

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

II

L. inw.

4229

ERER
ZUR
KUNST

14

DAS
BEWEGUNGSPROBLEM
IN DER BILDENDEN KUNST
VON
LUDWIG VOLKMANN

PAUL
VER



NEFF
LAG

MAX SCHREIBER
ESSLINGEN

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294549

Führer zur Kunst — periodisch
erscheinende
reich illustrierte Bändchen à 1 Mark. Keine
Vermehrung der üblichen kunsthistori-
schen Monographien, sondern allgemein
verständliche Abhandlungen erster Autoren
über sämtliche Gebiete der bildenden Kunst
und der Kunsttheorie. Zweck der Bändchen
ist, zur Kunstbetrachtung, zum Kunst-
genuss und zum Kunstverständnis zu
führen.

Erschienen sind bis jetzt:

- Volbehr, Th., Gibt es Kunstgesetze?
Mayer, R. v., Die Seele Tizians.
Semper, H., Das Fortleben der Antike
in der Kunst des Abendlandes.
Woermann, K., Die italienische Bildnis-
malerei der Renaissance.
Forrer, R., Von alter und ältester
Bauernkunst.
Gerstfeldt, O. v., Hochzeitsfeste der
Renaissance in Italien.
Schmidkunz, H., Die Ausbildung des
Künstlers.
Lux, J. A., Schöne Gartenkunst.
Gaulke, Joh., Religion und Kunst.
Kirchberger, Th., Anfänge der Kunst
und der Schrift.
Woermann, K., Von deutscher Kunst
(Doppelbändchen).

siehe Rückseite

Ferner sind erschienen:

Borkowsky, E., Antoine Watteau. —
Volkman, L., Das Bewegungs-
problem in der bildenden Kunst. —
Singer, H. W., Käthe Kollwitz. —

In Vorbereitung:

Berlepsch-Valendas, H. v., Das künst-
lerische Element in unseren Wohnungen.
— Peltzer, A., Über die Porträtmalerei.

Folgende Themata sind zur Be-
arbeitung in Aussicht genommen:

Bilderbetrachtung. — Grundprobleme der
Aesthetik. — Der Wohnhausbau in alter und
neuer Zeit. — Streiflichter auf den Kunst- und
Antiquitätenhandel. — Der Umfang des
malerisch Darstellbaren. — Das Wesen des
künstlerischen Schaffens. — Der künstlerische
Schmuck. — Berühmte Schloßbauten. —
Die Kunst und ihre Beziehungen zur natür-
lichen Bodenbeschaffenheit. — Museen und
Volksbildung. — Die Entstehung der deko-
rativen Kunstformen. — Kunstempfinden
und Kunstverständnis im 19. Jahrhundert.
— Die Malerei im Dienste der Architektur.
— Kunst und Vaterland. — Die Erziehung
zum künstlerischen Sehen. — Die Landschaft
Italiens in der Auffassung verschiedener
Zeiten. — u. s. w.

3759

FÜHRER ZUR KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. POPP

VIERZEHNTE BÄNDCHEN

DAS BEWEGUNGSPROBLEM IN DER BILDENDEN KUNST

— VON DR. LUDWIG VOLKMANN —

— MIT 30 ABBILDUNGEN IM TEXT —



— — — — — ESSLINGEN — — — — —
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
— — — — — 1908 — — — — —



11-351271

Alle Rechte, besonders das der Uebersetzung, vorbehalten

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW
~~114229~~

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

3011-3-27/2018
Akz. Nr. ~~1638~~ 50

Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst

von Dr. Ludwig Volkmann

Ein rechter „Führer zur Kunst“ kann seine Aufgabe von mancherlei verschiedenen Seiten her angreifen, wie überhaupt alle künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Betrachtungen einen recht verschiedenartigen Ausgangspunkt oder Gesichtswinkel zulassen. Man kann von der Person des einzelnen Künstlers ausgehen und sein gesamtes Werk, seinen Entwicklungsgang, sein Wollen und Können sorgsam verfolgen, um hieraus dem Wesen des künstlerischen Schaffens im allgemeinen näherzukommen. Oder man mag den kunstgeschichtlichen Zusammenhang im ganzen ergründen, Einflüsse und Wechselwirkungen der verschiedenen Meister, Schulen und Nationen feststellen und die Eigenart einer jeden Periode anschaulich darlegen. Wieder eine andere Auffassung, die ikonographische, geht von dem dargestellten Gegenstand aus und verfolgt seine künstlerische Bewältigung durch alle Zeiten und Länder; oder es werden umgekehrt die Kunstschätze eines einzelnen Ortes zusammenhängend und erläuternd besprochen. Endlich aber wird man den künstlerischen Problemen als solchen nachgehen und sie zu verstehen suchen, gleichviel, zu welchen Zeiten, an welchen Orten und durch welche Personen sie in die Erscheinung treten; und solche Betrachtungsweise dürfte ganz besonders geeignet sein, zur Kunst überhaupt zu führen, d. h. zum verständnisvollen Miterleben derselben, nicht zum sachlichen oder historischen Wissen davon, weil sie zum Allgemeinen hinleitet, von dem aus das Besondere jedes einzelnen Falles dann leichter und richtiger verständlich wird. Eine klare und faßbare Darstellung aller oder doch der wichtigsten künstlerischen Probleme müßte dem großen kunstliebenden Publikum geradezu ein abgeschlossenes System der Kunst und einen tiefen Einblick in ihr Wesen verschaffen, vorausgesetzt

daß nicht willkürlich abstrakte ästhetische Regeln dabei aufgestellt, sondern lediglich die positiven Wirkungselemente und Möglichkeiten der Kunst aufgezeigt würden. Ein solches künstlerisches Problem nun, das der Darstellung der Bewegung in der bildenden Kunst, soll im folgenden kurz betrachtet werden, und zwar — wie nach dem Gesagten zu erwarten — nicht in erschöpfender historischer Vollständigkeit, sondern allgemein und prinzipiell, aber doch auch nicht rein theoretisch, sondern mit Hilfe ausgewählter Stichproben unmittelbar anschaulich gemacht. — Ernst Brücke hat in der „Deutschen Rundschau“ schon 1881 vortrefflich über dieses Thema geschrieben, ebenso hat Carus Sterne es gestreift. Aber gerade die Anwendung auf bestimmte Fälle und Darstellung an greifbaren Beispielen erscheint noch immer recht nützlich. —

Was haben wir nun zunächst in diesem Sinne unter dem Bewegungsproblem in der bildenden Kunst zu verstehen? Wie bereits gesagt, nicht die historisch sich entwickelnde, mehr oder weniger große Geschicklichkeit der Bildhauer und Maler, den Bewegungen von Menschen und Tieren und Dingen nachzugehen und sie objektiv richtig etwa in den gegenseitigen Verhältnissen der einzelnen Glieder oder Teile zu schildern. Es wäre das eine besondere, gewiß auch sehr lohnende und verlockende Aufgabe, zu zeigen, wie die Fähigkeit der künstlerischen Bewältigung des Stoffes allmählich wächst, wie zum Beispiel die ägyptische und archaische Kunst Kopf und Beine der Figuren im Profil, den Rumpf in Vorderansicht darstellte und erst die freier entwickelte griechische Kunst diese Körperbewegung richtig zu erfassen und wiederzugeben verstand u. dergl. Wir nehmen das Thema hier vielmehr ganz wörtlich: als das Problem also, wie die Kunst sich mit der überzeugenden und einleuchtenden Darstellung einer Bewegung abfindet, obwohl ihre Werke selbst starr und unbeweglich sind und statt eines Vorganges tatsächlich nur etwas Momentanes, in zuständlicher Dauer festgehalten, zu geben imstande sind. Es wird zu verfolgen sein, wie die Kunst diesen Gegensatz in verschiedenen Fällen und auf verschiedene Weise überwindet, und aus der Art, wie sie dies tut, ergeben sich von selbst mancherlei

tiefere Blicke in die Natur des künstlerischen Schaffens überhaupt. —

Wir gehen also davon aus: eine Bewegung selbst kann die bildende Kunst nicht geben, denn Marionetten oder von einem Uhrwerk getriebene Figuren gehören nicht der Kunst, sondern dem Kunststück an; der Tanz jedoch und die Pantomime u. s. w., die mit lebenden Körpern und wirklichen Bewegungen arbeiten, liegen außerhalb des Gebietes der bildenden Kunst. Kann die Kunst nun somit Bewegungen nicht wirklich geben, so muß sie dieselben andeuten, umschreiben, sie muß statt ihrer Realität nur ihren Eindruck zu erwecken suchen. Und wir dürfen nicht übersehen, daß sie damit nur in einem speziellen und besonders schwierigen, aber deshalb auch besonders interessanten und lehrreichen Falle genau das gleiche tut, was sie bei aller Naturwiedergabe zu tun hat; denn sie gibt auch sonst nicht einen Menschen, ein Tier, einen Baum, sondern sie gibt, beziehungsweise erweckt nur mit ihren Mitteln im Auge und Geist des Beschauers deren Eindruck, deren Vorstellung. Mit dieser Feststellung sind wir dem Problem selbst schon bedeutend näher gekommen. Es handelt sich also für die Kunst, wenn wir uns genau ausdrücken wollen, gar nicht um die eigentliche Darstellung, d. h. Wiedergabe einer Bewegung, sondern lediglich um die Erweckung einer Bewegungsvorstellung beim Beschauer, und wir sind nun imstande, nach den Mitteln zu fragen, deren sie sich eben hierzu bedienen kann. Diese Mittel sind mehrfacher Art und bestehen vornehmlich entweder in der wirksamen Anwendung von Assoziationen (Ideenverbindungen) oder in der Wiedergabe der rein optischen Eindrücke, die unser Auge bei einem Bewegungsvorgang empfängt. Bei der Wirkung durch Assoziation handelt es sich hauptsächlich um die Darstellung aller Begleiterscheinungen, die mit einer Bewegung verknüpft zu sein pflegen und die uns deshalb auf Grund unserer Erfahrung stets auf eine Bewegung schließen lassen, wo immer wir ihnen begegnen. Ein lebhaft schreitender Mensch ist stark vorgebeugt und seine Kleidung flattert nach rückwärts; stellen wir also einen Menschen so dar, wird notwendig beim Beschauer die Empfin-

dung lebhafter Bewegung sich einfinden. Oder ein rasch rollender Wagen, ein laufendes Pferd soll dargestellt werden — man wird doppelt leicht an die Bewegung glauben, wenn zugleich die Staubwolke mit gegeben ist, die auf der Straße dadurch zu entstehen pflegt. Es gelangen also hier begleitende Nebenumstände zu entscheidender Wichtigkeit, und man kann vielleicht sagen, daß der Eindruck der Bewegung auf indirekte Weise, aber in direkter Darstellung der Dinge hervorgerufen wird. Diese Art der Bewegungsdarstellung ist die einfachere, verständlichere und darum auch historisch frühere. Anders ist der Vorgang bei der zweiten Art, der Beobachtung der rein optischen Eindrücke einer Bewegung auf unsere Netzhaut. Sowohl diese Beobachtung selbst als der Versuch, die gleichen Eindrücke beim Beschauer mit den Mitteln der Kunst zu erwecken, sind etwas weit Komplizierteres und setzen beim Künstler wie beim Beschauer ein sehr hoch entwickeltes Sehvermögen voraus, weshalb dieser Weg vor allem in der neueren Kunst betreten wurde. Der Bewegungseindruck auf das Auge soll hier direkt zur Anschauung gelangen, wobei die Darstellung des bewegten Gegenstandes selbst eine veränderte und gleichsam indirekte wird, was später noch näher zu erläutern ist (vergl. S. 36/37).

*

*

*

Wir beginnen unsere Einzelbetrachtung mit den Mitteln der Assoziation, also der Hervorrufung einer Bewegungsvorstellung durch Ideenverbindung, obwohl sich die beiden genannten Arten der Bewegungsdarstellung nicht immer völlig scharf scheiden lassen, vielmehr häufig vereint vorkommen und ineinander übergreifen. Um aber, wie vorausgeschickt, in Wirklichkeit nicht bei „grauer Theorie“ zu bleiben, sondern sogleich zu greifbaren Beispielen zu gelangen, sei zunächst ein reizender „Schulfall“ aus der liebenswürdigen frühflorentinischen Kunst zum Ausgangspunkt für das Weitere genommen, das Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian von Fra Angelico da Fiesole, in der Pinakothek zu München*) (Abb. 1). Die unschuldigen, um ihres Glaubens

*) Eine Darstellung des gleichen Motivs, weit unbeholfener und wohl aus früherer Zeit oder von Schülerhand, findet sich in der Akademie zu Florenz.



Abb. 1 Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Martyrium der Hl. Cosmas und Damian

willen verfolgten fünf Brüder sieht man in einem zugehörigen Bilde entkleidet ins Meer gestürzt, aus dem sie durch Engelhand errettet werden. Nun sind die beiden ältesten ans Kreuz gehaftet, um durch Steinwürfe und Pfeilschüsse den Tod zu leiden; aber durch ein Wunder kehren die Geschosse um und treffen statt der Heiligen ihre Henker. Dieser Vorgang nun führt uns auf mannigfaltige Art mitten in unser Problem hinein. Zunächst: es wird geschossen und geworfen, also zwei Bewegungen lebhaftester Art sollen zum Ausdruck gebracht werden. Wie geschieht das nun, wodurch wird es glaubhaft gemacht? Durch Männer mit gespanntem und mit eben abgeschossenem Bogen oder mit ausholendem Arm, der den Stein hält. Betrachten wir also vorerst die Bewegungen dieser schießenden und werfenden Männer, so finden wir eine deutliche Bevorzugung bestimmter Momente,

nämlich der Anfangs- und Endpunkte einer Bewegung; und zwar ist dies kein Zufall, sondern wohlwogene künstlerische Absicht, da eben diese Momente sich für die Darstellung als die ausdrucksvollsten oder, wie man sagt, „fruchtbarsten“ erweisen. Alle raschen Durchgangsstadien nämlich verwischen sich und entschwinden alsbald dem Auge, die Anfangs- und Endpunkte aber, und ganz besonders die Umkehrpunkte innerhalb der Bewegung, ruhen etwas länger als die anderen, genügend lange, um sich dem Gedächtnis und damit der Vorstellung des Beschauers tiefer und lebhafter einzuprägen; sie rufen deshalb im Bilde diesen Eindruck auch desto leichter wieder hervor. So stellt schon das Kind einen Uhrpendel im Moment der weitesten seitlichen Ausweichung dar, um zu zeigen, daß die Uhr geht; hinge er senkrecht herab, so würde man glauben, er stünde still, und das wäre also ein „unfruchtbarer“ Moment für die Darstellung der Bewegung. Das gleiche gilt von einer Schaukel u. dergl., und in etwas komplizierterer Form auch von den Körperbewegungen aller Art. Lessing sagt im „Laokoon“ hierüber: „Dasjenige nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“ Es ist nichts weiter als der Begriff der Ideenverbindung, der Assoziation. — Wir wissen, in unserem ganzen Erfahrungsleben vom Kausalitätsprinzip, d. h. dem Gesetz der Ursache und Wirkung, beherrscht, daß auf das Ausholen der Wurf folgt, auf das Spannen der Sehne das Fliegen des Pfeiles, und wir empfinden das zweite unwillkürlich sofort mit, wenn wir das erste erblicken. Ja noch mehr, wir suchen alsbald nach dem Ziel und folgen mit den Augen der Richtung, in der es zu denken ist, wovon noch besonders zu sprechen sein wird. — Ganz gleichgültig und ausdruckslos sind hiergegen die geschleuderten Gegenstände selbst, die doch gerade die eigentlichen Träger der lebhaftesten Bewegung sind, die Steine und Pfeile! Starr und unbeweglich scheinen sie in der Luft zu hängen, und ohne die Ursache ihrer Bewegung oder die Wirkung derselben (z. B. bei den zurückgeschnellten Geschossen) wären sie in ihrer Funktion einfach unverständlich im Bilde. Man

isoliere nur einmal mit dem Auge einen solchen „fliegenden“ Stein — er ist nur ein sinnloser Fleck, von dem, selbst wenn man wüßte, daß er in Bewegung gedacht ist, niemand sagen könnte, ob er steigt oder fällt. Der Pfeil ist darin im Vorteil: er hat eine Spitze, die die Richtung des Fluges zeigt — aber das ist selbst schon wieder eine wenn auch sehr geläufige Assoziation. Ist doch der Pfeil gerade dadurch zum Sinnbild der Bewegung geworden und dient dazu, die Richtung einer solchen anzudeuten, wie bei Flußläufen auf Landkarten, bei Zeichnungen von Maschinen u. dergl. — Außerst interessant ist hierin aber nun gerade der entscheidende Vorgang des Wunders, der Moment, wo die Pfeile sich zurückwenden. Das ist direkt geradezu undarstellbar, weil es in Wirklichkeit nicht so sein könnte, und der Künstler mußte zu einer fast gewaltsamen graphischen Umschreibung greifen, indem er sie sich umbiegen ließ! Er kann das nicht zeigen, er muß gewissermaßen sagen: „Die Pfeile kehren nämlich um,“ ähnlich wie in der älteren Kunst den Figuren oft Spruchbänder mit den Worten, die sie zu sagen haben, oder den Dingen, die sie tun, aus dem Munde hervorgehen. Es ist eigentlich nicht Darstellung, sondern *Bildersprache*, Ideenverknüpfung. —

