

WIE MAN SKULPTUREN AUFNEHMEN SOLL.

VON HEINRICH WÖLFFLIN.

II.



ICH habe in einem ersten Artikel einige bekannte Stücke der italienischen Renaissance besprochen¹⁾, mit der Absicht, das Bewusstsein dafür wieder zu schärfen, dass eine alte Figur nicht von jeder beliebigen Seite her angesehen werden darf, dass sie vielmehr ihre bestimmte Ansicht hat, und dass nur eine sträfliche Sorglosigkeit ihr diese künstlerisch gewollte Ansicht vorenthalten wird, sobald es gilt, eine Abbildung herzustellen. Leider ist diese Sorglosigkeit so allgemein, dass man nur in seltenen Fällen befriedigende Aufnahmen von Skulpturen finden wird: fast

immer weicht man der normalen Frontansicht aus und glaubt der Figur den größten Gefallen zu thun, wenn man ihr einen „malerischen Reiz“ giebt d. h. den Standpunkt etwas seitlich nimmt. Wenige wissen, dass dadurch in den meisten Fällen der beste Wert verloren geht. Man zerstört die Silhouette, auf die der Künstler sich eingerichtet hat und das heisst nicht nur, dass die Linien aus der Harmonie gebracht sind, nein, dass heisst viel mehr: die große künstlerische Arbeit bestand gerade darin, in einer Fläche den ganzen plastischen Inhalt auszubreiten und das, was in der Natur durch einzelne successive Wahrnehmungen aufgefasst werden muss, dem Auge auf einmal, zu leichter müheloser Perception gesammelt vorzustellen. Damit soll nicht gesagt

1) Vgl. *Zeitschr. f. bild. Kunst* 1896, Juliheft.

sein, dass eine Figur nicht auch gute seitliche Ansichten haben könne. Die Skulptur hat sich in der That so entwickelt, dass sie von dem ein- oder zweiseitigen Flächenstil zur vielseitigen Komposition (mit Wendungen und Drehungen) fortgeschritten ist; allein eine erschöpfende Hauptansicht muss immer vorhanden sein, wenn man nicht endlos unruhig um die Figur herumgetrieben werden soll. (Vgl. Hildebrand, Das Problem der Form, Kap. 5). Ist das Auge einmal sensibel geworden für die Unterschiede des klaren und unklaren Sehens, so ist es eine große Pein, moderne Buch-

empfundene wird. Das ist eine Freude, die die Malerei uns nicht geben kann.

Wenn nun schon in den neueren Jahrhunderten das Auge disciplinlos herumirrt, und die feinen Kunstwerke der Renaissance ganz willkürlich behandelt werden, wie viel mehr wird das der Fall sein in der antiken Kunst, bei Figuren, wo fast immer die originale Basis fehlt, wo spätere Ergänzungen den ursprünglichen Gedanken verdunkeln und eine falsche Museumsaufstellung den Beschauer noch vollends aus der Richtung bringt! Bei den Gipsen deutscher Universitäts-sammlungen mögen diese Fehler mehr oder weniger ausgeglichen sein; zu Gunsten des italienreisenden Publikums und aller derer, die photographiren und Photographieen kaufen, sollen in-



Abb. 1. Apollo vom Belvedere. Photographie Alinari.
(Unrichtige Aufnahme.)



Abb. 2. Apollo vom Belvedere.
Nach dem Stich von Marc Anton Raimondi.

illustrationen und Anschauungswerke durchzugehen, indem man auf Schritt und Tritt sagen muss: aber warum denn diese unglückselige schiefe Ansicht? Das Bein ist ja widerwärtig überschritten! Die Armbewegung ist unverständlich und der Umriss im ganzen so zerrissen wie nur möglich! Angesichts der Originale aber wird man finden, dass es ein besonderer Genuss ist, von den minderwertigen Ansichten zu den vollkommenen überzugehen, und man wird nicht müde, das Experiment wiederholend, aus den unzulänglichen Erscheinungsweisen das gereinigte Bild hervorgehen zu lassen, das ruhig und klar dasteht und im wahren Sinne als eine Befreiung

dessen hier ein paar Fälle notirt werden, die für die Verfahrenheit des plastischen Sinnes in unseren Tagen charakteristisch sind.

