

WIE MAN SKULPTUREN AUFNEHMEN SOLL.

VON HEINRICH WÖLFFLIN.

MIT ABBILDUNGEN.

I.



WER mit der Geschichte der Plastik zu thun hat, ist in der größten Verlegenheit um gute Abbildungen. Nicht dass die Publikationen fehlten — in allen Größen und Manieren werden die Dinge feilgeboten —, allein es scheint die Ansicht verbreitet zu sein, dass plastische Kunstwerke von jeder beliebigen Seite her aufgenommen werden könnten, und es bleibt völlig dem Ermessen des Photographen überlassen, unter welchem Winkel zur Figur er seine Maschine aufstellen will. Dieser glaubt nun sein künstlerisches Naturell dadurch am überzeugendsten zu offenbaren, dass er den Standpunkt von vorn in jedem Fall vermeidet und eine „malerische“ Seitenansicht sucht: malerisch und künstlerisch scheinen Begriffe, die sich

decken. Das Publikum kauft diese Aufnahmen im guten Glauben, dass bei einer mechanisch angefertigten Abbildung vom Original ja nichts verloren gehen könne; es weiß nicht, dass eine alte Figur eine bestimmte Hauptansicht hat, dass man ihre Wirkung vernichtet, wenn man ihr die Hauptsilhouette nimmt; ohne Zucken lässt sich das verwilderte Auge der Menschen von heute die widrigsten Überschneidungen und Unklarheiten gefallen. Allgemein gewöhnt man sich an ganz falsche Eindrücke, denn nun geht der Verderb weiter: die Photographieen dienen als Vorlage für die Illustrationen der populären kunsthistorischen Litteratur, ja selbst in monumental angelegten Publikationen finden derartige falsche Bilder Platz und Duldung.

Es wäre also wohl nicht überflüssig, sich einmal

über die Art, wie plastische Aufnahmen zu machen seien, in weiteren Kreisen zu verständigen und die Beschauer wieder anzuleiten, die Ansicht zu suchen, die der Conception des Künstlers entspricht. Es ist nicht richtig, dass ein plastisches Monument von allen Seiten gesehen werden kann. Heutzutage giebt es freilich manche Skulpturen, die es schlechterdings unentschieden lassen, von wo sie gesehen werden wollen, indem sie überhaupt von keiner Seite sich erschöpfend darstellen, sondern den Beschauer erst durch die Folge aller einzelnen Ansichten zur völligen Klarheit gelangen lassen. Die gute Tradition aber giebt eine Hauptansicht und das gebildete Auge empfindet es als eine Wohlthat, dass die Figur sich hier auf einmal erklärt und vollkommen deutlich giebt, dass man nicht um sie herumgetrieben wird, wenn man ihres Inhalts habhaft werden will, sondern dass sie dem Betrachter von vornherein seinen Standpunkt anweist. Wer über diese Dinge sich unterrichten will, lese den betreffenden Abschnitt in Adolf Hildebrand's Problem der Form. Ich habe hier nur beizufügen, dass dieser Normalstandpunkt zunächst natürlich kein anderer ist, als die direkte Vorderansicht, und dass erst die ganz entwickelte Kunst noch weitere Ansichten dazu giebt.

Hunderte von Beispielen bieten sich an, diese Sätze zu illustriren. Es giebt für den Kunsthistoriker, der auch Kunstliebhaber ist — es ist nötig, dies besonders zu bemerken — keine reizvollere Beschäftigung, als in einem Museum von Abgüssen sich die Dinge so zurechtzustellen, wie sie wirken sollen, und der leidigen Handwerkerphotographie das reine Bild des Kunstwerkes entgegen zu halten. Ich beschränke mich hier auf ein paar Fälle bekanntester Art, auf drei Freifiguren, die zugleich ein gutes Stück Entwicklungsgeschichte repräsentiren: ich meine den David des Donatello und den des Verrocchio im Bargello und den Giovannino im Berliner Museum.

