, bevor ich in die Tiefe gehen kann, da ich sonst lauter Löcher erhalten würde, die das Meisseln verhindern und zu keiner Deutlichkeit des Bildes führen.

Diesen Vorgang der fortschreitenden Marmorarbeit beschreibt Michel Angelo bezeichnend, indem er sagt: Man müsse sich das Bild wie im Wasser liegend denken, welches man allmählig immer mehr ablässt, so dass die Figur immer mehr und mehr an die Oberfläche tritt, bis sie ganz frei liegt.

Es ergibt sich also für das Auge eine durch die Art der Vorstellung gebundene Form, deren Wesen darin liegt, dass die Einzelformen je als Teile derselben Flächenschichten gedacht sind. Die Einzelformen erhalten dadurch eine bloss für das Auge existierende Zusammengehörigkeit oder Einheit, die ihnen aus organischen Gründen nicht zukommt. Diese *stille Zusammengehörigkeit* wird für den natürlichen Vorgang der Wahrnehmung beim Beschauer von der grössten Bedeutung, da sie das Bild etappenmässig unter bestimmter Sonderung, d. h. in einfachen grossen Flächenmassen uns zuführt. Diese stille Zusammengehörigkeit ist, wie wir schon wissen, die künstlerische Form- oder Raumvorstellung, weil sie das Bild in eine für das Auge zweckmässige und für die Vorstellung gegliederte Form gebracht hat.

Dieser Zwang wird noch deutlicher erscheinen, wenn man den Vorgang des Modellierens in Thon dagegenstellt.

Dort baue ich zuerst ein Gerüst auf und

bekleide es mit Thon, bis es mehr und mehr dem Bilde entspricht. Ich gehe also dabei vom Gegenstande allein aus und entwickle ihn allmählig nach aussen und mir entgegen. Da mir von vornherein kein Raumkörper gegenüber steht, sondern ich ihn erst allmählig erzeuge, und zwar nur insoweit, als ihn das Bild selber einnimmt, so gehe ich nicht von einer allgemeinen, sondern nur von einer gegenständlichen Raumvorstellung aus. Ferner, da ich den Thon rings um das Gerüste aufbaue, so bewege ich mich in meiner Vorstellung immer um den Gegenstand herum, d. h. ein bestimmter Standpunkt dem Gegenstande gegenüber ist mir von Seiten der Manipulation nicht gegeben, noch erzwungen. Im Gegenteil, sie hebt diese Notwendigkeit auf.

Der Vorstellungsakt dieser Manipulation fusst und beharrt stets auf der realen Gegenständlichkeit des Bildes, auf der gegebenen Naturform, die sie rund nach allen Seiten hin darstellt, führt aber nicht zu einer ausserhalb des Naturgegenstandes liegenden Gliederung oder Raumvorstellung.

Wenn wir bedenken, dass unsere Phantasie mit dem Darstellungsakt sich formt, so lässt sich leicht erkennen, wie verschieden das freie Aushauen aus dem Stein auf die Phantasie wirken muss, im Gegensatz zum Modellieren

in Thon. Es ist klar, dass ich hier nur von dem Zwange spreche, den die Manipulation ausübt, nicht von einer *Unmöglichkeit*, auch beim Modellieren eine allgemeine Raumvorstellung sich durch die Illusion zu bilden. Es ist aber beim Modellieren die Illusion nötig, während beim Steinarbeiten der Stein die Raumvorstellung wirklich real vor uns hinstellt.

Da beim Steinarbeiten die Anlage der grossen Massen in der Fläche dem Ausarbeiten des Details vorhergehen muss, so zwingt mich das natürliche Bedürfnis, in diesen Massen schon das Bild erkenntlich vorzustellen oder vielmehr ich gelange zu einem Bilde, welches sich in den grossen Massen schon entschieden und ausdrucksvoll darstellt. Die Arbeit verlangt also ein Bild in grossen Zügen. Dabei ist es wichtig, dass der Rest des Bildes stets noch in der Masse des Steines ruht, also in einem positiven Raum, gleichsam wie im allgemeinen Elemente oder wie im Dunkeln, damit für die Phantasie das Gefühl der Möglichkeit gegeben ist für ein weiteres Vorhandensein von Form. Die Vorstellung verbleibt in dem natürlichen Zustand, wie der Natur gegenüber, wo z. B. ein Teil des Bildes beleuchtet, der andere im Dunkeln und unkenntlich ist.