Wer wird es glauben? Ein Hauptstück aller Skulptur ein Werk vom Ruhm des belvederischen Apolls — es, ist im Vatikan so aufgestellt, dass man sich hart an die Wand drücken muss, um des originalen Anblickes teilhaftig zu werden, und alle modernen Photographieen bis hinauf zu der Lichtdrucktafel in den „Antiken Denkmälern“ von Brunn-Bruckmann geben die Figur in einer falschen, unleidlichen Art (s. Abb. 1). Der ausgestreckte Arm mit dem Mantel gehört in die Wandfläche, parallel

zum Beschauer; der Kopf stellt sich darauf ins reine Profil und die Füße schließen sich für das Auge zusammen. Meines Wissens ist der Apoll ein einziges Mal seit seiner Auferstehung so aufgenommen worden, noch zu Zeiten Raffael's, in einem Stich des Marc Anton (s. Abb. 2). Die Differenz der zwei Bilder ist gewiss keine gleichgültige. Mit einem Male gewinnt der Torso eine ungeahnte Mächtigkeit, Vertikale und Horizontale, Brust und Arm setzen sich in schärferem Kontrast gegeneinander ab, und die schlaffen Umriss

In der Rotunde des Vatikans steht die barberinische Hera. Ihr gegenüber zu lehrreichem Vergleich die andere, ältere Hera,¹⁾ die dem Alkamenes zugeschrieben worden ist. Beide Figuren, Repräsentanten zweier Jahrhunderte, haben Standbein und Spielbein; die eine, flächenhaft entwickelt wie eine Mauer, lässt keinen Augenblick zweifeln, wo ihre Frontansicht zu suchen ist, die jüngere dagegen, die mehr Wendung hat, lässt den Beschauer nicht ohne weiteres zur Ruhe kommen, man ist genötigt, dem Spielbein nachzugehen und ver-



Abb. 3. Kapitolinische Venus.
Photogr. Alinari.



Abb. 4. Mediceische Venus.
Photogr. Brogi.



Abb. 5. Venus Kallipygos.
Photogr. Brogi. (Unrichtige Aufnahme.)

Ansicht werden plötzlich in jeder Partikel voll Leben und Energie. Durch das Zusammentreten der Beinlinien gewinnt die Figur erst Sicherheit und Ruhe,¹⁾ ohne an Schnellkraft zu verlieren. Und der ausgestreckte Arm wird überhaupt erst erträglich, wenn er dem Beschauer nicht schräg entgegenkommt, sondern der Wandfläche sich einordnet. Für jeden andern Anblick erscheint die Gestalt unsicher, brüchig, beunruhigend.²⁾

1) Marc Anton ist etwas zu weit nach links (vom Beschauer aus) ausgewichen. Der linke Fuß wird zu stark überschritten, was der Deutlichkeit der Bewegung schadet.

2) Offenbar verdankt der Stich des Marc Anton einen Teil seiner Wirkung dem Umstand, dass die Bodenfläche

lässt damit die Frontfläche, die das (moderne) Postament angiebt.

Das ist nicht der Fehler der Figur, sondern der Fehler der Aufstellung. Sobald man sich das Spielbein für den Blick aufgeklärt hat, d. h. sobald man etwas seitlich Stellung genommen hat, bemerkt man, dass nun die Figur im ganzen sich ordnet und ohne eine weitere Be-

verschwindet. Hier kann leider die Photographie nicht konkurrieren, indem eine Ansicht von unten die Proportionen fürchterlich entstellen würde. Es ist das eine der prinzipiellen Beschränkungen, die die Zeichnung der Photographie gegenüber immer wieder begehrenswert erscheinen lässt.

1) Nach anderer Deutung Demeter.

wegung zu fordern, trotz dem Drehungsmotiv, vollkommen befriedigend und in allen Teilen klar sich ausbreitet. Selbstverständlich müsste sie so aufgestellt sein, dass nicht erst der Beschauer die Ansicht sich suchen muss, sondern dass schon im Postament die Frontansicht accentuirt ist. Im Thermenmuseum in Rom findet sich übrigens eine Wiederholung, wo die alte Plinthe erhalten ist und unsere Auffassung über die Orientirung der Figur bestätigt wird.¹⁾

Die kapitolinische Venus ist drehbar aufgestellt. Wer hätte die arme Frau in ihrer Nische nicht schon sich umdrehen lassen? Und gewiss, man hat ein Recht, die einzelnen Ansichten alle durchzukosten. Aber man soll dann auch den Fixpunkt kennen, auf den die Figur für eine Abbildung jedenfalls einzustellen ist. Und da schwanken nun die Photographen wieder herum, der eine meint, rechts wäre es schöner, der andere links, während man doch gar keine Wahl hat: die Basis sagt ganz kategorisch, wie der Körper gesehen werden soll. (Abb. 3.)²⁾ Nichts ist lehrreicher als eine Anzahl von wenig divergirenden Aufnahmen nebeneinanderzusehen. Man macht sich da erst recht klar (was für die Malerei von größter Wichtigkeit ist), wie eine und dieselbe Bewegung Bilder von ganz verschiedenem Ausdruckswert liefern kann, wie eine minimale Änderung im Ansichtswinkel alle Kraft der Linie lähmen oder das Motiv überhaupt als ein anderes erscheinen lassen kann. Die mediceische Venus (Abb. 4) ist unendlich viel feiner bewegt als die kapitolinische — das Zusammendrücken der Oberschenkel hier ist eine (sinnliche) Vergrößerung des Motivs —, die ganze Eigentümlichkeit der Beinhaltung, die wundervolle Delikatesse der Bewegung geht aber sofort verloren, wenn man von der genauen Frontansicht abweicht. Das Schwebende verschwindet und das rechte Bein — der wesentliche Träger des Ausdrucks — bekommt etwas Geknicktes, Schleppendes.