Bei dem prächtigen David Donatello's ist es fast unmöglich, die Ansicht zu verfehlen. Zu laut drängen sich der rechte und der linke Arm als gleichwertig auf: die Ansicht von der Mitte aus, die beiden Körperhälften gleichmäßig gerecht wird, ist auch für das Laienauge die gegebene. Die Linienrechnung nun lautet dahin,

dass die verschieden geführte Konturlinie des Körpers — die sanft abfließende linke und die in scharfem Winkel an der Hüfte ausspringende rechte — von den gegensätzlich geführten Armlinien begleitet sein soll. Dabei überzeuge man sich ja, wie knapp der Spielraum ist, wie es wirklich nur eine Blickrichtung giebt, für die sich alles klar und wohl lautend disponirt. Die Probe ist an den untern Partien anzustellen: man soll den Fuß sehen, dessen Zehen sich um den Goliathkopf herumlegen, man soll den Helmflügel sehen, der sich an das Bein anlehnt, das niedergesetzte Schwert muss in klarem Winkel die Beinlinie überschneiden, — all das geschieht nur von der genaueren Mitte aus. Wie eine geringe Verschiebung nach der Seite zu die Klarheit der Erscheinung und das schöne Zusammengehen der Linien sofort zerstört, erhellt z. B. aus der Abbildung in Bode-Bruckmann's Toskana-Skulptur. Ich gebe hier die Aufnahme Brogi's, die besser ist. (Abb. 1.)

Der David des Verrocchio ist ein lehrreiches Gegenstück. Es steckt nicht nur eine andere Individualität dahinter, sondern eine andere Generation. Die Figur ist reich gemacht durch Kontraste. Die Höhendifferenzen zwischen rechter und linker Schulter, zwischen rechter und linker Hüfte sind beträchtlicher, trotzdem das Motiv des hochgesetzten Fußes aufgegeben ist. Eine Photographie muss diese Steigerung des Gegensatzes in aller Schärfe ersichtlich machen. Hier lassen die landläufigen Aufnahmen uns völlig im Stich; es ist durchweg eine Ansicht gewählt, die den Gegensatz verflaut, fast aufhebt. Ein weiteres kommt hinzu: Donatello's Figur breitet sich sozusagen nur in einer



Abb. 1. David von DONATELLO.

Ebene aus, bei Verrocchio giebt es den Gegensatz des Vor und Zurück. Die zwei Arme halten sich nicht in derselben Raumschicht: der rechte ist zurückgenommen und der spitze Ellenbogen des linken drängt vor. Die Photographieen von Brogi und Alinari (Abb. 2) zeigen das so wenig wie die Raumdifferenz zwischen den Füßen. Nicht genug, es geht die eigentliche Bewegung der Beine völlig verloren. Von einer Normalaufnahme muss daher auch das verlangt werden, dass das zurückgestellte Bein in seiner Erstreckung sich völlig offenbare und es stellt sich heraus, dass es wieder

die direkte Vorderansicht ist, welche sowohl die Höhen-
differenzen bei den Schultern und bei den Hüften am
entschiedensten zeigt, als auch das Vor-
und Zurück und das Bewegungsmotiv
im Ganzen am deutlichsten erscheinen
lässt (Abb. 3).¹⁾ Der Kopf Goliath's, der
nach der originalen Anordnung zwischen
den Füßen David's zu liegen hat —
nicht nebenan — stört dabei nicht, in-
dem der wundervolle Anlauf der Linie
des linken Beines für die Hauptansicht
unversehrt bleibt.