Beim Modellieren in Thon ist das ganz anders; dort fehlt positiv im Raum, was nicht

modelliert ist, es existiert ausser dem modellierten kein allgemeiner Thon-Raum. Das Modellierte tritt ausserdem in Gegensatz zu der Luft und dem wirklichen realen Raum, so dass das unfertige Thonbild dadurch noch mehr Positivität erhält, d. h. als fertiges Bild auftritt. Der Phantasie wird dadurch das Unfertige als Fertiges vorgesetzt. Beim Stein tritt das unfertige Bild immer nur im Gegensatz zum Steine auf — zu einem ungeformten Element, aus welchem das Unfertige als ein Gewachsenes hervordämmert, weshalb die Fortsetzung seines Wachstums uns als natürliche Zukunft anmutet. Das Bild gestaltet sich aus dem Raume selber weiter und wirkt nur immer relativ fertig zum Steinhintergrund.

Um die Phantasie während der Arbeit in diesem Zustand zu erhalten, ist es wichtig, beim Steinhauen möglichst lang sich den Steinhintergrund zu bewahren.

Je meisterhafter der Steinprozess sich entwickelt, desto entschiedener, d. h. endgültiger, wird immer das sein müssen, was aus dem Stein als Form an die Oberfläche tritt. Der natürliche Drang verlangt es, möglichst rasch aus dem allgemeinen Nebel-Raum positive Form hervortreten zu lassen, weil diese dann wiederum klarere Bedingungen für die weiteren Formen stellt, und das Bild dadurch rasch in voller Klarheit zu Tage tritt. Hierin liegt der Zwang

zu einer sehr klaren positiven Vorstellung der Gegenstandsform.

Die Gesamtformen, die ich im Steine anfangs gebe, müssen, wie schon gesagt, derart vorgestellt sein, dass sie die Einzelformen enthalten. Letztere treten von vornherein in soweit an die Oberfläche, als sie für die Gesamtform von Einfluss sind. Wir haben früher erkannt, dass bei einer gegebenen Stellung es Einzelformen giebt, die mehr bloss eine Bereicherung der Gesamtform ausmachen, während es andere giebt, die selber ein sprechender Teil der Gesamtform sind. Das heisst mit anderen Worten: Die Ersteren einigen sich auf die Entfernung, die Letzteren bleiben als Kontrast zu ihnen bestehen. Bei der Anlage der Gesamtform müssen in der Vorstellung die Rollen, die die Einzelformen spielen, schon vollständig geklärt sein, und zwar nach dem Gesichtspunkte der Wirkung als Fernbild. In diesem Sinne wird also die Gegenstandsvorstellung des Bildes immer bezogen auf die Gesichtsvorstellung, die ich von meinem Standpunkte aus von dem Bilde haben kann. Der Verlauf der Manipulation zwingt mich zu dieser Vorstellungsart, da ich mit dem Einfachen anfangen muss und nicht alles zugleich machen kann. Je entwickelter diese Thätigkeit ist, desto präzisere Gegenstandsvorstellung wird in ein-

fache oder zusammengehörige Gesichtsvorstellung umgesetzt, und ist dies Können sehr gesteigert, so wird mit immer einfacheren aber desto präziseren Formen das Bild von vornherein entstehen, oder vielmehr das Bild der Vorstellung besteht schon aus *lauter* einfachen aber präzisen Gesichtsvorstellungen.

Indem die Figur, als Bildeindruck gefasst, auf diese Weise in die Tiefe fortschreitet, ergeben sich dann auch die Seitenansichten und zuletzt die Rückansicht als die notwendigen Konsequenzen.

Man sieht aus dem so beschriebenen Verlauf der Steinarbeit, dass der Bildhauer dabei von einer Bildvorstellung ausgehen muss und deren Formvorstellung in wirkliche Bewegungsvorstellung umsetzt.