Die ältere naive Kunst war in solchen Dingen weniger bedenklich als wir heute, ja sie hielt jedes Mittel zur Verdeutlichung des dargestellten Vorganges für recht. Ein merkwürdiges Beispiel hierfür findet sich in Sandro Botticellis Zeichnungen zu Dantes „Göttlicher Komödie“ beim dritten Gesang des Paradieses (Abb. 2). Sind auf den anderen Blättern schon häufig genug mehrere Szenen des Gedichtes vereint, um in „diskursiver“ Schilderung das Fortschreiten der Handlung sichtbar vor Augen zu stellen — so daß man beispielsweise Dante und seinen Führer Virgil mehrfach im selben Bilde erblickt —, so geht der Künstler hier in einem besonderen Fall noch einen Schritt weiter in der gleichzeitigen Darstellung verschiedener Momente, um eben eine Bewegung anschaulich zu machen. Dante berichtet hier wie er die hellen, durchsichtigen Gestalten der Seligen nur für Spiegelbilder gehalten und sich umgedreht habe, um die eigentlichen Wesen, natürlich vergeblich, zu suchen. Diese,

Drehung des Kopfes nun war dem Künstler so wichtig für den Inhalt dieses Gesanges, daß er sie illustrieren wollte, und er tat dies ganz harmlos, indem er das Gesicht Dantes zwei-



Abb. 2 Sandro Botticelli, Zeichnung zu Dante

mal gleichzeitig auf demselben Körper zeichnete, einmal nach rechts, einmal nach links gewandt! Es ist klar, daß uns diese scheinbare Doppelköpfigkeit auf den ersten Blick etwas befremden muß; dem Leser und Kenner des Gedichtes wird aber damals augenblicklich zum Bewußtsein gekommen sein, was damit gemeint war, und auch wir dürfen nicht vergessen, daß dergleichen der schmiegsamen und andeutenden Zeichnung, der Griffelkunst, weit eher möglich ist als der eigentlichen Malerei mit ihrer wirklicheren, zuständlicheren Art, worüber man näher in Max Klingers „Malerei und Zeichnung“ nachlesen mag. Immerhin wird heutzutage auch die Zeich-

nung im allgemeinen nicht mehr zu solch drastischen Mitteln greifen, um eine Bewegung darzustellen, höchstens noch auf dem Gebiete der Karikatur, die auch wohl einem Klavier-



Abb. 3 Fra Filippo Lippi, Verkündigung

virtuosen acht Arme gibt, um zu zeigen, daß er in der Geschwindigkeit seiner phänomenalen Technik überall zu gleicher Zeit mit seinen Fingern sein kann.

Wieder ein anderes Beispiel einer drastisch-sinnenfälligen Nachhilfe zum Verständnis des Bewegungsvorganges bietet uns Fra Filippo Lippis reizende „Verkündigung“ in der Münchner Pinakothek (Abb. 3). Da entsendet Gott-Vater den heiligen Geist in Gestalt einer Taube zur Jungfrau. Seine Anwesenheit und hinweisende Handbewegung allein könnte nun vielleicht noch nicht deutlich genug sein, um das Täubchen samt seiner kleinen Wolke auch wirklich fliegen zu lassen, und so geht denn ein aus goldenen Pünktchen bestehender Licht-

strahl von ihm zu Maria, worin die Taube schwebt, und zeigt gewissermaßen die Bahn an, die sie durchfließt, wobei man unwillkürlich an die unglückselige Lohengrin- oder Freischütz-



Abb. 4 Hans Schäuffelein, Petrus auf dem Meere

taube auf der Bühne denken muß, bei der man auch immer den Faden sieht. Es ist dies auch eine Art graphischer Darstellung, die durch Ideenverbindung die Bewegung glaubhaft macht, und es ist im Prinzip nicht viel anders, als wenn man auf einer physikalischen Abbildung den Gang des Licht-

strahles oder auf einer alpinen Illustration die Anstiegslinie eines Berges durch Pünktchen markiert. Und doch ist es im Bilde so ganz und gar selbstverständlich und echt künstlerisch dem Ganzen untergeordnet, daß man gern das Mittel über der Wirkung vergißt und mitempfindend genießt, statt zu zergliedern! Man wird sich ähnlicher Darstellungen unschwer erinnern, so besonders von belagerten Städten, in welche die Geschosse in elegantem Bogen, den man mitgemalt hat, hineinfliegen, obwohl das Auge sie in Wirklichkeit gar nicht wahrnimmt, und dergleichen mehr.

Oder aber man personifizierte die Ursache, die wirkende Kraft der Bewegung, da man sie selbst nicht darzustellen vermochte, und machte damit die Wirkung, d. h. eben die Bewegung, glaubhafter. Hierhin gehören alle die pausbackigen Windgötter, die bei Seestürmen aus den Ecken des Bildes blasen und die Segel schwellen, wie Abb. 4 es in einem Holzschnitt Hans Schäuffeleins zeigt. Auch das ist durchaus künstlerisch empfunden und wird unmittelbar verstanden: wir sind es, die auch die tote Natur beseelen und in gleicher Weise und mit gleichem Rechte das Kunstwerk beleben.

Besonders deutlich erkennbar ist nun die zugrunde liegende Assoziation, wie bereits angedeutet, dann, wenn der Künstler die uns täglich vor Augen tretenden Begleiterscheinungen lebhafter Bewegung dazu benutzt, um die Bewegung selbst wahrscheinlich zu machen: der Staub hinter dem Wagen oder dem galoppierenden Pferd, die Wellen am Bug des rasch segelnden Schiffes, die nach rückwärts flatternden Haare und Gewänder der Menschen u. s. w.

Lionardo da Vinci spricht in ganz klarer und bewußter Weise hiervon an mehreren Stellen seines Malerbuches, so bei der Anweisung zur Schilderung eines Unwetters, wo es heißt: „Willst du eine Windsbraut recht darstellen, so beobachte ihre Wirkungen und präge sie recht ins Gedächtnis, wenn der Wind, der über die Meeres- und Erdfläche dahinfließt, alle Dinge, die nicht in der allgemeinen Masse festsitzen, vom Fleck bewegt und mit sich fortführt. Und um ein solches Wetter gut vorzustellen, lässest du vor allen Dingen die Wolken, zerfetzt und auseinander gerissen, sich nach der Richtung des Sturmes strecken, in Gesellschaft von



Abb. 5 Albrecht Dürer, Fortuna (Ausschnitt)

Sand und Staub, der von der Seeküste her in die Höhe stob . . . Bäume und Gras sind zur Erde gebeugt, als wollten sie dem Windstrom nachfolgen mit ihren aus der natürlichen Lage gewaltsam herausgedrehten Aesten und dem zerzausten, umgestülpten Laub“ u. s. w. Und in der großartigen Darstellung einer Schlacht schreibt er vor: „Machst du Pferde, die außerhalb des Gewühles rennen, so mache kleine Staubwölkchen hinter ihnen her, eins vom anderen immer so weit entfernt, als ein Pferdesprung beträgt; das Wölkchen, das von besagtem Pferd am weitesten weg ist, sei am wenigsten sichtbar, im Gegenteile sei es schon hoch, zerstreut und dünn, das nächste hingegen sei am sichtbarsten, kleinsten und dichtesten . . . Die Sieger machst du dahereilend, das Haar

und andere leichte Dinge im Winde flatternd, die Augenbrauen herabgezogen.“ (Uebersetzung von Heinrich Ludwig.)

Auch Albrecht Dürer hat reichlich den feinsten Gebrauch von diesen Mitteln gemacht, namentlich in seinen Stichen. In seiner „Fortuna“ (Abb. 5) würde die rollende Kugel, die doch der Mittelpunkt der Bewegung und das Symbol der flüchtigen Göttin ist, regungslos in der Luft stillstehen, wenn nicht die Nebendinge deutlich darauf hinwiesen, daß ein Vorwärtsschweben stattfindet. Vor allem sind es auch hier die Gewänder, die der Richtung des Fluges entgegengesetzt zurückflattern, und in Verbindung mit der fast starren, monumentalen Gestalt der Fortuna selbst den Eindruck eines leichten, leisen, aber unaufhaltsamen Dahingleitens hervorrufen. Ganz besonders dienen diesem Zweck aber auch die Wolken, auf denen die Erscheinung daherschwebt: sie sind gleichsam eingedrückt, verdrängt von der rollenden Masse der Kugel, vor ihr stauen sie sich und hinter ihr quellen sie sogleich elastisch wieder empor wie das Wasser um den Rumpf eines hindurchschneidenden Schiffes. Und gerade dieser Vergleich, diese Ideenverbindung ist es, die hier den Eindruck der Bewegung so überaus glaubhaft macht. Im „Raub der Amymone“ hat Dürer die Wellenbildung des zur Seite gedrängten, weichenden Wassers unmittelbar zur Veranschaulichung der Bewegung benutzt, und man glaubt zu sehen, wie die breite Brust des Meerungetüms in rascher Fahrt die Fluten teilt, um die schöne Beute davonzutragen.

Ein klassisches Beispiel, ein Meisterwerk für alle Zeiten auch in der Darstellung der Bewegung, ist sodann Michelangelo's „Erschaffung des Adam“ an der Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom (Abb. 6). Welche erhabene Ruhe ist in der mächtigen Gestalt Gott-Vaters selbst ausgedrückt, und doch, welche gewaltige Bewegung durchflutet das Ganze durch den wie ein Segel weit geblähten, in herrlichem Schwunge nach rückwärts wallenden Mantel, der noch Raum und tragende Kraft für einen ganzen Chor von Engelknaben bot! Und dieser Zug elementarer Bewegung wird noch verstärkt durch das Flattern von Haar und Bart, das den entstandenen Lufthauch zur Anschauung bringt. Zugleich aber fährt aus der wundervoll geschlossenen Rundung des alles



Abb. 6 Michelangelo Buonarotti, Die Erschaffung Adams

umhüllenden Mantels nur vorn wie ein Blitz die in der Richtung des Fluges ausgestreckte Hand heraus, die das Ziel weist; die Hand des Adam scheint ihr instinktiv entgegenzukommen, gleichsam elektrisch angezogen und wie wenn ein Funke überspringen wollte — der Funke des göttlichen Geistes, der dem ersten Menschen eingehaucht wird. In der Gestalt des Adam drängt sich uns nun aber noch etwas Weiteres auf: wie lässig ruht dieser Körper des eben Geschaffenen, aus dem Schläfe des Nichts Erwachenden mit gelösten Gliedern am Boden, und doch durchzieht ihn, trotz aller äußeren Ruhe, eine mächtige innere Lebenskraft, eine ungemein ausdrucksvolle Bewegungsmöglichkeit, eine „latente Bewegung“, wie man es sehr bezeichnend zu nennen pflegt, die so häufig, und gerade hier, bewegter und überzeugender wirkt als anderwärts die lebhafteste Aktion. Der Bildhauer Adolf Hildebrand hat in seiner geistvollen Schrift über „Das Problem der Form

in der bildenden Kunst“ die Bezeichnung der Form als „Funktionsausdruck“ geprägt, und was er damit meint, kann Michelangelos Adam wohl mit am anschaulichsten erweisen. Jede Bewegung nämlich ruft gewisse Veränderungen der Körper hervor, die wir uns einprägen, so daß sie uns durchaus geläufig sind eben als Folge und Begleiterscheinung dieser oder jener Bewegung. Wo immer wir ihnen dann in Natur und Kunst begegnen, haben wir alsbald die Vorstellung der Bewegung. Wir selbst durchdringen die Dinge, bewegte und unbewegte, mit unserem Bewegungs- und Körpergefühl, und es ist Sache des Künstlers, uns dies zu erleichtern, ja uns dazu zu zwingen, indem er seinen Werken eben diesen starken Funktionsausdruck, d. h. Anregungsgehalt zu Bewegungsvorstellungen, verleiht, so daß wir selbst durch das Unbewegliche die Empfindung eines Vorganges empfangen. Hildebrand selbst sagt hierüber: „Damit erscheint überhaupt der Unterschied zwischen bewegter und ruhiger Natur verwischt; in beiden Fällen wird die Form als eine entstandene aufgefaßt, und ihr Leben besteht in der Erregung der Vorstellung von Bewegungsvorgängen. So wird es begreiflich, daß in der bildlichen Darstellung der Verlauf einer Bewegung, wie er sich in der Natur vollzieht, gar nicht vermißt wird.“ Also auch dies ist ein psychischer Akt, eine Assoziation, und es ist durchaus notwendig, sich damit vertraut zu machen, wenn man dem Wesen des künstlerischen Schaffens näherkommen will, denn gerade hierin liegt wohl eines der tiefsten und entscheidendsten Mittel des Künstlers, seinen Gestalten wirkliches, selbständiges und von aller bloßen Naturabschrift unabhängiges Leben zu verleihen. Man betrachte nun daraufhin den Adam — obgleich noch ruhend hingestreckt, hat er doch den rechten Arm fest aufgestützt und das linke Bein mit angespannten Muskeln so kräftig eingestemmt, daß er jeden Augenblick aufstehen zu können scheint. In der Tat, an dieser Gestalt ist jede Form ein „Funktionsausdruck“, und so schwillt sie vor unseren Augen förmlich von verhaltener Kraft, von latenter Bewegung. Dem Künstler und dem künstlerisch sehenden Menschen ist auf solche Weise der gesamte nackte Körper genau so ausdrucksvoll wie den meisten unter uns das Gesicht und allen-



Abb. 7 Antiker Ringer, Neapel

falls noch das Spiel der Hände; und wie man allgemein die Mimik der Gesichtsmuskeln zu lesen und auf innere seelische Vorgänge zu deuten versteht, so liest er in den Formen und läßt die Körper dadurch lebendig zu den Sinnen reden, indem er die Form in Bewegung umdeutet. Daß die einander entgegengestreckten Arme und die sich suchenden Blicke des Schöpfers und des Geschöpfes noch eine besondere formale Wichtigkeit für den dargestellten Bewegungsvorgang haben, sei hier nur gestreift, um bei einer späteren Gelegenheit eingehender erörtert werden zu können. Vorerst mag auch aus dem Gebiete der Plastik ein besonders schönes, wirklich „lebhaftes“ Beispiel latenter Bewegung und kraftvollsten Funktionsausdruckes der Form betrachtet sein, ein „Antiker Ringer“ aus Bronze im Museum zu Neapel (Abb. 7). Trotz

der monumentalen Ruhe im Gesamtumriß und der Einfachheit der Formengebung im einzelnen glauben wir es diesem Jüngling, daß er im nächsten Moment zuspringen und den Gegner packen wird. Jede Form des schlanken Körpers deutet darauf hin, bereitet die Bewegung sinnfällig vor: die vorgebeugte Haltung des Oberkörpers, die leicht erhobenen Arme mit den halbgeöffneten Händen, das linke Bein mit den erwartungsvoll gespannten Muskeln an Oberschenkel und Wade und den gestrafften Sehnen am Knie, endlich der sprungbereit zurückgestellte rechte Fuß. Obwohl er noch ruht, empfinden, ja sehen wir in alledem schon die Bewegung, die somit künstlerisch zum vollen Ausdruck gelangt! Nicht darauf kommt es an, daß die Hand wirklich greife, man muß ihr nur glauben, daß sie greifen könne; nicht darauf, daß der Fuß wirklich schreite, man muß ihm nur glauben, daß er schreiten könne. Das muß glaubhaft gemacht werden und ist in der Figur glaubhaft gemacht, denn alles, was diesen Eindruck befördert, ist sorgfältig ausgewählt, betont und hervorgehoben, so daß der Körper als ein gegliederter, gelenkiger und beweglicher Organismus klar und eindringlich zum Beschauer spricht. Selbst jener herrliche bronzene Hermes in Neapel, der ausdrücklich „der ruhende“ genannt wird, erscheint in diesem Sinne durchaus künstlerisch bewegt, weil er ganz von innerer Spannkraft durchzogen, von stärkstem Funktionsausdruck seiner elastischen Formen belebt ist. Unsere Vorstellung erfüllt ihn deshalb unwillkürlich mit eigenem, triebkräftigem Leben, und so meinen wir, er sei eben erst herangeschwebt und werde sogleich wieder davonfliegen. Die leichte, die Assoziation unterstützende äußere Andeutung seiner Flugkraft, die in den Flügelschuhen an seinen Füßen liegt, wäre hierzu kaum nötig gewesen.