Das Stramme, Schneidige, die Ele-
ganz von Verrocchio's junglichem Sieger
wird jetzt mit einem Male dem Auge ver-
nehmlich. Was der Kontur für ein Leben

1) Nach einer Amateur-Aufnahme. Es ist eine alte Be-
obachtung, dass im Gips die Formen des Bronzeoriginals
einen dünnern Eindruck machen.

gewinnt! Der gestraffte Arm mit der Waffe, der knaben-
haft eckige Ellenbogen und die feine Zeichnung der un-
entwickelten Muskulatur! Und jetzt erst
bekommen die Kniee ihre Kraft. Die
in die Hüfte gesetzte Hand wird sicht-
bar mit allen Fingern, während sonst
der Daumen fortfiel und — eine Sache
von nicht geringerer Wichtigkeit — die
Klinge der Waffe erscheint in mess-
barer Länge, während die stark ver-
kürzte Ansicht über die Form keinen
genügenden Aufschluss giebt und daher
den Beschauer beunruhigt. Alles, was
Verrocchio an Ziermotiven aufgewendet
hat, mischt sich jetzt dem Gesamtan-
blick bei, also nicht nur die feinen Ac-
cente der Achselklappen, sondern auch

die seitliche Schließung des Panzers, Dinge, die
so ganz auf der gleichen Spur liegen, wie die äußerst



Abb. 4. i Kopf des David, mit Senkung.



Abb. 2. David von VERROCCHIO. (Unrichtige Aufnahme.)



Abb. 3. David von VERROCCHIO. (Richtige Aufnahme.)

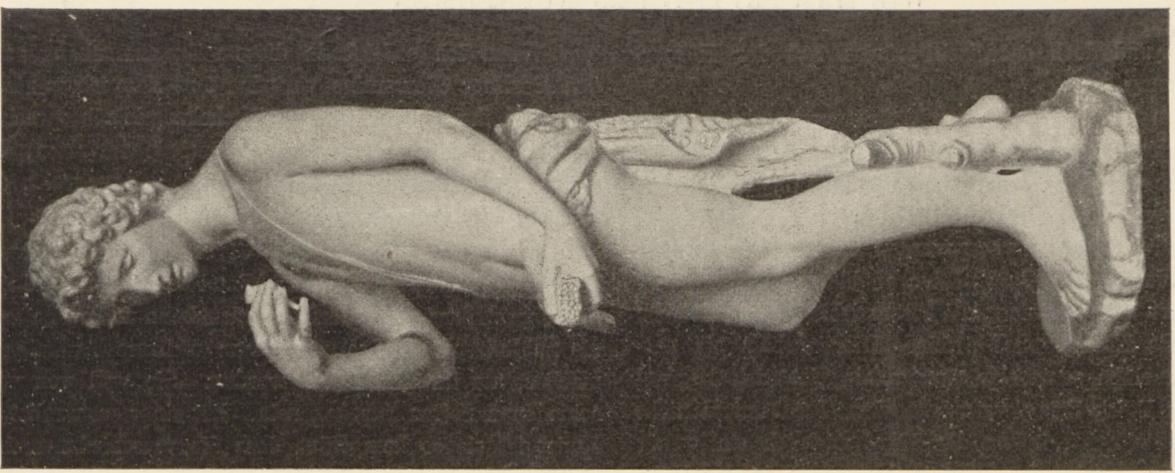


Abb. 7.

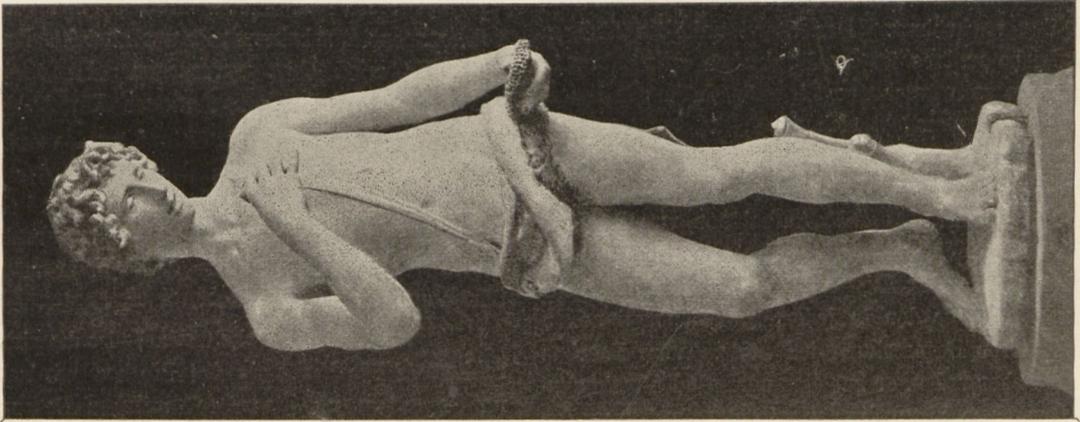


Abb. 6.