Beim Modellieren hingegen werden in erster Linie die Bewegungsvorstellungen einmal zur Darstellung gebracht, dann erst zeigt sich, wie sie wirken als Gesichtseindruck. Der Gesichtseindruck spielt dann nur den Kritiker, er macht seinen Einfluss nicht schon in der Vorstellung geltend. Ist aber ein Dargestelltes vorhanden, so wird es als Reales ein Feind der Vorstellung. Muss ich dieses Reale umändern, um es zu einer klaren Gesichtsvorstellung zu gestalten, so ist dieses schwerer, als eine ausgereifte Vorstellung darzustellen.

Das Modellieren in Thon hat seinen Wert beim Studium der Natur, um Bewegungsvorstellungen zu gewinnen und alle Einzelkenntnis der Form zu fördern, entwickelt aber nicht die künstlerische Einigung des Ganzen als Bildvorstellung. Für diese ist ein Darstellungsprozess günstig, welcher den umgekehrten Weg einschlägt, und, von der Gesichtsvorstellung ausgehend, zur Bewegungsvorstellung führt, also von der Vorstellung, welche durch das Bildwerk im Beschauer erweckt werden soll. Je ausgebildeter und vollendeter die Gesichtsvorstellung ist, desto leichter und einfacher ist die Darstellungsarbeit.

Eine gesunde künstlerische Entwicklung führt dazu, die Vorstellung so sehr zu klären, dass der Darstellungsprozess und seine materiellen Hindernisse sich immer mehr reduzieren. Die Vorstellung sucht das Bild auf die einfachsten Faktoren zurückzuführen, so dass die Darstellung nur diese zu geben hat. Deshalb ist eine klare, einfache Darstellungsmethode der Beweis einer langen, vorausgegangenen praktischen Erfahrung. Eine solche Methode, ist sie erstanden, zwingt jeden Neuling dazu, seine Vorstellung in diesem Sinne zu bilden und zu klären und auf ihre einfachen Darstellungsmittel zurückzuführen. Mit dem Erlernen des Darstellungsverfahrens bildet sich

notgedrungen seine innere Vorstellung *künstlerisch* aus, *muss* die künstlerische Metamorphose durchmachen. Darin liegt die grosse Bedeutung des direkten Herausmeisselns aus dem Stein.

Dagegen hat das Arbeiten in Stein vom Standpunkte des rein technischen Erlernens des Meisselns und die dadurch ermöglichte Uebearbeitung und sogenannte letzte Ausführung und Behandlungsweise in Stein, mit dem besprochenen inneren Werte des *freien Heraushauens* gar nichts zu schaffen.

Wir haben erkannt, wie diese Methode des Heraushauens aus dem Stein eine Figur derart vom Steinraume befreit, dass dieser materiell verschwunden ist, jedoch für unsere Empfindung als Einheit uns erhalten bleibt, weil die Höhen sich in der Aussentfläche einigen und diese noch darstellen. Diese Methode ist also auf's innigste verwachsen mit der künstlerischen Metamorphose der gegenständlichen Vorstellung. Das allgemeine Gesetz oder die unerschütterliche Bedingung der künstlerischen Vorstellung ist die Raumeinheit. Das Bewegliche ist die Gegenstandsvorstellung. Der Reichtum, den die Natur dem Künstler an Gegenstandsvorstellung bietet, ist ein unendlicher, und die Wahl einer Gegenstandsvorstellung wird von der Tauglichkeit abhängig sein, sie als Raumeinheit zu ver-



wenden. Ein Kunstwerk wird deshalb stets eine Kombination dieser zwei Elemente bilden, und die künstlerische Individualität wird sich in der Art der Verbindung charakterisieren.

Der Künstler, der neben den Griechen wohl am rücksichtslosesten und konsequentesten seine künstlerische Vorstellungsart mit seinem Darstellungsprozess in direkter Beziehung entwickelt hat, ist Michel Angelo. Vorstellen und Darstellen wird bei ihm so zu sagen ein und dasselbe.