Als schlagendes Gegenbeispiel zum vorigen kann ein modernes plastisches Werk gelten, der „Neger von einem Panther überfallen“, von Rudolf Maison (Abb. 8). Die realistisch gedachte, nach der Meinung des Künstlers in greifbarster „Wirklichkeit“ vor sich gehende Bewegung ist im Gegenteil leblos und in hohem Grade unwahrscheinlich, ja sie wirkt statt bewegt nur erstarrt, was zumal durch die volle Körperlichkeit und das feste Material der Plastik auf die Dauer ge-



Abb. 8 Rudolf Maison, Neger und Panther

radezu unerträglich wird. War vorhin das Wunder gewirkt, in der Ruhe schon die Bewegung beschlossen zu sehen, so wird hier in unglücklicher Verkennung der technischen Möglichkeiten geradezu darauf aufmerksam gemacht, daß die Kunst eine Bewegung selbst darzustellen nicht imstande ist. Man merkt zu sehr die Absicht und wird verstimmt, denn der Kerl kann ja doch nicht fallen, was er doch in dieser heikeln Lage sofort müßte. Man beachte den Unterschied: bei dem Ringer hat man die Empfindung, daß er jeden Augenblick zuspringen kann, und das hat etwas Ueberzeugendes, Wohltuendes und Befreiendes, hier aber scheint es umgekehrt, daß der Neger umfallen möchte und nicht kann, denn in der Tat hält ihn das wohlmodellirte Paket am Boden in sorg-

fältigem Parallelogramm der Kräfte in seiner schrägen Stellung fest, und das wirkt vielmehr störend, ja quälend. Mit dem Panther ist es ebenso; weit entfernt zu springen, macht er vielmehr auf den Schultern des Mannes einen mühsamen, turnerischen „Handstand“ und reckt Hinterbeine und Schwanz ganz unwahrscheinlich in die Luft. Es ist also weder ein „fruchtbarer Moment“ gewählt, der, wie wir sahen, weit mehr am Anfang oder Ende einer Bewegung zu liegen pflegt als mitten in ihrem Verlauf, noch sind die formalen Mittel des Funktionsausdruckes verständnisvoll benutzt, denn der umfallende Körper ist das völlige Gegenteil des Ausdruckes eigener, selbsttätiger Kraft und Bewegung. Weniger wäre hier mehr, so ehrlich es der Künstler gemeint hat, und wieder einmal bestätigt sich der Satz, daß in der Beschränkung erst der Meister sich zeigt. Leider begegnet man solchen Mißgriffen nicht selten in der neueren Plastik, die auch darin zum eigenen Schaden die naturgemäß durch Material und Arbeitsweise gesteckten Grenzen zu sprengen — man nennt es gern erweitern — strebt.

Nicht ganz so offen wie das Bisherige liegt eine andere Art der Erweckung von Bewegungsvorstellungen im Kunstwerk zutage. Schon bei Michelangelos „Adam“ wurde die Wichtigkeit der Blickrichtung, bei Fra Angelico (Abb. 1) das unwillkürliche Verfolgen der Richtung von Schuß und Wurf nach dem Ziele hin hervorgehoben. Hierin liegt nun in der Tat ein ganz besonderer und wichtiger psychophysischer Faktor: indem wir diesen Richtungen folgen, werden wir nämlich selbst zu Augenbewegungen veranlaßt und übertragen deren Empfindung dann auf den gesehenen Gegenstand, etwa in gleicher Weise, wie wir manchmal bei lebhafter Vorwärtsbewegung unseres Körpers die Gegenstände bewegt glauben statt uns selbst. Ein jeder kennt wohl die bis zur Täuschung gehende Erscheinung, wenn man aus dem fahrenden Zug sieht und die Dinge „an uns vorüberfliegen“ oder ein stillstehender Zug zu fahren scheint, während wir es selbst sind. Das gleiche liegt beim Schwindel während rascher Drehung, zum Beispiel beim Tanzen, vor, und auf eben dieser Grundlage besitzt der Maler ein sehr wirksames, gerade weil nicht so handgreifliches Mittel, um noch auf andere Weise



Abb. 9 Giotto di Bondone, Himmelfahrt des Evangelisten Johannes
Florenz, S. Croce

als durch den Funktionsausdruck der Formen selbst und durch die Darstellung der Begleiterscheinungen eine Bewegungsvorstellung beim Beschauer hervorzurufen. Es sind dies rein kompositionelle Mittel, die hier bewußt oder unbewußt angewandt werden und in Wirkung treten, und ein sehr feines Beispiel dafür zeigt bereits die primitive und doch schon so monumentale Kunst eines Giotto. In seiner „Himmelfahrt des Evangelisten Johannes“ in S. Croce zu Florenz (Abb. 9) schwebt der Heilige unter dem andächtigen Staunen der Zuschauer des Wunders aus dem offenen Grab zum Himmel empor, von wo Christus ihm hilfreich die Arme entgegenstreckt. So ist es hier allerdings noch eine Art von Emporziehen, nicht ein freies Schweben, und als weiteres Hilfsmittel für die unmittelbare sinnliche Auffassung dienen die Strahlen, die fast eine Art von schräger Gleitbahn darstellen könnten. Aber das Wichtigste und Entscheidende ist doch die Komposition, eben diese schräge Linie selbst, die zwischen lauter

Senkrechten und Wagerechten der übrigen Menschen und der Architektur eine höchst eindrucksvolle einzige Diagonale darstellt und der wir darum ganz zwingend mit den Augen folgen müssen. So werden wir mit unserer eigenen Empfindung in der Richtung der Bewegung mitgerissen, wir erleben sie förmlich mit, und eben dadurch wird sie so eindringlich und glaubhaft zum Bewußtsein gebracht. Der psychische Vorgang dabei ist folgender: einem in der Wirklichkeit sich von der Stelle bewegenden Gegenstand folgen wir mit dem Blick, wenn wir ihn im Auge behalten wollen, und gerade an diesem Folgenmüssen erkennen wir, daß er bewegt ist. Veranlaßt uns nun ein Gegenstand, im Kunstwerk also eine Darstellung, zu einer Augenbewegung, so denken wir ohne weiteres eine wirkliche Bewegung desselben hinzu, und die Vorstellung der Bewegung tritt ganz von selbst und ungerufen dadurch ein. Es liegt auf der Hand, daß auch dies auf besondere Weise nichts anderes ist als eine Ideenverbindung, eine Assoziation, wenngleich es etwas genaueren Nachdenkens bedarf, um sich jeweilig darüber klarzuwerden. Die vermeintlichen wirklichen Bewegungen „wundertätiger“ Bilder, wie das Kopfnicken oder Augenzwinkern so mancher Madonna, hängen ganz einfach mit genau denselben Vorgängen zusammen. Was hier die Bewegungen des Bildes zu sein schienen, waren nur die eigenen, wohl gar etwas nervös überreizten Augenbewegungen und dadurch hervorgerufenen Bewegungsvorstellungen der betreffenden Gläubigen. Nur wenig anders liegt der Fall bei jenen ganz en face gemalten Gesichtern, denen so oft von eifrigen Küstern oder Galeriedienern als besonderes Kunststück nachgesagt wird, daß sie dem Betrachter „überallhin mit dem Blick folgen“. In Wahrheit ist es natürlich ganz selbstverständlich, daß jedes ganz von vorn gemalte Gesicht uns überall ansieht, denn wir können nicht anders als ihm voll in die Augen blicken, da sie eben so gemalt sind. Verändern wir nun die Stellung zum Bilde, so fällt uns, oder wenigstens manchem naiven Beschauer, leicht der Gegensatz auf, daß ein wirklicher Mensch nicht in die rechte und dann auch in die linke Ecke eines Saales blicken könnte, ohne den Kopf dabei zu drehen, und diese Empfindung, die lediglich der Bewegung unseres eigenen Körpers entstammt, wird dann

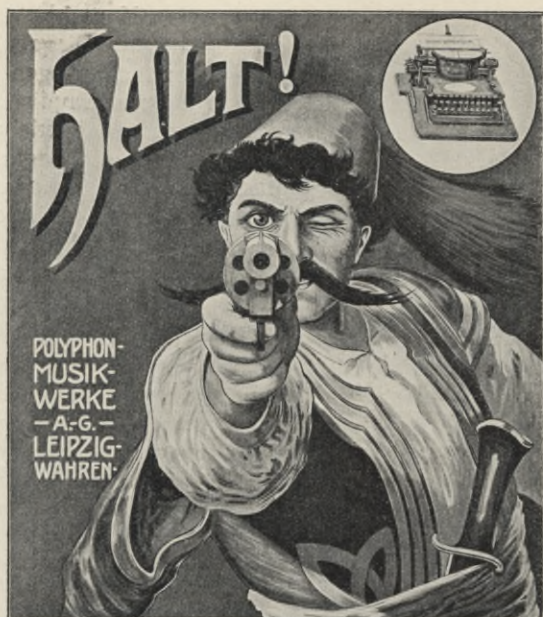


Abb. 10 Plakat der Polyphon-Musik-Werke, Leipzig-Wahren

auf das Bild übertragen. Sehr drastisch tritt diese Erscheinung auf, wenn ein Schütze so dargestellt ist, daß er auf den Beschauer zielt, wie in dem hier abgebildeten wirkungsvollen Plakat mit dem montenegrinischen Banditen, der den Vorübergehenden mit vorgehaltenem Revolver aufhält (Abb. 10). Wir erkennen ja die Tatsache, daß jemand auf uns zielt, daran, daß das Korn der Waffe mit seinem Auge zusammenfällt, wir also direkt in die Mündung und in sein Auge hineinsehen. Da die Darstellung nun eben unveränderlich so ist, d. h. man nicht anders kann als immer „in die Mündung hineinsehen“, so bleibt es sich hierfür gleich, ob man rechts oder links von dem Bilde oder gerade gegenübersteht, und wenn man langsam, den Blick unverwandt darauf gerichtet, an einer solchen Darstellung vorübergeht, so scheint es wirklich, als ob der Zielende, die Waffe in der Hand, „mit uns ginge“.

sich also im Bilde drehe. Es ist dergleichen zu dekorativen Scherzen namentlich des Barock und Rokoko öfters verwandt worden und gehört fast mehr in das Gebiet des Spielens mit optischen Täuschungen als in die eigentliche Darstellung der Bewegung durch die Kunst. Immerhin mochte es aber hier der Vollständigkeit halber mit gestreift werden.

Kehren wir indes zu der kompositionellen Verwertung der eigenen Augenbewegungen des Beschauers zurück und suchen wir uns dieselbe an einem weiteren, besonders einleuchtenden Beispiel klarzumachen. In Raffaels „Austreibung des Heliodor“ in den Stanzen des Vatikan ist dieses Mittel in glänzender Weise zur Anwendung gebracht (Abb. 11). Die Mitte der großen, halbkreisförmigen Fläche ist im Vordergrund ganz leer; der Blick findet also an der zentralen Stelle, die er unwillkürlich zuerst trifft, keinen Halt und gleitet ganz von selbst suchend umher. Nur eben noch erhascht er den flüchtigen Fuß einer entschwebenden Gestalt, er folgt dieser im Zuge ihrer eilenden Bewegung und empfindet nun, selbst unwiderstehlich nach rechts mit fortgerissen, mit doppelter Lebhaftigkeit die stark bewegte Gruppe, die er hier antrifft, den gewappneten Reiter auf schnaubendem Rosse, der mit den beiden rutenschwingenden Engeln den zu Boden gestürzten Tempelräuber sogleich erreichen und züchtigen wird. Wiederum erleben wir so gleichsam den Vorgang durch Vermittlung unserer eigenen körperlichen und seelischen Tätigkeit mit; und wenn das Auge nach links zu der ruhig zuschauenden Gestalt des Papstes schweift, so wird es durch die lebhaften Gesten und hinweisend ausgestreckten Arme der sich entsetzt um diesen drängenden Frauen doch sofort wieder zu der eigentlichen Handlung hingeführt und abermals veranlaßt, die dargestellte Bewegung innerlich mitzumachen. Es liegt hier in der Tat eine künstlerische Rechnung feinsten und weisester Art vor, und um sich das recht zu vergegenwärtigen, denke man sich die Gruppe des Heliodor und seiner Verfolger nur einmal in die Mitte des Bildes — der Eindruck der Bewegung würde nicht die Hälfte seiner Gewalt mehr besitzen. Mit solchen Beispielen mag man denjenigen entgegen, die mit dem Worte „Komposition“ gern geringschätzig den Begriff von etwas Kaltem, Totem, Akademischem ver-



Abb. 11 Raffael Santi, Die Austreibung des Heliodor

binden möchten. Im Gegenteil, hier ist gerade mit den Mitteln der Komposition das höchste Leben, die intensivste Aktion erzielt, und mit einem solchen Zug echt künstlerischen Geistes kann mehr wirkliche Bewegung in ein Bild kommen, als in manchem noch so wild gestikulierenden, aber im ganzen unklaren Figurenhaufen ist. Jedenfalls dürfte es sich lohnen, solchen Fragen ernstlich und verständnisvoll nachzugehen, dann wird man die glückliche Lösung derselben bald überall herausfühlen und wohltuend empfinden und nicht vorschnell überkommenen Urteilen oder Vorurteilen folgen. Darum „komponiert“ auch die moderne und modernste Kunst, trotz aller gelegentlichen Ablehnung, in ihrer Weise genau so gut, wie die älteren Meister es taten, und es wird gut sein, auch hierfür noch einen besonderen Beleg zu erbringen. Wählen wir dazu eines der schönsten, formen- und farbenfreudigsten Bilder der neuesten Zeit, Ludwig von Hofmanns „Frühlingssturm“ im Mosseschen Hause in Berlin (Abb. 12). An weitem Meeresstrande stürmen, eng verschlungen, drei junge blühende Menschenkinder daher, ein nackter Jüngling und zwei leicht bekleidete Mädchen, wie getrieben von dem starken



Abb. 12 Ludwig von Hofmann, Frühlingssturm

Brausen des Frühlingssturmes und zugleich seine hinreißende Gewalt symbolisch verkörpernd. Ganz von rechts, hart aus dem Bildrande heraus, kommt die köstlich geschlossene Gruppe heran, und nach links breitet sich vor ihr ein großer, leerer Raum. Und sie müssen so viel Platz vor sich haben, diese behenden Gestalten, damit wir ihn mit den Augen durchmessen können und so an die Möglichkeit, an die Wahrscheinlichkeit, ja die künstlerische Wahrheit ihrer flüchtigen Bewegung glauben, dieselbe mit ihnen empfinden. Gewiß wird dies gleichzeitig durch den Ausdruck der Formen im einzelnen und durch die Begleiterscheinungen unterstützt, wie das Vorneigen der Oberkörper beim raschen Lauf, das Fliegen der Gewänder und Haare u. s. w., aber wiederum können wir uns von der entscheidenden Bedeutung der Komposition für die Darstellung der Bewegung überzeugen, wenn wir uns die Gruppe anders in den Raum gestellt oder den Raum beschränkt denken. Zugleich aber zeigen die beiden letzten Beispiele erneut, wie wir immer den Anfang oder das Ende einer Bewegung am ausdrucksvollsten empfinden; hier, in-

mitten einer gleichmäßig fortlaufenden Bewegung, haben die Künstler durch die Komposition, durch die Stellung der Figuren zum Bildrande, für das Auge einen Anfang oder ein Ende geschaffen und dadurch die Anregung der Phantasie, der Vorstellung, verstärkt. Bei Ludwig von Hofmann ist es ein Anfang, und wir fühlen die Bewegung, die den Raum durchmessen wird: „Hinein in das Land!“ Bei Raffael ist es ein Ende, und wir wurden selbst durch den bereits durchmessenen Raum geführt: „Hinaus aus dem Heiligtum!“ So sind diese scheinbar rein formalen Dinge eng mit dem seelischen Gehalt der Kunstwerke verknüpft. Natürlich wird und darf das alles im Kunstwerk nicht beabsichtigt und aufdringlich wirken, und wir dürfen uns beileibe nicht einseitig oder pedantisch an solche Definitionen klammern, aber wir können uns wohl hier und da einmal klare Rechenschaft darüber geben, ohne den rechten Genuß dadurch zu beeinträchtigen. Leidet doch auch die Freude an der Schönheit ernster Musik nicht darunter, wenn wir einigen Begriff von Harmonielehre besitzen und der Führung der Stimmen und Instrumente zu folgen gelernt haben!