Abb. 5, 6, 7. Giovannino im Berliner Museum.

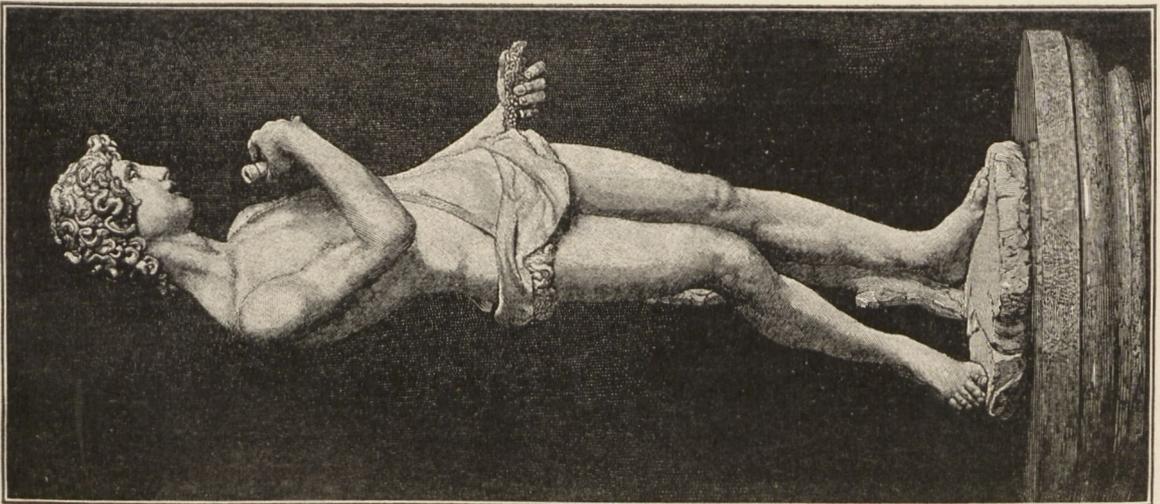


Abb. 5.

delikate und doch energisch präzise Art der Körpermodellierung.¹⁾

Vom Kopf habe ich noch nicht gesprochen, es ist der merkwürdigste Punkt. Würde man nicht schwören, es könne der Knabe mit dem gesenkten Kopf (Abb. 2) nicht dieselbe Figur sein, wie der mit dem hochgehaltenen (Abb. 3)? Einige Proben werden den Laien rasch über solche Wunder der Perspektive aufklären; für uns fragt sich jetzt nur, hat unsere Photographie Recht mit dem Motiv des Hochhaltens? Nein. Hier enthält sie entschieden einen anormalen Accent, sie giebt das Original in einer Erscheinungsweise, die dem Thatbestand nicht völlig entspricht, indem der Kopf wirklich ein wenig nach vorn geneigt ist. Der Fehler liegt in der Höhe der Aufnahme. Er verschwindet sofort, wenn man den Kopf weniger von unten her ansieht, mit andern Worten, weiter von der Figur zurücktritt. Ich gebe noch eine Detailabbildung (Abb. 4), die diese Korrektur enthält. Man sieht, wie der Kopf sofort andere Proportionen annimmt und jetzt erst die ganz „Lionardeske“ Schönheit entfaltet, die man ihm nachrühmt. Der Standpunkt im übrigen ist der gleiche und es ist das Pünktchen aufs i, dass in der direkt von vorn gesehenen Figur das krönende Haupt in der reinen Faceansicht sich darstellt.