Die möglichste Ausnützung des Steinraumes, eine möglichst geschlossene Gesamterscheinung sind für ihn bezeichnend. Seine Gegenstandsvorstellung erfüllt möglichst kompakt eine Raumeinheit. Er konzentriert möglichst viel Leben und vermeidet möglichst den unbelebten Raum. Je weniger Steinraum wegzuschlagen ist, desto knapper, reichhaltiger, so zu sagen nahrhafter für die Phantasie wird der Darstellungsprozess. Alle weit ausladenden Gesten oder abstehenden Extremitäten werden als Weitläufigkeiten verbannt, und es entstehen, in seiner zusammendrängenden Phantasie, Körperbewegungen, die ohne an Kraft und Energie Einbusse zu erleiden, möglichst wenig Platz einnehmen und möglichst gedrungen am Rumpf den Steinraum kompakt ausfüllen; lauter Drehung und Biegung in den Gelenken.

So entfernt ihn sein starkes, ausgesprochenes Gefühl für eine Art von Raumeinheit von allen üblichen Gesten, weil diese nicht der kürzeste Ausdruck seines Bedürfnisses sein können, und gelangt zu einer Gegenstandsvorstellung, die durch sein künstlerisches Bedürfnis allein erklärt und bedingt ist.

Mit leidenschaftlicher Konsequenz unterwirft er diesem Bedürfnis seine Körperphantasie und es entsteht eine neue Körperwelt. Er zieht aus der Natur eine Fülle von Bewegungen an's Tageslicht, die vorher keine oder wenig Beachtung gefunden hatten. Es steigert sich ein unendliches Lebensgefühl nach dieser Seite, und so zeigen seine Stellungen den grössten Reichtum im knappsten Raum. Wir müssen das alles auffassen als ein beständiges Bereichern der Vorstellungswelt im Verhältnis zu einer beständigen Vereinfachung der Darstellungsweise und Raumeinigung.

Da bei seinen Figuren so vorwiegend dieser eine künstlerische Gesichtspunkt maassgebend ist, so wird für jeden andern Gesichtspunkt seine Bewegungswelt unerklärlich, und diese Isoliertheit und Einsamkeit seiner konsequenten Vorstellungsweise giebt seinen Figuren eine Ferne aller menschlichen Anknüpfung und eine unnahbare Höhe, während sie durch die unglaubliche Direktheit ihres Entstehungspro-

zesses dem Beschauer unendlich nahe gerückt wird.

Bei seinen Figuren wirkt der künstlerische Zusammenhang der Erscheinung so stark, dass die Bewegung, als von einem inneren Vorgang motiviert oder als Ausdruck einer darzustellenden Handlung, für den Beschauer gar nicht mehr in Frage kommt. Damit schwand jedoch die Empfindung für die natürlichen Geste, und seine Nachfolger verwandten diese neuen Bewegungsmöglichkeiten wieder im dramatischen Sinn und verfielen in affektierte und übertriebene Ausdrucksgesten.

Dass Michel Angelo und seine Vorgänger dieses Prinzip mit einer gewissen Einseitigkeit so weit verfolgen konnten, hängt damit zusammen, dass ihre Plastik nicht für das Freie berechnet war, sondern für geschlossene Räume. Seine Figuren waren nicht im Gegensatz zum freien Himmel, nicht für grosse Entfernung gedacht und die Deutlichkeit seiner Bilder hing deshalb nicht mit der Deutlichkeit der Silhouette zusammen.

Bei den Griechen sprach diese Bedingung bedeutend mit und zwang sie zu einer freieren und lockeren Verteilung der Glieder.

Wenn ihre Figuren auch immer in einer klaren Raumeinheit gedacht sind und diese festhalten, so wirkt diese Raumeinheit durch die

lockere Anordnung doch nie als materiell vorhanden, sondern nur als Einheitsempfindung beim Wahrnehmungsakt. Ihre Gegenstandsvorstellung lebt sich zwanglos in der Raumeinheit aus, die gewährte Natürlichkeit der gegenständlichen Vorstellung erhält durch sie eine verklärte Einheit, und keines der beiden Elemente lastet auf dem anderen.

Denken wir dann wieder an eine Schöpfung wie die Madonna von Michel Angelo in der Mediceer-Kapelle, so ist auch da auf die zwangloseste Weise der ganze kubische Inhalt als materielle Form so gänzlich aufgegangen in eine reine Bilderscheingung, dass alle Unterschiede, welche Zeit, Umstände und Individualität mit sich bringen, zu nichte werden gegenüber den allgemeinen, ewigen Gesetzen, welche die künstlerische Gestaltung bestimmen und bestimmen werden.