Der Vergleich aus dem Gebiet der Musik leitet uns zu etwas Weiterem hinüber. In ganz besonderer und eigenartiger Weise nämlich machen sich die Wirkungen der Augenbewegung des Beschauers geltend in dem, was man den „Rhythmus“ einer Komposition nennt. Man versteht darunter eine Linien- oder Formenführung, welche gewisse regelmäßige Wiederholungen aufweist, so daß die Augen, um ihr zu folgen, ebenfalls regelmäßig und periodisch bestimmte Bewegungen ausführen müssen, wodurch tatsächlich eine dem musikalischen Rhythmus analoge Empfindung entsteht. Aller Rhythmus ist uns Menschen etwas Natürliches und Selbstverständliches, da unser eigener Organismus rhythmisch arbeitet, man denke nur an das Gehen, das Atmen, den Herzschlag. Deshalb empfinden wir auch in der Kunst jede rhythmische Gestaltung als organisch-gesetzmäßig und darum als wohltuend, beruhigend, und wir verstehen eine dargestellte Bewegung doppelt leicht, wenn sie zugleich diese Empfindung in uns auslöst. Schon die Wirkungen des Ornamentes hängen vielfach hiermit zusammen, und wie das gleiche in einer reich-

bewegten figürlichen Szene der Fall ist, zeigt sich vielleicht nirgends reiner und klassischer ausgeprägt als in jenen jugendlichen Reitergestalten, die wohl unbestritten den köstlichsten



Abb. 13 Vom Friesse des Parthenon

Teil des athenischen Parthenonfrieses (jetzt in London, British Museum) ausmachen (Abb. 13). Indem wir den fast geometrisch regelmäßigen Hebungen und Senkungen der Umrisse folgen, erhalten wir durch die Gesamtheit der Rosse ein geradezu taktmäßig genaues Gefühl vom Rhythmus des Galopps und dadurch eine so lebendige Vorstellung der Bewegung, wie sie durch das einzelne Pferd allein nicht annähernd veranschaulicht werden könnte. Ja noch mehr; die ursprüngliche Aufstellung des Frieses in einer verhältnismäßig schmalen Säulenhalle zwang an Ort und Stelle direkt, an ihm entlang zu gehen, wenn man ihn ganz betrachten wollte, wodurch nicht nur Augenbewegung, sondern geradezu Körperbewegung beim Beschauer veranlaßt und auf das Werk in dem oben näher ausgeführten Sinne übertragen wurde. Man ging dem Zuge entgegen, und fühlte ihn sich entgegenkommen; man folgte dabei der ausdrucksvollen Wellenlinie der Komposition und empfand zwingend den Rhythmus des Hufschlages, gewiß eine Intensität der Bewegungsvorstellung, die kaum übertroffen werden kann. Es liegt gerade in der überaus maßvollen Einfachheit dieser Komposition eine Unsumme künstlerischer Weisheit beschlossen, und wenn überreizte Nerven oder verbildete Augen nach stärkeren Mitteln verlangen, so ist das



Abb. 14 Otto Greiner, Tanzende

ein Trugschluß, denn die Wirkung kann wohl aufregender und unruhiger im einzelnen, nicht aber eindringlicher und wahrhaft bewegter im ganzen sein. Auf das Ganze des Kunstwerkes aber kommt es lediglich an, das dürfen wir hier einmal betonen, ohne es an dieser Stelle näher auszuführen. Es sei dabei nur noch an die Darstellung des Meeres erinnert, das niemals, auch nicht durch den schönsten, wattenartig aufgebauchten Gischt der Brandung, als ein lebendig bewegtes Ganzes erscheinen wird, wenn nicht der rhythmische Pulsschlag der Wellen zusammenhängend aus dem Bilde fühlbar wird. Es erübrigt sich, hierfür Beispiele zu nennen, deren ein jeder sich unschwer erinnern dürfte.

Wiederum können wir die Gegenprobe an dem Werk eines zeitgenössischen Künstlers machen; Otto Greiners bekannte Lithographie „Tanzende“ erzielt ihren frappanten Bewegungseindruck auf ganz gleicher Grundlage wie der Parthenonfries, vornehmlich durch das Mittel rhythmischer Komposition (Abb. 14). Mehr als zwei Jahrtausende haben das dafür maßgebende künstlerische Gesetz in keiner Weise zu beeinflussen vermocht,

weil es ganz einfach auf der physischen Organisation und sinnlichen Aufnahmefähigkeit des Menschen beruht, die ebenfalls die gleiche geblieben ist. Greiners Blatt ist von den einen wegen seiner fabelhaften technischen Akkuratess, seiner unendlich fleißigen und liebevollen Einzelbeobachtung fast übertrieben gelobt, von den anderen aus demselben Grunde als sklavische Modellabschrift getadelt worden. Beide Urteile scheinen nicht das Wesentliche zu treffen, denn unstrittig ist die Komposition als Ganzes in hohem Grade geglückt, und hierin liegt ihr bleibender Wert in erster Linie. Neben der vortrefflichen Füllung des Raumes ist es dabei vor allem die rhythmische Empfindung der Bewegung, die bewundernswürdig zur Erscheinung gelangt. Wohlweislich ist die Anordnung fast die eines Reliefs oder Frieses, woran man mit den Augen entlanggleitet, und die energische Zickzacklinie der erhobenen Arme der Figuren gibt unwiderstehlich den Rhythmus des Tanzes an, von links mit einem Auftakt beginnend und rechts mit der abgerundeten Biegung des wehenden Gewandes schließend: $\sim / \underline{\sim} \sim \underline{\sim} \sim / \underline{\sim} \sim \underline{\sim}$.

Die Begleiterscheinungen im besonderen unterstützen natürlich die Bewegungsvorstellung auch hier, so namentlich die prachtvoll flatternden Gewänder, deren streng symmetrische Anordnung aber doch auch wieder dem rhythmischen Hauptmotiv eingefügt ist, und der leichte, aus losen Lederriemen bestehende Hüftschurz des Mannes, der eben durch seine eigene Beweglichkeit die Bewegung seines Trägers so gut zur Geltung bringt. Gegenüber dieser echt künstlerischen Qualität des Blattes erscheint die Frage, ob der virtuose Zeichner „jede Einzelheit mit fabelhafter Treue studiert und wiedergegeben“ oder aber ein wenig „am Modell geklebt“ habe, doch wohl nebensächlicher Art. Was wir hier für uns daraus entnehmen können, ist jedenfalls die Tatsache, daß der moderne Künstler in ganz der gleichen Weise mit den Mitteln rhythmischer Blickführung zur Erzielung des Bewegungseindruckes arbeitet wie das klassische Altertum, und wir dürfen dabei ganz im allgemeinen darauf hinweisen, welche Bedeutung die Blickführung durch die Gestaltung der Linien und Formen im Bilde überhaupt für die Auffassung und den Genuß des Kunstwerkes besitzt. Wir sehen gute Kunstwerke



durchaus nicht, wie man wohl meint, frei und willkürlich an, sondern sind gezwungen, dem Künstler zu folgen, tief ins Bild hinein, quer durch seine Fläche hindurch, gerade oder schräg, je nachdem, und es macht dabei keinen Unterschied, ob es sich um eine figürliche Darstellung oder etwa um eine bloße Landschaft handelt. Man spricht in dieser Hinsicht auch von der „Architektonik“ eines Bildes, und aus welchen Zusammenhängen das zu verstehen ist, muß wenigstens kurz angedeutet werden. Von ganz besonderer Bedeutung nämlich sind alle jene Fragen auch für die eigentlichste Kunst der Raumbildung und Raumgliederung, für die Architektur, und es ist ganz unmöglich, den rechten Schlüssel zu deren Verständnis zu finden, ohne sich mit ihnen auseinandergesetzt zu haben. Fragt man nun aber, was denn dies mit dem Problem der Bewegung in der Kunst zu tun habe, da doch die Architektur durchaus an die starre, ruhende Masse gebunden sei, so ergibt sich als Antwort sogleich eine auffallende Parallele zu unseren letzten Betrachtungen.

Wie in einem Bilde, so ist auch in einem Bauwerk die Führung des Auges durch die Linien und Formen von maßgebendem Einfluß auf den Gesamteindruck, und auf dem Wege der Assoziation legen wir auch hier unsere eigene dabei erweckte Vorstellung von Ruhe oder Bewegung in das Werk selbst hinein. Wir sprechen also unbedenklich von einer „reichbewegten Architektur“, wo die Formen, wie z. B. im Barock und Rokoko, den Blick unruhig hin und her führen, ohne ihm rechte Ruhepunkte oder einfache große Linien und Flächen zu bieten. Man betrachte daraufhin etwa die hier abgebildete Fassade der von G. A. Viscardi erbauten Dreifaltigkeitskirche in München (1714) (Abb. 15), von der Artur Weese in seinem trefflichen Buch über München als Kunststätte ganz in unserem Sinne sagt, daß sie ein „energisches, malerisch reich bewegtes Architekturbild“ gibt. Da sind lauter sich widerstrebende, sich kreuzende, eckige und kantige, bald in mächtigem Schwung ansteigende, dann wieder plötzlich unvermittelt abbrechende Linien und Formen, so die über Eck gestellten Säulen, die stark verkröpften Gebälkstücke darüber, die durchbrochenen Giebel als Bekrönung des Portales und des ganzen Baues, die schneckenförmig

gewundenen Voluten am oberen Geschoß, die für das Barock so bezeichnend sind, dann wieder die reichen Schmuckelemente, wie die Obelisken, die Kartuschen, die Nische mit



Abb. 15 G. A. Viscardi, Dreifaltigkeitskirche in München

einer kräftig geformten Figur darin. Es ist überall ein Vor und Zurück, Auf und Nieder, Hell und Dunkel, und im Wechselspiel der Kräfte kann das Auge nirgends zur Ruhe kommen. Unablässig wandert der Blick durch diese geistvolle Wirrnis, und seine Unruhe teilt sich unserem Inneren mit, um sich von dort aus auf das angeschaute Werk selbst zu übertragen. Auch hier also sind es unsere eigenen Be-



Abb. 16 Filippo Brunellesco, S. Spirito in Florenz

wegungsempfindungen, die wir schließlich in das Kunstwerk hineinlegen, ja wir gehen so weit, daß wir das Bauwerk geradezu wie etwas Persönliches betrachten, es beseelen und dann ganz unbefangen sagen, daß ein Turm „steht“ oder ein Palast sich auf einem Hügel „hingelagert hat“ (vergl. H. Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur).

Auch dabei spielt nun der Rhythmus wieder seine ganz besondere und künstlerisch sehr wichtige Rolle. Das Langhaus einer Basilika erhält seinen feinsten Reiz durch dieses regelmäßige Gleiten des Blickes an den Hebungen und Senkungen der Arkaden entlang, wie hier am Inneren von S. Spirito in Florenz von Filippo Brunellesco gezeigt sei (Abb. 16). In gleichmäßigen Intervallen gliedern die Säulen den Raum, und in anmutiger Biegung leiten die Bögen von einem Abschnitt zum anderen über. Die bekannte Bezeichnung der Architektur als „gefrorene Musik“, die das gesamte Wesen der Architektur keineswegs erschöpft, ist in dieser einen Hinsicht durchaus treffend und verständlich. Es zeugt von Goethes tiefem Verständnis der Architektur als Kunst, daß er ihrem inneren Gehalt von diesen Empfindungen aus

nachging und sich einen Orpheus vorstellte, nach dessen Leier sich die Felssteine „enthusiastisch herbeibewegten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen“.^{*)} Noch lebhafter gestaltet sich der rhythmisch-bewegte Eindruck, wenn wir das Schiff der Kirche — was doch seine Bestimmung ist — durchwandeln, also zu der Bewegung der Augen die des Körpers fügen. Es ist das Verdienst A. Schmarsows, auf die Bedeutung dieser Fragen aufmerksam gemacht zu haben. Speziell die Verschiedenartigkeit der rhythmischen Empfindung in Bauwerken ist auch für die kunstgeschichtliche Forschung von einer Bedeutung, die noch längst nicht voll erschöpft ist. Ueberhaupt sind all diese psychophysischen Probleme noch so neu, daß wir da vielfach erst in den Anfängen stehen, und so erklärt es sich, daß sie selbst bei Brücke und Hildebrand kaum Berücksichtigung gefunden haben.

*

*

*

Nachdem wir so die erste Möglichkeit der Darstellung von Bewegungsvorgängen oder, richtiger gesagt, der Hervorrufung von Bewegungsvorstellungen durch die Kunst bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgt haben, wenden wir uns dem zweiten, grundsätzlich verschiedenen Verfahren zu, dem Versuch, den direkten optischen Eindruck eines bewegten Gegenstandes zu erfassen und im Kunstwerk zu wiederholen. Es kommt dies vornehmlich bei kontinuierlichen und ziemlich raschen Bewegungen in Frage, und die dafür durchweg maßgebende Grundlage ist die Tatsache, daß die Netzhaut des menschlichen Auges die empfangenen Gesichtseindrücke als sogenanntes „Nachbild“ eine Zeit nach ihrem Verschwinden noch wirksam, d. h. für den Sehnerv bemerkbar, bewahrt. Die Untersuchungen von Helmholtz, Fechner, Wundt auf diesem Gebiet sind allbekannt; auf dem Wege des Experimentes ist der physiologisch-optische Vorgang, um den es sich dabei handelt, durchaus klargestellt und sogar die Zeitdauer dieser Nachbilder genau gemessen worden. Folgt also auf eine Phase einer Bewegung rasch

^{*)} Vergl. hierzu Fritz Schumacher, Goethe und die Architektur. (Streifzüge eines Architekten. Jena, Diederichs.)

und regelmäßig eine andere, so wird das erste Bild noch nicht ganz dem Auge entschwunden sein, bevor das nächste sich schon einstellt, und es entsteht eine Verschmelzung der einzelnen Phasen der Bewegung, die den einzelnen Momenten nur undeutlich, gleichsam verwischt zum Bewußtsein kommen läßt, etwa wie wenn man mehrere wechselnde Bilder auf dieselbe Platte photographieren würde. Bei vielen alltäglichen Dingen ist uns dieser Verschmelzungsvorgang so geläufig und selbstverständlich, daß wir ihn gar nicht anders auffassen und auch in der Kunst die Darstellung nur in solcher Weise erwarten. So ist der Regen von jeher nur durch Striche — oder „Bindfaden“, wie man's in der Natur nennt — dargestellt worden, nicht durch einzelne Tropfen, ebenso der Wasserfall als ein zusammenhängendes Ganzes, während er doch auch nur eine rasche Folge vieler bewegter Teile darstellt, und der Blitz, der so rasch vor sich geht, daß die Bahn seiner Bewegung vom Auge als gleichzeitig erscheinende Zickzacklinie aufgefaßt wird. Anders wird es sofort, wenn sich die Bewegung verlangsamt: den Schnee wird jedermann in einzeln schwebenden Flocken sehen und nur so im Bilde dargestellt haben wollen. —

Um die beiden verschiedenartigen hiernach sich ergebenden Möglichkeiten der Darstellung der Bewegung zu erläutern, hat schon Ernst Brücke in seinem zu Beginn genannten Aufsatz ein Beispiel und Gegenbeispiel angeführt, das besonders glücklich gewählt ist und daher auch hier beibehalten sei: die Darstellung eines sich drehenden Rades bei Guido Reni und bei Velazquez. — Guido Reni gibt in seinem bekannten *Aurora* zug im Palazzo Rospigliosi zu Rom alle Symptome einer lebhaften Bewegung (Abb. 17). Ziehende Wolken, fliegende Gewänder und Haare, stark ausgreifende Rosse, dazu in der gesamten Komposition ein mächtiger Drang nach vorwärts, der in einer ungemein lebhaft wirkenden Diagonale nach rechts oben endigt — das alles genügt vollkommen, um die Bewegung künstlerisch glaubhaft zu machen. Sehen wir uns aber das Rad des Wagens, darauf der Sonnengott sitzt, näher an, so müssen wir bekennen, daß es stillzustehen scheint, denn es ist mit völliger objektiver Genauigkeit jede Speiche desselben zu sehen, was in Wirklichkeit bei einem

rasch sich drehenden Rad eben nicht der Fall ist.