Neuerungen kommen durch Michelangelo. Er stellt dem Forscher eine Menge von Fragen. Wie wollte sein David gesehen sein? Es giebt Aufnahmen, wo die Figur eine wunderbare Schnellkraft besitzt und andere, die ganz lahm sind. Die Entscheidung ist hier nicht so einfach und ich lege den in jedem Sinne exceptionellen Fall zu späterer Besprechung bei Seite. Vom Bacchus könnte man eher reden, er hat eine normale Entstehungsweise. Das Neue hier: dass die Figur etwas von der Seite her gesehen werden muss, von ihrer linken Seite. Sie ist meistens so photographirt worden, sie müsste auch so aufgestellt werden. Der Künstler hat in der Bildung der Bodenplatte deutlich angegeben, wo die Hauptansicht gesucht werden muss. Der sog. Cupido, den ich nicht für ein Jugendwerk halte, ist vom Rücken zu sehen. Andere sichere Frühwerke, wie die Pietà und die Brügger Madonna, rechnen genau mit der alten Frontansicht. Es ist ganz überraschend, was alles verloren geht bei geringen Abweichungen.

1) Dass die Querstange am rechten Handgelenk in der Hauptansicht nicht figuriren dürfe, sollte man für selbstverständlich halten, wenn nicht auch hier Fehler gang und gäbe wären.

Wenn ich endlich in diesem Zusammenhang auch den Berliner Giovannino vorbringe, so thue ich es nicht, weil ich ihn als eine Arbeit Michelangelo's besprechen möchte, vielmehr soll er eine Stilperiode vertreten, die weit über Michelangelo's Jugendwerke hinausgreift, die Periode der mehrseitigen, malerischen Komposition.¹⁾

Der Giovannino ist eine Figur, der man Unrecht thut, wenn man sie vor eine Wand bringt, ohne dafür zu sorgen, dass sie gedreht werden kann und wenn man sie publiziren will, so muss man mehrere Aufnahmen machen, um ihr gerecht zu werden. Sie will von verschiedenen Seiten gesehen sein. Mit einer erstaunlichen Kunst ist sie so komponirt, dass die verschiedenen Ansichten klare und wohl lautende Bilder ergeben. Mit sanftem Zwang wird der Beschauer herungeführt, er lässt sich gern gefallen, denn der Weg ist bezeichnet durch lauter Stationen der Schönheit. Ich gebe drei Ansichten, ohne zu behaupten, dass man nicht noch viel mehr herausholen könnte.

Die erste von rechts (Abb. 5) hat vor allem die vollkommene Erscheinung des zurückstehenden Beines für sich. Es wird eben vorgezogen. Der Schwung der Linie geht hier durch den ganzen Körper.

Stellt man sich der Figur von vorn gegenüber (Abb. 6), so erblickt man das System der Richtungskontraste im Körper am deutlichsten, er bekommt fast etwas unangenehm Gebrochenes. Unmissverständlich wird dem Beschauer die Weisung gegeben, er möge auch die Seitenansichten aufsuchen.

Die Ansicht von links (Abb. 7) ist die einfachste und ruhigste. Die Vertikale des Blockes wird fühlbar und im Gegensatz zu dieser tektonischen Befangenheit gewinnt die Loslösung des rechten Armes eine ganz besondere Wirkung. Dieses freie Hinführen der Extremität vor dem Torso ist stilistisch eine so wesentliche Eigenschaft der Figur, dass auch diese Ansicht das Recht hat, als eine Normalansicht zu gelten.

Auf den malerischen Inhalt der Statue und die Möglichkeit, durch die Beleuchtungsart ihr eine Fülle von (erlaubten) Effekten abzugewinnen, soll hier nicht mehr eingegangen werden.

1) Die Autorfrage, die ich seiner Zeit ungelöst lassen musste (Die Jugendwerke des Michelangelo 1891), glaube ich jetzt beantworten zu können. Ich suche den Künstler im Kreise der cinquecentistischen Neapolitaner und werde das Weitere alsbald zur Mittheilung bringen.