Natürlich kann keine Rede davon sein, hierin einen „Fehler“ des Künstlers erblicken zu wollen, es ist vielmehr durchaus berechtigt, namentlich bei einer monumentalen Aufgabe, wie sie hier doch vorliegt.

Und wir sahen ja auch, daß die Bewegung im ganzen trotzdem mit voller Wahrheit zum Ausdruck gelangte.

Die Tatsache aber, daß wir ein Rad in schneller Drehung wegen der sich verschmelzenden Gesichtseindrücke anders wahrnehmen, bleibt bestehen, und gar nicht lange nach Guido Reni trat bereits eine neue Richtung der Malerei hervor, die noch



Abb. 17 Guido Reni, Aurorazug

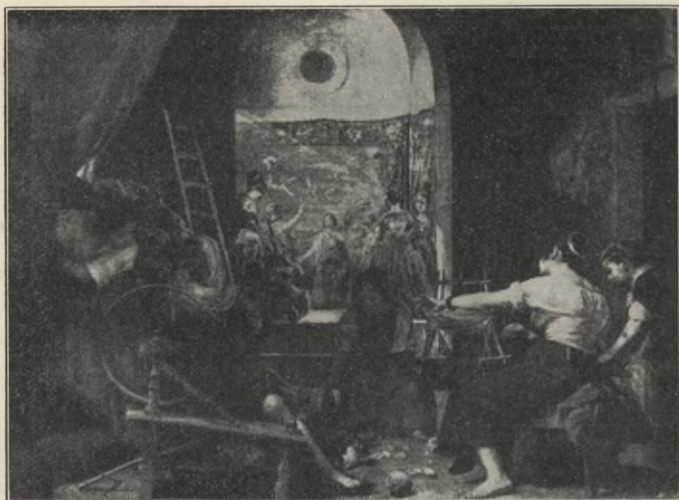


Abb. 18 Diego Velazquez, Die Spinnerinnen

heute in voller Blüte steht, ja erst jetzt ihre höchste Ausbildung und weiteste Verbreitung gefunden hat, jene Richtung, die eben auf den reinen Gesichtseindruck, auf die „Impression“ ausgeht und weniger die Form oder die Handlung als die Erscheinung an sich wiederzugeben sucht. Auch sie ist künstlerisch vollberechtigt, wenngleich sie heute wohl fast zu einseitig als die „spezifisch malerische“ gepriesen wird.

Diego Velazquez, auch darin einer der ersten durchaus modernen Maler, gibt in seinen „Spinnerinnen“ im Prado zu Madrid das sich drehende Spinnrad so, wie es tatsächlich auf unser Auge wirkt, nämlich so, daß die rasch verschwimmenden Speichen innerhalb des eigentlichen Radreifens eine helle, durchsichtige Scheibe mit konzentrischen Ringen bilden, durch die wir die dahinter befindlichen Gegenstände wie durch einen Schleier gewahren, weil ja der Blick abwechselnd durch die Zwischenräume der Speichen hindurchfliegt (Abb. 18). Hier ist also der Eindruck ganz direkt und zwar mit höchster Meisterschaft wiedergegeben, der Gegenstand selbst aber, das Rad, gleichsam indirekt, d. h. was wir

hier erblicken, ist eigentlich kein Rad mehr, wenigstens nicht in seiner wirklichen, uns bekannten Gegenstandsform, sondern nur in seiner optischen Wirkung beim Drehen. So erkaufte die künstlerische Darstellung auch hier, wie so oft, ihre Stärke auf der einen Seite mit einem Verzicht auf der anderen; denn nur durch die Gesamtheit der Szene erkennt man bei Velazquez das Rad noch als solches, während es bei Guido Reni — der den Gegenstand direkt, den Eindruck der Bewegung aber nur indirekt durch Assoziationen gibt — in voller, greifbarer Wirklichkeit vor Augen steht, dafür aber freilich an der Treue des optischen Eindrucks des Drehens Einbuße erlitten hat. Unsere modernen Maler gehen bekanntlich gerade solchen optischen Erscheinungen, solchen Impressionen, mit besonderer Vorliebe und zum Teil fast leidenschaftlicher Hingebung nach. Bei Menzel ist es selbstverständlich, daß er im „Eisenwalzwerk“ der Berliner Nationalgalerie ein großes Schwungrad im Hintergrunde in der Weise darstellt, wie es Velazquez getan hat, nur bewegt es sich etwas langsamer, so daß man die einzelnen Speichen, wenn auch undeutlich, immerhin noch unterscheidet. Im letzten Grunde ist es sogar nichts anderes, wenn der Impressionismus überhaupt alle Formen im Bilde verschwommen und aufgelöst darstellt; er gibt damit, wenn auch gelegentlich etwas übertrieben, nur ganz folgerichtig den Eindruck der flimmernden Luft, des zitternden Lebens der Atmosphäre und erreicht gerade dadurch die volle optische Wirkung des von Licht und Luft durchfluteten Raumes. In ganz besonderer Weise benutzen dabei die sogenannten „Pointillisten“ die kombinierende Tätigkeit des Auges, indem sie ihre Bilder ganz aus unvermittelt nebeneinander gestellten Punkten reiner, ungebrochener Farben zusammensetzen und deren Verbindung und Verschmelzung der Netzhaut des Beschauers überlassen. Wir wollen diesen Männern als Entdeckern neuer Reize und Erschließern neuen Landes in der Kunst die verdiente Bewunderung nicht versagen, besonders wenn sie über das rein technische Experiment hinaus wirklich schöpferisch sind. Aber wir dürfen auch nicht vergessen, daß die Erfassung und Darstellung der Form als solcher mit diesen Bestrebungen durchaus gleichberechtigt und gleichwertig, ja



Abb. 19 Fliegende Enten Japanischer Farbenholzschnitt

bei manchen Aufgaben sogar unumgänglich notwendig ist. Der Künstler kann nicht anders als aus der Mannigfaltigkeit der wirklichen Erscheinungswelt gewisse Seiten auszuwählen und zu betonen, andere dagegen zu vernachlässigen und zu unterdrücken; welche er aber hervorhebt und welche er wegläßt, ist seine Sache, und wir haben nicht das Recht, ihn zugunsten einer bestimmten Richtung darüber zur Rede zu stellen oder eine persönliche Vorliebe, die jedem unbenommen ist, zum allgemeinen, grundsätzlichen Wertmesser zu machen. —

Es ist bekannt, daß der moderne Impressionismus die stärksten Anregungen von seiten der feinfühligsten und hochentwickeltesten Kunst der Japaner empfangen hat, und gerade in der charakteristischen Erfassung selbst der flüchtigsten Bewegungsmotive sind diese der europäischen Kunst lange Zeit tatsächlich voraus gewesen. Man kann dies recht schlagend an der Darstellung des Vogelfluges beobachten, die selbst in der reifen und wirklichkeitsfrohen Kunst der Renaissance noch merkwürdig stereotyp und fast ungeschickt ist. Man



Abb. 20 Bruno Liljefors, Eidervögelstrich

befaßte sich wohl ernstlich und liebevoll auch mit diesem Problem, wie denn namentlich der große Bahnbrecher Leonardo da Vinci den Vogelflug zum Gegenstand eingehender wissenschaftlich-künstlerischer Studien gemacht hat; in den Bildern aber begegnen wir meist nur jenen sonderbar im Profil mit eng angelegten Flügeln gleichsam durch die Luft herunterfallenden Vögeln, die aus den Gemälden von Ghirlandajo, Benozzo Gozzoli, Pinturicchio und anderen bekannt sind. Gewiß gibt es im Fluge der Vögel einen solchen Moment, wo sie sich mit an den Körper gelegten Flügeln einfach dahingleiten lassen, aber es ist dies ganz gewiß kein besonders ausdrucksvoller, kein „fruchtbarer“ Moment, da wir den Begriff des Schwebens der Vögel — als charakteristischen Unterschied von den anderen Tieren — doch eben mit der elastischen Tragkraft der ausgebreiteten befiederten Schwingen verbinden. Wie außerordentlich lebendig und kraftvoll bewegt erscheinen dagegen die fliegenden Vögel auf einem japanischen Farbenholzschnitt! (Abb. 19.) Man sehe diese Enten daraufhin an: drei verschiedene durchaus bezeichnende Momente sind herausgegriffen, um die Bewegung

zu veranschaulichen, und jeder derselben ist in seiner Art vollkommen ausdrucksvoll, für das Spähen nach dem rechten Fleck zum Einfallen, für das allmähliche Einhalten im Fluge und das eigentliche Niedersetzen im Wasser. Dabei sind, was in der Wiedergabe nur undeutlich herauskommt, manche Teile nur in einem leichten grauen Ton ohne bestimmten Umriß angedeutet, anderwärts sind Stücke des Konturs ausgelassen, die Federn erscheinen wie flatternd und zerrissen, und das alles dient dazu, den lebhaften Eindruck der Bewegung zu erhöhen. Aber das Aeüßerste an Wiedergabe des optischen Eindruckes ist auch hier noch nicht gegeben, wie ein Vergleich mit dem „Eidervögelstrich“ von Bruno Liljefors zeigt (Abb. 20). Der Schwede Liljefors, unstreitig einer der bedeutendsten modernen Tiermaler, hat viel von den Japanern gelernt, und gerade in der Darstellung fliegender Vögel ist er besonders stark. Er begnügt sich aber nicht mit der Erfassung der charakteristischsten und ausdrucksvollsten Momente, sondern er überbietet das Ueberkommene noch, indem er auch bei diesen Bewegungsmotiven den wirklichen optischen Eindruck der Netzhaut direkt darzustellen sucht, und die schwingenden, schwirrenden Flügel der Vögel verwischt und formlos als undeutliche Streifen malt, wie sie eben durch die Nachbilder im Auge uns erscheinen. So sind denn bei vielen dieser Eidervögel nicht nur die nach oben ausgebreiteten Flügel ganz unbestimmt in Form und Umriß gegeben, sondern man sieht auch auf dem dunkeln Unterleib der Tiere noch einen hellen Schimmer — die Stelle, wo der leuchtende Flügel soeben in der Flugbewegung vorübergehuscht ist, und wo das Auge darum noch eine Empfindung, ein Nachbild hiervon bewahrt. Es ist dies unzweifelhaft in geradezu genialer Weise beobachtet und technisch bewältigt, aber man kann es doch fast schon als virtuoses Experiment bezeichnen, das man jedenfalls nicht ohne weiteres als allgemeines „Rezept“ empfehlen möchte. Es erfordert großen und sicheren künstlerischen Takt, um mit dergleichen nicht in Spielerei zu verfallen, und Liljefors hat dieses gewagte Mittel selbst nicht häufig wiederholt. Es sei bemerkt, daß der Deutlichkeit des Details halber in der Abbildung nur ein Ausschnitt des Bildes gezeigt wurde, wobei leider



Abb. 21 Ludwig Dettmann, Morgen ist Feiertag

etwas von der prachtvollen Gesamtkomposition verloren ging, die den Eindruck des raschen, unaufhaltsamen „Zuges“ der schnellen Vögel über die bewegten Meereswogen höchst wirksam zur Geltung bringt.

Ganz auf demselben Prinzip beruht die Art und Weise, wie Ludwig Dettmann, der wohlbekannte Direktor der Königsberger Akademie, in seinem schönen Gemälde „Morgen ist Feiertag“ das Schwingen der in primitivem Balkengerüst aufgehängten ländlichen Glocke wiedergegeben hat (Abb. 21); auch er geht darauf aus, den direkten optischen Eindruck zu ergreifen und dem Beschauer dadurch die Empfindung der Bewegung zu vermitteln. So ist denn der rechtsseitige Kontur der Glocke von unbestimmten, ihm gleichlaufenden Linien wie von einem hellen Schein begleitet: es ist der Raum, wo der helle Reflex des Randes soeben noch war und wo ihn das Auge daher tatsächlich empfindet, d. h. sieht. Damit wird nicht nur die Bewegung sehr glaubhaft veranschaulicht, sondern geradezu das tönende Zittern des Metalles vergegenwärtigt und beinahe die Vorstellung einer optischen Wahr-

nehmung der Schallwellen erweckt. Der linke Umriß der Glocke dagegen ist zeichnerisch scharf, denn hier ist der Ruhepunkt erreicht, wo die Bewegung einen Augenblick einhält, um alsbald umzukehren. Man sieht, es ist gleichzeitig der „fruchtbare Moment“ der am weitesten ausladenden Stellung gewählt, was in der Glocke selbst wie insbesondere beim Klöppel sehr deutlich für die sich vollziehende Bewegung spricht; außerdem aber ist in dem angespannten Nachgeben der beiden Menschen, die das Glockenseil halten, ein weiterer starker Anreiz zu energischen Bewegungsvorstellungen auf dem Wege der Assoziation, des Funktionsausdruckes der Form gegeben. So ist dieses Bild in seiner Gesamtheit ein ungemein lehrreiches, feines Beispiel bewußter oder intuitiver künstlerischer Bewältigung des Bewegungsproblems unter geschickter Verwendung der mannigfaltigen Möglichkeiten. Es ist nicht möglich und nicht nötig, noch weitere gleichartige Fälle aufzuzeigen, die im einzelnen selbst zu finden und zu erkennen Sache des aufmerksamen Lesers sein wird, wenn er ihnen in Museen oder Ausstellungen begegnet. Einige sehr bekannte Werke dieser Art seien aber wenigstens kurz erwähnt, so Karl Bantzers „Hessischer Bauerntanz“, wo die Köpfe der Tänzer als Dreh- und Angelpunkte ganz bestimmt und deutlich gegeben sind, die buntfarbigen Röcke der Mädchen aber in fröhlichen Kreisen ganz verschwommen und wirbelnd ineinander fließen, so wie man es selbst beim Tanzen halb schwindlig sieht; auch Franz Stucks famose „Serpentintänzerinnen“ gehören hierher, die wie ähnliche Werke von dem faszinierenden Auftreten der Loë Fuller angeregt sind.

Wie bereits erwähnt, kommt die Wiedergabe des optischen Bewegungseindruckes vorzüglich bei sehr raschen Bewegungen in Frage, weil nur bei diesen sich die einzelnen Stadien so unmittelbar folgen, daß das Auge sie ganz miteinander verschmilzt. Als Muster großer Geschwindigkeit hätte man noch vor kurzem die Eisenbahn angeführt — etwa ein Gemälde, worin man die losgerissenen Rauchfetzen breit im Vordergrund verfliegen sieht, während der glänzende Schienenstrang perspektivisch in eleganter Kurve tief ins Bild hineinführt und weit hinten der soeben vorübergeraste Zug

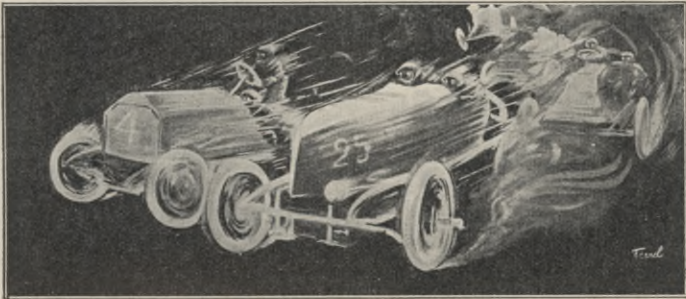


Abb. 22 Fernel, Automobilwettfahrt

bereits dem Blick entschwindet. Heute muß es schon das Automobil sein, und es bietet ein äußerst günstiges Objekt für solche Darstellung. Bezeichnenderweise ist es die Graphik, die sich seiner bemächtigt hat, da sie viel freier mit allen Erscheinungen und Ausdrucksmitteln schalten und sich dadurch leichter und rascher anpassen kann. Wir sehen das an einer belgischen Lithographie, einer „Automobilwettfahrt“ von Fernel (Abb. 22). Zunächst sind natürlich die dicken wulstigen Räder mit verschwimmenden Speichen als lauter konzentrische Kreise gegeben wie das Spinnrad des großen Velazquez. Dann aber ist das ganze Blatt von vielen unbestimmten wagerechten Streifen in der Richtung der Bewegung durchzogen, aus denen die Formen der Wagen und Fahrer nur nebelhaft auftauchen. Das ist nicht bloß der aufgewirbelte Staub oder das Sausen der Luft, obwohl auch das mit zum Ausdruck kommt, sondern es sind ganz unmittelbar die Nachbilder im Auge, die von den hellsten Teilen, den Reflexen des Metalls, den Laternen u. s. w. tatsächlich noch zurückbleiben, auch wenn die Erscheinung schon weitergeflogen ist. Dadurch vor allem ist so überaus schlagend das verschwommene, vorüberhuschende Bild dieser modernsten „wilden Jagd“ wiedergegeben; zugleich aber wird der Blick — auch das breite Querformat ist hierfür wichtig — im Sinne der Bewegung mitgerissen, und wir erinnern uns der Bedeutung, die den eigenen Augenbewegungen des Betrachters für das Zustandekommen der Bewegungsvorstellung beizu-



En voyant ses efforts rester infructueux,
 Autour du globe il court aussi vite qu'il peut.
 Si grande est la vitesse employée à tourner,
 Que sa forme de chat ne peut se deviner.

Abb. 23 Steinlen, Katzen-Karikatur

messen war. So findet alles Neue alsbald seinen angemessenen künstlerischen Ausdruck. Daß eine „Komposition“ hier gar nicht angestrebt und auch nicht nötig ist, liegt auf der Hand; wir haben es hier ja nicht mit einem monumentalen Bild zu tun, sondern mit einer geistreichen Improvisation, noch dazu aus dem freien Gebiete der graphischen Künste, die in vieler Hinsicht weiter gehen können als die Malerei oder gar die Plastik. Vielleicht ist schon hier für ernste Darstellung das Aeüßerste gewagt. Noch ein Schritt weiter, und wir kommen zur Karikatur, die nun von allen solchen Mitteln den weitestgehenden Gebrauch macht und die drastischsten Wirkungen damit erzielt.

Der klassische Pariser Katzenzeichner Steinlen hat in einem reizenden Kinderbuch das „Schreckliche Ende eines Goldfisches“ gezeichnet, wovon wir zwei Szenen abbilden (Abb. 23). Die listige Katze hat den armen Goldfisch im Glase erspäht und ist sehr enttäuscht, daß sie beim Zutappen mit der Pfote an die durchsichtige Wandung anstößt. Aufgeregt kreist sie nun rasch und immer rascher um das Gefäß herum, bis sie schließlich hineinspringt und pudelnaß dem zerbrechenden Glase entflieht, während der arme Goldfisch auf dem Trockenen elendiglich umkommt. Hier sehen wir sie erst langsam, dann rasch ihren Lauf um das Glas vollführen. Das darunterstehende

Verschen sagt, wie die zweite Zeichnung gemeint ist; man könnte es etwa verdeutschen:

„So groß ist die Geschwindigkeit, mit der sie rennt,
Daß man die Katzenform schon gar nicht mehr erkennt.“

Ihr blitzschnelles Herumhuschen nämlich verschwimmt im Auge zu einem schattenhaften Ring, aus dem sich nur durch die rhythmische Wiederholung ihrer Sprünge Schwanz und Beine in lächerlicher Wiederholung abzeichnen. Es finden sich in dem Buche noch ein paar ähnliche Wirkungen, so ein Kätzchen, das eine brennende Zigarre angerührt hat und nun die schmerzende Pfote hin und her schüttelt, so daß man sie nur schraffiert erblickt, oder ein dreister Rabe, der die Weinreste ausgetrunken hat und nun einen fürchterlichen Drehkater bekommt, all das mit einer fabelhaften Sicherheit des Striches hingesezt und ganz köstlich die betreffenden Bewegungen versinnlichend. Man braucht nur die Witzblätter zu durchfliegen, um zahlreiche ähnliche Dinge zu finden, von Meggendorfer, von Oberländer (so von diesem ein nächtlicher Schlittschuhläufer, dessen glühende Zigarre die schönsten Kreise bildet), und auch Wilhelm Busch ist darin groß. Es sind das ja im Grunde höchst einfache Sachen — wer hätte nicht selbst schon im Dunkeln ein glimmendes Streichholz rasch im Kreise geschwungen und die Kinder durch das so entstehende Feuerrad erfreut! Aber schließlich hängen diese Erscheinungen mit den ernsthaftesten Fragen künstlerischer Darstellung auf das engste zusammen, und selbst vom Erhabenen zum Lächerlichen ist bekanntlich nur ein Schritt!

* * *

Aus allem Bisherigen geht nun als etwas Gemeinsames die Tatsache hervor, daß das Bewegungsproblem in der Kunst zugleich das Zeitproblem bedeutet, daß also mit der Frage, ob und wie die Kunst den Verlauf einer Bewegung wiederzugeben vermag, unmittelbar die Frage verknüpft ist, ob und wie sie sich mit der Darstellung zeitlich aufeinander folgender Momente abfinden kann. Ist doch eine Bewegung ohne den Begriff der Zeit überhaupt nicht denkbar. Da wird es denn nach unseren Betrachtungen wohl ohne weiteres einleuchten, daß Lessings bekannte Definition: Die Poesie gebe

das Nacheinander, die Kunst das Nebeneinander, nur bedingt richtig ist, insofern die Kunst im räumlichen Nebeneinander sehr wohl auch das zeitliche Nacheinander veranschaulichen kann. Denn wir sahen, daß ein Kunstwerk wohl in allen seinen Teilen nur gleichzeitig existiert, daß wir aber erstens es nicht durchaus auch auf einmal und gleichzeitig in uns aufnehmen, sondern mit den Augen durchmessen und dabei neben räumlichen auch zeitliche Vorstellungen empfinden, und daß zweitens schon in der Natur unser Auge gewisse aufeinander folgende Momente miteinander verschmilzt, so daß sie auch im Bilde unbedenklich zusammen erscheinen dürfen, obwohl sie zeitlich getrennt sind, weil unser Sehorgan die gewohnte vermittelnde Rolle auch hier selbsttätig und freiwillig übernimmt. Auch die Gegenstände der Natur „erschnappen“ wir doch nicht auf einmal, gewissermaßen mit einem Augenzwinkern, seien sie nun in Ruhe oder in Bewegung. Lothar v. Kunowski hat einmal sehr gut darauf hingewiesen, wie man den Bau eines organischen Gebildes, einer Rose zum Beispiel, im Rhythmus des Wuchses mit tastendem Auge verfolgt, den Stengel entlang, von Dorn zu Dorn, nach dem Kelch hin und von da in die einzelnen Blumenblätter hinein. Wer das nicht nachempfinden kann, hat wohl überhaupt kein rechtes Gefühl für die sichtbare Erscheinungswelt in Natur und Kunst. Ist nun schon bei einem ruhenden Gegenstand eine solche andauernde und sukzessive Betrachtung zum rechten Verständnis erforderlich, um wie viel weniger können wir erhoffen, eine komplizierte Bewegung wirklich zu verstehen, wenn wir nur einen einzigen Moment derselben herausgreifen, festhalten und isoliert zur Darstellung bringen! Dies aber führt uns ganz von selbst gleichsam als Gegenprobe zu unseren früheren Erwägungen auf die vielumstrittene Frage der Momentphotographie in ihrem Verhältnis zur Kunst. —

Der Amerikaner E. Muybridge hat wohl zuerst in systematischer Weise die Momentphotographie zur genauesten Erörterung der einzelnen Bewegungsphasen des menschlichen und tierischen Körpers benutzt; von ihm stammt auch die Serienaufnahme eines galoppierenden Pferdes, die hier im Umriss abgebildet ist (Abb. 24). Es unterliegt natürlich keinem

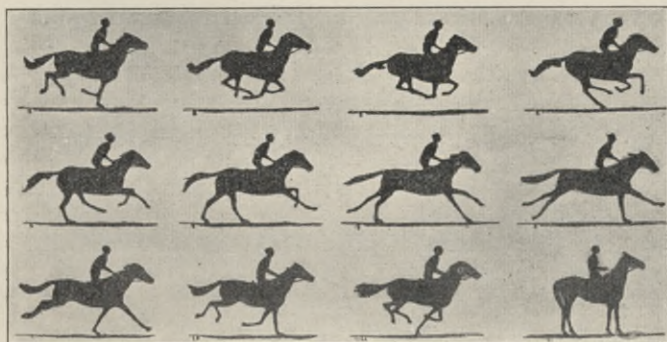


Abb. 24 Galoppierendes Pferd Momentaufnahmen

Zweifel, daß diese sämtlichen Phasen objektiv richtig, buchstäblich wahr sind. Trotzdem wäre es ein großer Irrtum, zu glauben, daß deshalb auch jede einzelne derselben, für sich betrachtet, die rechte Vorstellung der Bewegung zu erwecken imstande sein müsse. Sie sind vielmehr an sich ganz unwahrscheinlich und ausdruckslos, und erst wenn durch einen Apparat, wie das Stroboskop oder den Kinematographen, die ganze Folge rasch am Auge vorübergeführt wird, gewinnen sie durch die sich vollziehende Verschmelzung Leben und Bewegung. Wir können ja tatsächlich gar nicht in der Weise die Natur in uns aufnehmen, wie es der Momentapparat tut, etwa indem wir blinzeln die Lidspalte einen Moment öffnen, und wenn wir uns doch üben, es zu tun, so erhielten wir davon eben nicht den gewohnten Eindruck des ineinanderfließenden Verlaufes einer Bewegung. Deshalb erweckt uns auch ein Kunstwerk diesen Eindruck nicht, wenn es nach Art der Momentphotographie nur eine Zehntelsekunde herausreißt; es muß vielmehr mit seinen Mitteln versuchen, die Vereinigung verschiedener Bewegungsstadien so zu vollziehen und zum Ausdruck zu bringen, daß die Wirkung auf das Auge des Beschauers dieselbe ist wie in der Natur, wo sich auf andere Weise auch die einander folgenden Bilder zu einem Gesamteindruck verschmelzen. Dabei spielt wiederum der Rhythmus eine bedeutsame Rolle, von dem wir uns mit Ohr und Auge nicht losmachen können. Jedem ist es von

Kindheit an selbstverständlich, daß ein Pferd im Schritt so geht: $\underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup$; im Trab: $\underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup$; und im Galopp: $\underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup$, wie dies sogar in den Worten Trab und Galopp sich widerspiegelt. Eine Darstellung, die dieser rhythmischen Empfindung nicht entspricht, ist ausdruckslos, ja subjektiv, d. h. für die Aufnahmefähigkeit der menschlichen Sinne, falsch, wenn auch objektiv, d. h. für die schärfere, aber auch härtere Tätigkeit des mechanischen Apparates, unbedingt richtig. Trotzdem sind unsere Künstler eine Zeitlang von den Erfolgen der Momentphotographie einigermaßen verwirrt worden, und noch heute ist dies nicht ganz überwunden. Hierauf bezieht sich die bittere und ergreifende Klage, die Karl Stauffer-Bern seinem Tagebuche anvertraut hat: „O deutsche Kunst, was ist aus dir geworden! Dein edles Haupt, den Sitz so wunderbarer herrlicher Gedanken, haben sie ausgehöhlt und das köstliche Gehirn an die Wand geschmissen, wo es noch klebt. Deine blauen Augen, die Spiegelfenster deiner Seele, haben sie ausgestochen und den Hunden vorgeworfen zum Fraß; in die leeren Höhlen haben sie dann eine Maschine eingesetzt, die sie Momentapparat nennen und, Vater vergib ihnen, womit sie glauben, die Sterne reichlich ersetzt zu haben, welche du vom Himmel brachtest in deiner Barmherzigkeit, um unsere Finsternis ein wenig damit zu erhellen!“

In Abb. 25 haben wir ein solches Erzeugnis der vom Momentapparat beeinflussten Kunst vor uns, und zwar aus Amerika, wo eben die epochemachenden Aufnahmen von Muybridge die größte Verwirrung angerichtet hatten. Der Fall ist dadurch noch besonders kraß, weil es sich um ein Werk der Plastik handelt und außer der Unwahrscheinlichkeit des Bewegungsmotives auch noch die Mißhandlung aller statischen Gesetze sich peinlich geltend macht. Dieses Wagenrennen von F. G. R. Roth ist geradezu ein Beispiel dafür, wie man eine Bewegung nicht darstellen kann (Abb. 25): statt zu laufen oder zu springen, klebt das eine der nach einer Momentaufnahme gearbeiteten Pferde an dem anderen und hängt im übrigen in der Luft; und dennoch ist nicht zu leugnen, daß diese Stellung des Körpers, gerade beim Umbiegen an einer Kurve, tatsächlich vorkommt. Man ist sogar noch weiter gegangen

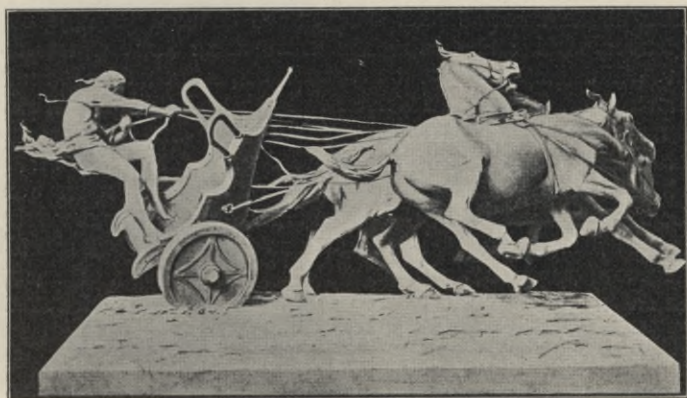


Abb. 25 F. G. R. Roth, Wagenrennen

und hat geradezu das Bild eines Wettrennens konstruiert, worin alle Pferde in den verschiedensten Stellungen getreu nach Momentaufnahmen dargestellt waren, aber die Wirkung war keineswegs eine bewegte, sondern eine ganz matte und erstarrte, etwa wie die tanzenden Mohren beim Klange von Oberons Horn verzaubert stehen bleiben. Das Kunstwerk muß, wie wir sehen, zu anderen Mitteln greifen, um die Bewegung des Dargestellten glaubhaft zu machen, und die Momentphotographie bedeutet das gerade Gegenteil hiervon. Das schließt natürlich nicht aus, daß solche Aufnahmen nach Menschen und Tieren von höchster wissenschaftlicher — also auch kunstwissenschaftlicher — Bedeutung sein können, da man sich gerade mit ihrer Hilfe über die zugrunde liegenden Vorgänge exakt vergewissern kann. Der Irrtum beginnt nur, sobald man, wie es hier geschehen ist, diese wissenschaftlichen Resultate direkt in das Kunstwerk übernahm. Es ist das genau so falsch, wie wenn man auf Grund mikroskopischer Entdeckungen nun alles unter dem Vergrößerungsglase Gesehene mit in das Bild hineinmalen wollte, statt sich mit dem zu begnügen, was das unbewaffnete Auge sieht. Man sei sich doch nur einmal darüber klar, daß der Momentapparat auf seine Weise auch ein unnatürlich verschärftes, „bewaffnetes“ Auge ist! Manche Künstler aber lassen sich

trotz alledem noch immer gelegentlich dadurch verleiten und glauben wohl schließlich ganz ernsthaft zu sehen, was sie in Wirklichkeit nur wissen, und das ohnehin schon auf Kosten des Sehens mit Wissen übernährte Publikum läßt sich gern von ihnen überzeugen. So war es eine Zeitlang geradezu Mode, galoppierende Pferde etwa in der zweiten Phase unserer Abb. 24 zu malen, also alle vier Beine unter dem Leib zusammengezogen — ein Moment, den wir so vereinzelt gar nicht erfassen können und der deshalb im Bilde geradezu zeigt, was die Kunst nicht leisten kann. Namentlich der in München heimisch gewordene Pole Joseph Brandt liebt diese Stellung außerordentlich, und es ist ihm ganz recht geschehen, daß er in der sogenannten „Lustigen Kunstausstellung“, die in den größeren Städten Deutschlands vor einigen Jahren zu sehen war, recht kräftig damit verspottet wurde; da sah man nämlich einen „Kosakenritt“ mit einem derart gemalten Pferd; blickte man aber näher hin, so waren dem armen Tier die Beine unter dem Leib mit einem Strick zusammengebunden, womit denn diese dauernde Verewigung eines vereinzelt Momentes an Stelle wirklich gefühlter Verarbeitung des gesamten Bewegungseindruckes sehr deutlich ad absurdum geführt war.

Wie wenig die Momentaufnahme imstande ist, wirkliches Leben wiederzugeben, geht vielleicht mit am deutlichsten aus allen jenen erhaschten Bildnissen bedeutender Persönlichkeiten hervor, wie sie in der „Woche“ und anderen „zeitgemäß“ oder „aktuell“ illustrierten Blättern ständig zu sehen sind. Da schleichen denn alle diese hervorragenden Männer, gleichviel, ob Fürsten, Staatsmänner, Künstler oder Parlamentarier, so kraftlos und lahm einher, als ob gar nichts von ihnen zu erhoffen wäre. Es ist ein trauriges Zeichen des Tiefstandes unserer Augenkultur, daß man sich mit solchen Darstellungen nicht nur zufrieden gibt, sondern sogar danach verlangt, ja daß das relativ Bessere ihnen weichen mußte. Ein einziges Bilderpaar soll noch kurz den grundlegenden Unterschied zwischen der geistlos erschnappten Aufnahme und der künstlerisch von innen heraus bewegten Gestalt eines Meisters vor Augen führen.

Wiederum von Muybridge, aus seinem berühmten Werk „The human figure in motion“, stammt die Photo-



Abb. 26 Mädchen mit Krug
Momentaufnahme

graphie eines leicht bekleideten Mädchens, das mit einem Krug auf der Schulter eine Treppe herabsteigt, ein Motiv, das auf den ersten Blick an die herrliche Krugträgerin auf

Raffaels „Brand des Borgo“ in den vatikanischen Stanzen erinnert (Abb. 26/27). Ein Vergleich der beiden Gestalten wird wohl fraglos zugunsten des Kunstwerkes ausfallen. In der Tat, welcher Unterschied im Gesamteindruck! Nicht die Zufälligkeit natürlich ist damit gemeint, daß die eine den Krug auf der Schulter trägt, die andere in freierer Haltung auf dem Kopfe, denn das hätte sich ja beim lebenden Modell ebenso anordnen lassen. Aber während dort ein ängstliches steifes Tappen erscheint, ja gewissermaßen nur ein gehemmtes Fallen (was ja alles Gehen rein mechanisch betrachtet wirklich ist), so herrscht hier beim ersten Blick der kraftvolle Eindruck eines sicheren, lebendigen Schreitens, einer selbsttätigen inneren Bewegung des gesunden Organismus, dessen prachtvolle Formen in ihrem klaren Funktionsausdruck

trotz des leichten Gewandes deutlich erkennbar sind, ja

von demselben mehr umspielt und wirksam begleitet als verhüllt werden. Der Unterschied ist gewiß wie der von Tag



Abb. 27 Raffael Santi, Mädchen mit Krug

und Nacht, aber man glaube nicht, daß dies die Schuld des guten Mädchens ist, welches Mr. Muybridge jene Stufen hinabsteigen hieß. Sie sah vielmehr dabei in Wirklichkeit jedenfalls sehr lebendig und anmutig aus, und wenn man die einzelnen Aufnahmen der Serie im Kinematographen wieder zusammensetzte, so würde man diesen Eindruck auch aus den Momentphotographien richtig gewinnen. Das Geheimnis des Künstlers ist es also, daß er diesen Zusammenklang, diese Harmonie der Bewegung in einer Darstellung nachfühlend und nachschaffend zu vereinigen weiß, und dies eben ist es, was das Kunstwerk in der Wiedergabe einer Bewegung allezeit von der mechanischen Aufnahme scheiden wird.

Wäre die völlige Entbehrlichkeit der Momentphotographie für den Künstler nicht schon hiernach zwingend erwiesen, so würde sie es durch ein einziges antikes Werk, das von jeher mit Recht als klassisches Beispiel glänzendster Erfassung eines blitzschnell vergänglichen, ungemein lebhaften Bewegungsmotives gegolten hat, durch den berühmten Diskuswerfer (Abb. 28), der auf ein Original des Myron zurückgeführt wird, und von dem eine Anzahl Wiederholungen vorhanden sind. *) Wie hat dieser alte Meister, der schon bei seinen Zeitgenossen als unübertrefflicher Realist galt, diesen augenblicklichen Vorgang erfaßt, Jahrtausende vor der Erfindung der Momentphotographie! Hier empfangen wir wirklich den Eindruck lebhaftester Bewegung trotz der vollen plastischen Ruhe der Formen im einzelnen. Eine mächtige Schnellkraft durchzieht den ganzen Körper, an dem jeder Teil die Funktion, die er zu erfüllen hat, auf das klarste und sprechendste zur Geltung bringt. Der fruchtbarste Moment ist sodann gewählt, nämlich der des weitesten Ausholens des Armes, analog dem schwingenden Pendel, von dem oben die Rede war. Dazu kommt insbesondere der lose herabhängende, gleichsam in entgegengesetzter Richtung schwingende Arm und der berühmte, leicht nachschleifende linke Fuß, über den noch mehr zu sagen sein wird. Endlich aber wird dies alles durch die gesamte

*) Die beste derselben ist ganz kürzlich erst neu aufgefunden und nebst einer sehr gelungenen Ergänzung im Thermenmuseum zu Rom aufgestellt worden. Vgl. für das Folgende meinen Aufsatz „Der Diskuswerfer“ in der Zeitschrift für bildende Kunst, Juni 1907.



Abb. 28 Diskuswerfer nach Myron

Komposition der Figur nachdrücklich unterstützt und hervorgehoben; den wundervollen S-förmigen Schwung des schlanken und doch sehnigen Körpers macht das Auge unwillkürlich mit, und die dabei empfangene rhythmische Bewegungsvorstellung wird auch hier wieder geradezu als eine Bewegung im Kunstwerk selbst empfunden. Nur nebenbei kann darauf hingewiesen werden, wie dabei alle wichtigen Teile der Figur klar und deutlich in einer Ebene ausgebreitet sind, so daß sie in einem einheitlichen Gesichtseindruck erfaßt werden können — jene „Reliefauffassung“ auch der voll-

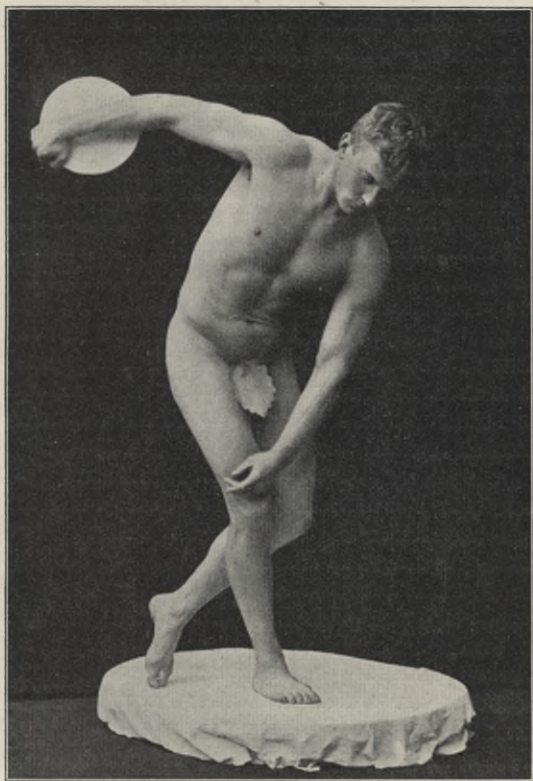


Abb. 29 Diskuswerfer nach gestelltem Modell

runden Freiplastik, die der klassischen Kunst selbstverständlich war und die Adolf Hildebrand neuerdings bewußt aufgenommen und auch theoretisch geistvoll vertreten hat. Ueberaus interessant und lehrreich waren nun im Vergleich mit diesem Werk die Vorführungen, welche drei hervorragend schön gebaute und athletisch durchgebildete junge Männer unter dem Namen der „Drei Olympier“ kürzlich in Berlin und anderen Städten sehen ließen. Sie stellten mit unbekleidetem Körper — allerdings als letzte überflüssige Kon-

zession an gewisse behördliche Bedenken mit einer Bronzefarbe „bedeckt“ — bekannte plastische Kunstwerke in äußerst gut studierten Posen dar, darunter auch den myronischen Diskuswerfer (Abb. 29), und zwar im Anschluß an das vaticanische Exemplar, das wir daher auch hier zum Vergleich benutzen mußten, obwohl es nicht die beste Wiederholung der Figur ist und insbesondere einen falsch aufgesetzten ergänzten Kopf hat. Man kann derartige Vorführungen, namentlich wenn sie so gut sind, nicht lebhaft genug begrüßen, denn sie sind zweifellos geeignet, die ohnedies glücklicherweise im Steigen begriffene reine Freude am schönen, harmonisch durchgebildeten nackten Körper zu befördern und damit in einem wesentlichen Punkt dem Verständnis für Plastik vorzuarbeiten, das bei uns noch sehr im Argen liegt. Nur muß man sich hüten, etwa das Mittel mit dem Zweck selbst zu verwechseln und diese Schaulstellungen unmittelbar als „Kunstwerke“ zu bezeichnen, wie dies in verzeihlicher Uebertreibung gelegentlich geschehen ist. Der Verfasser dieser Zeilen hat in seinem Buche „Naturprodukt und Kunstwerk“ zu zeigen versucht, wie überall grundlegende Unterschiede zwischen dem natürlichen Vorbild und seiner Verwendung in der Kunst bestehen und worauf sie jeweilig beruhen; diese Frage mußte ihn also auch im vorliegenden Falle lebhaft interessieren und zwar gerade im Hinblick auf das Bewegungsmotiv, bei dem sie ganz besonders hervortritt. Bei aller Ähnlichkeit in vielen Stücken und bei aller „Schönheit“, um dies heute so verpönte Wort einmal ganz unbefangen zu gebrauchen, zeigen sich bei eingehenderem Vergleich doch auch fundamentale Unterschiede zwischen dem plastischen Werk und dem lebenden Bild, denen im einzelnen nachzugehen sich wohl verlohnt. Von der künstlerischen Vereinfachung und Stilisierung der Formen unter Weglassung unwesentlicher Einzelheiten haben wir hier nicht zu sprechen. Aber speziell in der Wiedergabe der Bewegung sind beträchtliche Abweichungen leicht zu erkennen: die rechte Hand mit dem Diskus greift, mit ausgestrecktem Daumen, bei der Statue viel höher hinauf als bei der gestellten Pose, und in der Wirklichkeit hat dies seine sehr naheliegende Begründung, indem diese Haltung zwar momentan richtig ist, aber dauernd,

selbst auf Minuten, nicht auszuhalten wäre; ferner ist der linke Fuß, aus dem gleichen Grunde, beim lebenden Menschen mit umgebogener Zehe fest aufgestützt, um das Gleichgewicht zu halten, während er beim Kunstwerk leicht und gestreckt nachschleift; endlich konnte auch die tiefe Beugung der Knie und die starke Wendung der Brust nach vorn nicht dauernd genau so gestellt werden, und es geht allein hieraus schon deutlich genug hervor, warum das lebende Modell für dergleichen Darstellungen niemals unmittelbar zu gebrauchen ist. Das Kunstwerk bedeutet, wie immer so auch hierin, keine Abschrift beliebiger Wirklichkeit, sondern eine geistige Durchdringung und Verarbeitung. Und das Entscheidende liegt dabei natürlich auch nicht in den einzelnen soeben aufgezeigten Abweichungen, sondern vielmehr im Ganzen, im Gesamteindruck, der in der Pose doch schließlich tot und starr ist und gänzlich des lebendig bewegten Schwunges, der inneren Schnellkraft ermangelt, die das Kunstwerk trotz des kalten und harten Marmors durchzieht.

Aber, so könnte man nun fragen, liegt das vielleicht doch nur an den genannten Einzelheiten, die das ruhig stehende Modell eben nicht geben kann, und würde eine Momentaufnahme doch vielleicht mit dem plastischen Werk übereinstimmen, es jedenfalls im Eindruck der Bewegung erreichen? Oder liegen wirklich auch in diesem Falle tiefergehende grundsätzliche Unterschiede vor? Es lag nahe, sich gerade hierüber durch einen Versuch Gewißheit zu verschaffen, und das gelang in bester Weise durch die liebenswürdige Unterstützung einiger Herren vom Männerturnverein München, die in künstlerischer wie turnerischer Beziehung gleichermaßen an der Frage Interesse nahmen.

Um diese Momentaufnahme und damit auch die myronische Figur richtig zu verstehen, ist es zunächst nötig, den Vorgang beim Diskuswurf zu erläutern. In der heutigen Athletik erfolgt der Wurf durchgängig so, daß vor dem Abschleudern der Scheibe ein Sprung und eine rasche Umdrehung des ganzen Körpers gemacht wird, was die Schwungkraft bedeutend erhöht und weit größere Wurfweiten hervorbringt. Die Griechen dagegen warfen, wie gegenüber früheren Annahmen einwandfrei festgestellt ist, nicht mit Anlauf, son-

dern aus dem Stand; niemand, der die Sache nur einmal mit eigenen Augen gesehen hat, kann hieran noch zweifeln. Der Werfende tritt mit leicht vorgestelltem rechtem Fuß ruhig an, hebt mit beiden Händen den Diskus hoch und holt dann energisch nach rückwärts aus, wobei die linke Hand nun losläßt und locker herabhängt, beziehungsweise das Gegengewicht gegen den mächtigen Schwung des rechten Armes hält, die Beine aber ganz von selbst in eine tiefe Kniebeuge hinabgerissen werden. Nun saust die rechte Hand mit aller Kraft nach vorn und läßt den Diskus fahren, der Werfer aber folgt der Gewalt des eigenen Schwunges, indem er dabei einen Sprung nach vorwärts macht, wobei nun auch der linke Fuß nach vorn gezogen wird und die schöne nachschleifende Bewegung macht, die am Kunstwerk mit Recht so bewundert wird. Vergleichen wir nun danach die Momentaufnahme mit dem Kunstwerk einerseits, der gestellten Pose andererseits, so fällt vor allem auf, wie richtig die plastische Figur im ganzen ist, wie gut also ein Myron auch ohne Momentapparat im fünften Jahrhundert v. Chr. schon beobachtete (Abb. 30). Manche der besprochenen Einzelheiten sind auch weit ähnlicher als in der Pose, so die rechte Hand mit dem Diskus, die starke Wendung der Brust, die tiefe Kniebeuge; ja diese letztere ist sogar so tief, daß sie nicht mehr den gleichen Eindruck der Elastizität macht und die ausgeglichene Harmonie des Umrisses zerstört. Das sind nicht etwa willkürliche, ästhetisierende Bedenken, sondern Tatsachen, die mit den gegebenen Möglichkeiten künstlerischer Bewegungsdarstellung untrennbar zusammenhängen. Denn trotz der objektiven Richtigkeit wirkt die Momentaufnahme längst nicht so wahrscheinlich und selbstverständlich wie das Kunstwerk, ja sie erscheint fast bizarr, da sie eben nur erschnappt und nicht empfunden ist. Da ist alles eckig und grätschig, es fehlt der große eindrucksvolle durchgehende Zug und Schwung, auf dem wieder der wohltuend geschlossene Umriß der Figur beruht. Aber wir bemerken sogar einen ganz wesentlichen Unterschied im besonderen: der linke Fuß ist zwar an der Ferse gehoben, mit der Zehe aber steht er noch fest auf dem Boden. Und nach der vorausgeschickten Erläuterung des Vorganges ist dies durchaus erklärlich, denn das Nachschleifen



Abb. 30 Diskuswerfer Momentaufnahme

des Fußes, durch das Myron gerade so charakteristisch-momentan wirkt, fällt ja zeitlich gar nicht mit dem weitesten Ausholen des Armes zusammen, sondern kommt erst etwas später, vor dem Absprung. Der Zeitunterschied ist so gering, daß das Auge ihn verschmilzt und auch das Kunstwerk ihn verschmelzen darf und muß, der Apparat aber ist mathe-

matisch genau und läßt sich auf solche „Fehler“ nicht ein. Hiermit also ist es unmittelbar erwiesen, wie der Künstler nicht einen Moment abschreibt, sondern zeitlich verschiedene Phasen der Bewegung kombiniert, genau wie das Auge selbst beim Sehakt. Gerade dadurch aber ist am wahrsten und einleuchtendsten nicht ein herausgerissenes Stadium der Bewegung gegeben, das ebensogut auch ein wenig anders sein könnte, sondern der überzeugende und notwendige Eindruck der gesamten Bewegung: „Eben holt er aus — und schon ist er weiter!“ Damit erhebt sich das Kunstwerk vom Besonderen zum Allgemeinen, zu typischer Bedeutung; es ist nicht eine Wiedergabe eines Diskuswerfers, sondern die Darstellung des Diskuswerfers, und wie Myron einst aus unendlichen Einzelbeobachtungen dieses Urbild eines Bewegungsmotives schuf, so konnte umgekehrt in unseren Tagen sein Meisterwerk dazu dienen, den ursprünglichen Diskuswurf der Griechen danach zu studieren und bei den olympischen Spielen in Athen wiederum aufleben zu lassen. Wie der Künstler die Bewegung erlebt hat, so muß sie der Beschauer mit ihm erleben können, dann wirkt das Werk auf ihn als ein von innen heraus bewegtes und bleibt lebendig für alle Zeiten.

Verzeichnis der Abbildungen

	Seite
Abb. 1. Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Martyrium der Hl. Cosmas und Damian. München, Alte Pinakothek. Phot. Bruckmann	5
2. Sandro Botticelli, Zeichnung zum 3. Gesang von Dantes Paradies. Berlin, Kupferstichkabinett	8
3. Fra Filippo Lippi, Verkündigung. München, Alte Pinakothek. Phot. Bruckmann	9
4. Hans Leonhard Schäuffelein, Petrus auf dem Meere. Holzschnitt	10
5. Albrecht Dürer, Fortuna (Das große Glück). Kupferstich. Ausschnitt	12
6. Michelangelo Buonarotti, Die Erschaffung Adams. Rom, Decke der sixtinischen Kapelle. Phot. Alinari	14
7. Ringer. Antike Bronze. Neapel, Museum. Phot. Sommer	16
8. Rudolf Maison, Neger von einem Panther überfallen. Phot. Bruckmann	18
9. Giotto di Bondone, Himmelfahrt des Evangelisten Johannes. Florenz, S. Croce. Phot. Brogi	20
10. Plakat der Polyphon-Musikwerke, Leipzig-Wahren	22
11. Raffael Santi, Die Austreibung des Heliodor, Rom, Stanzen des Vatikan	24
12. Ludwig von Hofmann. Frühlingssturm. Berlin, Sammlung Mosse	25
13. Vom Friese des Parthenon in Athen. London, British Museum	27
14. Otto Greiner, Tanzende. Lithographie. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig	28
15. G. A. Viscardi, Dreifaltigkeitskirche in München. Phot. Werner	31
16. Filippo Brunellesco, S. Spirito in Florenz, Inneres	32
17. Guido Reni. Aurorazug. Rom, Palazzo Rospigliosi. Phot. Anderson	35

	Seite
Abb. 18. Diego Velazquez, Die Spinnerinnen. Madrid, Prado	36
19. Fliegende Enten. Japanischer Farbenholzschnitt	38
20. Bruno Liljefors, Eidervogelstrich. Phot. Bruckmann	39
21. Ludwig Dettmann, Morgen ist Feiertag	41
22. Fernel, Automobilwettfahrt. Lithographie	43
23. Steinlen, Katzen-Karikatur. Aus „Contes enfantines“, Paris, E. Flammarion	44
24. Galoppierendes Pferd. Momentaufnahme von E. Muybridge.	47
25. F. G. R. Roth, Wagenrennen. Gruppe	49
26. Mädchen mit Krug. Momentaufnahme von E. Muybridge	51
27. Raffael Santi, Mädchen mit Krug. Aus dem „Brand des Borgo“, Rom, Vatikan	52
28. Diskuswerfer nach Myron. Rom, Vatikan. Phot. Anderson	54
29. Diskuswerfer nach gestelltem Modell	55
30. Diskuswerfer, Momentaufnahme	59

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER) IN ESSLINGEN A. N.

LÜBKE-SEMRAU-HAACK GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

Dreizehnte Auflage

5 Bände in blau Ganzleinen gebunden und einzeln käuflich.

BAND I:

DIE KUNST DES ALTERTUMS. Mit 572 Textabbildungen und 13 Tafeln M. 8.—

„Wir haben in L.-S. ‚Kunst des Altertums‘ ein vorzügliches Werk, dem wir die weiteste Verbreitung und wohlverdiente Anerkennung wünschen.“

Neue Philologische Rundschau.



BAND III:

DIE RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN
Mit 488 Textabbildungen und 8 Tafeln. M. 12.—

„Wie das Werk jetzt vor uns steht, ist es eine außerordentlich empfehlenswerte Einführung in die Kenntnis der Renaissance-Kunst.“

Nationalzeitung, Berlin.

BAND II:

DIE KUNST DES MITTELALTERS. Mit 452 Textabbildungen und 5 Tafeln. M. 8.—

„Man darf aussprechen, daß dieses Buch im Rahmen seines Zweckes die zurzeit beste Einführung in die Kunst des Mittelalters ist.“

Wochenschrift f. klass. Philologie.

BAND IV:

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO
Mit 385 Textabbildungen und 8 Tafeln. M. 10.—

„Das Buch ist mit eingehender Sachkenntnis geschrieben und bietet ein die wesentlichen Erscheinungen jener Epoche vollständig berücksichtigendes Material.“ Bremer Nachrichten.

BAND V:

DIE KUNST DES NEUNZEHNTEHnten JAHRHUNDERTS.
Mit 311 Textabbildungen und 13 Tafeln. M. 10.—

„Die Darstellung ist klar und warm, an manchen Stellen von — man möchte sagen — feinpädagogischem Geschick ... Das Ganze ist vorzüglich, namentlich auch das Bildmaterial. Nicht nur die farbigen Tafeln, Helio- gravüren und Lichtdrucke, sondern auch die Textabbildungen unterstützen aufs beste die Darstellung.“

Preuß. Schulzeitung.

„Dieses Kunstwerk von Lübke-Semrau-Haack ist die erste Bibel der Kunst, monumental und doch lebenswarm, klassisch und doch zeitgemäß wie keine andere. Die Deutschen haben nichts Umfassenderes und Besseres.“
Volkserzieher, Berlin.

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER) IN ESSLINGEN A. N.

GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN ITALIEN

Von

JACOB BURCKHARDT

— 4. Auflage —

Bearbeitet von Prof. Dr. H. HOLTZINGER

Gr. 8^o, XVI und 419 Seiten mit 310 Illustrationen

Geheftet M. 12.—, gebunden M. 15.—.

„Mit ebenso korrekter als vielseitiger Gelehrsamkeit verbindet Burckhardt das empfänglichste und auf das feinste ausgebildete Auge für die Kunst.

In raschen, treffenden Zügen schildert er die Anfänge der Renaissance-Baukunst in Italien, führt uns dann auf ihren Höhepunkt empor, von wo er auf den Verfall und die Entstehung der Renaissance hindeutet.“ Presse.

GESCHICHTE DER BILDENDEN KÜNSTE

VON CARL SCHNAASE

2. Auflage. 8 Bände mit ungefähr 1000 Abbildungen. Gr. 8^o.

Geheftet M. 105.—, in Halbfranz gebunden M. 120.—

Einzelne Bände werden nicht abgegeben.

- I. Band: DIE VÖLKER DES ORIENTS — mitbearbeitet von Dr. Carl von Lützw. 1866. XIV und 492 Seiten.
- II. Band: GRIECHEN UND RÖMER — mitbearbeitet von Dr. Carl Friedrichs. 1866. XII und 428 Seiten.
- III. Band: ALTCHRISTLICHE, BYZANTINISCHE, MUHAMMEDANISCHE, KAROLINGISCHE KUNST — mitbearbeitet von Dr. J. Rud. Rahn. 1869. XXI und 688 Seiten.
- IV. Band: DIE ROMANISCHE KUNST — mitbearbeitet von Dr. Alwin Schultz und Dr. Wilhelm Lübke. 1871. XIX und 752 Seiten.
- V. Band: ENTSTEHUNG UND AUSBILDUNG DES GOTISCHEN STILS — mitbearbeitet von Dr. Alfred Woltmann. 1872. XIX und 644 Seiten.
- VI. Band: DIE SPÄTZEIT DES MITTELALTERS — 1874. XVI und 586 Seiten.
- VII. Band: DAS MITTELALTER ITALIENS — mitbearbeitet von Dr. Ed. Dobbert. 1876. XV und 688 Seiten.
- VIII. Band: DAS 15. JAHRHUNDERT — von Wilhelm Lübke und Dr. O. Eisenmann. 1879. LXXXIV und 596 Seiten.

G. BARRET. ANLEITUNG ZUR AQUARELL-MALEREI. 8. Auflage.
97 Seiten kl. 8°. Geheftet M. 1.20.

A. CLINT. ANLEITUNG ZUR LANDSCHAFTSMALEREI IN ÖL
NACH DER NATUR. Aus dem Englischen, von O. Straßner.
45 Seiten kl. 8°. Geheftet M. —.75.

B. R. GREEN. LEITFADEN ZUR PERSPEKTIVE FÜR MALER UND
DILETTANTEN. Aus dem Englischen, von O. Straßner. 2. Auf-
lage. 40 Seiten 8° mit 11 Tafeln. Geheftet M. 1.50.

HANDBÜCHER VON FR. JAENNICKE:

HANDBUCH DER AQUARELLMALEREI, NEBST EINEM ANHANG
ÜBER HOLZMALEREI. 6. Auflage. 328 Seiten 8°. Geheftet
M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

HANDBUCH DER GLASMALEREI. 307 Seiten 8° mit 31 Textabbil-
dungen. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

HANDBUCH DER ÖLMALEREI.

I. Teil: Landschaft, Marine und Architektur. 6. Auflage. 257 Seiten 8°. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

II. Teil: Figur, Porträt, Historienbild und Genre, Tier-, Blumen-, Fruchtstück und Stilleben. 166 Seiten 8°. Geh. M. 3.50, in Ganzleinen geb. M. 4.—.

DIE FARBENHARMONIE. 3., umgearbeitete Auflage von Chevreuls
Farbenharmonie. 214 Seiten 8° mit 3 Abbildungen und 4 Tafeln.
Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

KURZE ANLEITUNG ZUR TEMPERA- UND PASTELL-TECHNIK,
GOBELIN- UND FÄCHERMALEREI. 46 Seiten 8°. Geheftet
M. 1.20.

DR. FR. LINKE. DIE MALERFARBEN, MAL- UND BINDEMittel
UND IHRE VERWENDUNG IN DER MALTECHNIK. 134
Seiten gr. 8°. Geheftet M. 3.50, in Ganzleinen gebunden M. 4.—.

F. SCHMID-BREITENBACH. STIL- UND KOMPOSITIONS-LEHRE
FÜR MALER. 191 Seiten gr. 8° mit 4 Tafeln und 44 Textabbil-
dungen. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

H. S. TEMPLETON. ANLEITUNG ZUR ÖLMALEREI. Aus dem Eng-
lischen, von O. Straßner. 60 Seiten 8°. Geheftet M. 1.20.

DER AKTSAAL

Von Professor CHR. ROTH

31 große Kunstblätter (Imperial-Format) in Lichtdruck
2. Auflage. In Mappe M. 31.50

„Der Aktsaal von Prof. Roth ist ein Originalwerk von großer Bedeutung. Möge derselbe daher jedem, dem es an tieferem Studium gelegen ist, sei er Künstler, Anatom, Mediziner oder kunstverständiger Laie, auf das wärmste empfohlen sein.“
Weimarische Zeitung.

SKIZZEN UND STUDIEN FÜR DEN AKTSAAL

Von Professor CHR. ROTH

— 30 Blatt Folio in Lichtdruck —
In Mappe M. 21.—

Der Verfasser will mit diesen Skizzen und Studien dem jungen Künstler insofern nützen, als er demselben einen Fingerzeig gibt über die Art und Weise des Studiums bezüglich des „Nackten“. Dieses Werk leistet eine wertvolle Beihilfe im Aktsaal und sollte bei seiner gediegenen Ausstattung und dem billigen Preise von jedem Künstler und Dilettanten angeschafft werden.



PLASTISCH- ANATOMISCHER ATLAS

zum Studium des Modells und der Antike

Von Professor CHR. ROTH

4. Auflage — Folio
In Mappe M. 16.—

„Gewissenhafte Treue und künstlerischer Schönheitsinn gehen hier Hand in Hand; ein erläuternder Text fördert das Verständnis. Hyrtl in Wien schrieb an Roth: ‚Auffassung und Darstellung des künstlerischen Objekts sind mir nie in so befriedigender und wohlthuender Weise entgegengetreten, als in Ihrem wahrhaft klassischen Werke.‘“

Allgem. Zeitung.

DIE GESTALT DES MENSCHEN

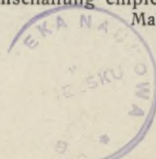
Mit Benutzung der Werke von E. HARLESS und C. SCHMIDT
für Künstler und Anthropologen dargestellt

von GUSTAV FRITSCH

Dr. med., Professor an der Universität Berlin, Geheimer Medizinalrat
VIII und 173 Seiten in Quart mit 287 Abbildungen im Text und 25 Tafeln
2. (wohlfeile) Auflage

In engl. Leinen gebunden M. 7.50

„... Fritsch gibt uns in vortrefflich klarer und einfacher Darstellung alles das, was der Künstler an anatomischem Wissen nötig hat... Knappe Textfassung, eine Fülle klarer und wohlgeählter Illustrationen und vor allem ein sehr billiger Preis machen das Werk zur Anschaffung empfehlenswert.“
Malerzeitung.



MONUMENTALES PRACHTWERK SCHWÄBISCHER KUNST
UND KULTUR



KUNST- UND ALTERTUMS-DENKMALE
IM KÖNIGREICH WÜRTTEMBERG

von DR. EDUARD VON PAULUS und DR. EUGEN GRADMANN

Inventar (Text).

- I. Band: NECKARKREIS. Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—
II. Band: SCHWARZWALDKREIS. Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—
III. Band: JAGSTKREIS. Erste Hälfte. Geheftet M. 20.—, geb. M. 22.—
Die zweite Hälfte befindet sich unter der Presse.
IV. Band: DONAUKREIS. Ist in Vorbereitung.

Atlas. Ausgabe in Mappen.

Preis jeder Mappe M. 12.—

- I. Mappe: NECKARKREIS (32 Tafeln). Stuttgart-Stadt. Backnang. Besigheim. Böblingen.
II. Mappe: NECKARKREIS (34 Tafeln). Brackenheim. Esslingen. Heilbronn. Leonberg.
III. Mappe: NECKARKREIS (28 Tafeln). Ludwigsburg. Marbach. Maulbronn. Stuttgart-Amt. Vaihingen. Waiblingen. Weinsberg.
IV. Mappe: SCHWARZWALDKREIS (37 Tafeln). Balingen. Calw. Freudenstadt. Herrenberg. Nürtingen. Oberndorf. Reutlingen. Rottenburg. Rottweil. Tübingen. Urach.
V. Mappe: JAGSTKREIS (32 Tafeln). Aalen. Crailsheim. Ellwangen Gaildorf. Gerabronn. Gmünd. Welzheim.
VI. Mappe: JAGSTKREIS (36 Tafeln). Hall.
VII. Mappe: JAGSTKREIS (37 Tafeln). Heidenheim. Künzelsau. Schorndorf.
VIII. Mappe: JAGSTKREIS (32 Tafeln). Mergentheim. Neresheim. Oehringen.
Die IX.—XII. Mappe: DONAUKREIS (etwa 130 Tafeln) befinden sich in Vorbereitung.

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER) IN ESSLINGEN A. N.

KURZGEFASSTE GESCHICHTE
DER KUNST
DER BAUKUNST, BILDNEREI, MALEREI UND MUSIK
VON DR. ERNST WICKENHAGEN

Elfte Auflage

Mit einer Heliogravüre, 3 farbigen Tafeln und 302 Abbildungen
im Text

VI und 322 Seiten. Gr. 8^o

In feinem Ganzleinenband M. 5.—



S-96

„ . . . Die Behandlung ist knapp und klar. Der Text enthält sich aller billigen Schönrederei, weiß aber dafür desto energischer alles das zusammenzufassen, was der ästhetisch interessierte Laie zunächst und vor allem zu wissen wünscht. Besonders dankenswert sind die jedem Kunstgebiet vorangeschickten Einleitungen über das Material und seine Bearbeitung.“

Westermanns Monatshefte.

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER) IN ESSLINGEN A. N.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



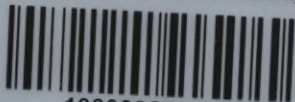
S. 61

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351271

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294549