Das alles sind verhältnismäßig einfache Probleme. Wie aber, wenn eine Figur nun stark sich dreht, wenn sie, um einen frappanten Fall zu nehmen, wie die Venus Kallipygos in Neapel (Abb. 5) sich selbst über den Rücken hinabsieht? Ich gestehe, dass in der That alle Photographieen, die mir davon zu Gesicht kamen, einen unbefriedigenden Eindruck machten. Ist die Figur von vorn aufgenommen, so wünscht man doch auch etwas von dem Zielpunkt ihrer Blicke zu sehen, und ist sie von hinten aufgenommen, so erscheint die Ansicht doch gar zu zufällig und nebensächlich. Und trotzdem ist es

eine künstlerisch ernsthaft durchgeführte Komposition: die Frau ist eben weder auf die Ansicht von vorn noch auf die Ansicht von hinten berechnet, sondern hier liegt die Front seitlich. Nimmt man diesen Standpunkt, so entwickelt sich die Figur außerordentlich schön. Der Künstler sagt es auch dem Beschauer deutlich genug, wo er hinsehen solle: Nicht umsonst sind die Gewandmassen in der Hauptrichtung wandartig zu einer Grundfläche gesammelt. So wie diese Venus jetzt aufgestellt ist, leitet sie den Beschauer notwendig irre. Sie gehört mit ihrer linken Seite an eine Wand bezw. in eine Nische.

Daneben kommen nun freilich Fälle vor, wo beim besten Willen eine geschlossene Ansicht nicht zu finden ist. Der farnesische Stier im Neapeler Museum ist ein monströses Beispiel von Geschmacksverirrung im Altertum. Aber auch abgesehen von solchen Auswüchsen einer dekadirenden Kunst ist das Gesetz der flächenhaften Plastik nicht überall verstanden worden. Neben den späten giebt es ganz frühe Sachen, wo einzelne Brutalitäten vorkommen. Ja selbst eine Figur wie der Schaber Lysipps wird sich nie rein auflösen lassen. Nimmt man die Beine ausdrucksvoll, wie sie sich in der Vorderansicht präsentiren, so kommt der Arm uns direkt entgegen, wirkt also nicht nur durch die starke Verkürzung unklar, sondern ist überhaupt, da er gewissermaßen über den Bühnenraum hinausgreift, unangenehm aggressiv. Tritt man zur Seite, so entwickelt sich der Arm befriedigend, aber die Beine verlieren. Die Statue setzt sich also aus zwei Ansichten zusammen, und das ist ein Mangel, der nicht ganz abzuleugnen sein wird. Ein bekanntes Beispiel weiterhin ist der dornausziehende Knabe, wo man sich auch lange besinnt, wie er eigentlich gesehen werden wolle und schließlich doch zu keinem rechten Resultat kommt. Die künstlerische Auffassung Marc Anton's, dem wir einen Stich nach der Figur verdanken, hat sich auch hier wie beim Apoll erst bei einem ganz flächenhaften Bild beruhigt. Er nimmt den Knaben vollkommen von seiner rechten Seite, wobei man denn die Fußsohle und die ganze Operation gut sieht, aber wichtige Teile wie das Gesicht verliert, so dass man doch zweifeln muss, ob damit das Richtige getroffen sei.

Es wäre nun eine besonders interessante Untersuchung, die Orte zu fixiren, wo solche Lizenzen geduldet werden: der Dornauszieher wie der Schaber sind Produkte der peloponnesischen Kunst, in der attischen Kunst wird man Anstößigkeiten der Art nicht finden. Indessen ginge es weit über die Absicht dieses Aufsatzes hinaus, auf solche Fragestellungen einzugehen. Bevor die wenigen Figuren aufgesucht werden, die einer reinen Bildanschauung widerstehen, möge man erst einmal den vielen sich zuwenden, die nach flächenhafter Auffassung schreien und denen ihr Recht noch nicht geworden ist.

1) Wenn die barberinische Hera trotz falscher Aufstellung meist annähernd richtig photographirt wurde, so liegt das an dem zufälligen Umstand, dass man ihr direkt von vorn nicht beikommen kann: es steht eine Schale im Wege.

2) Eine besonders unglückliche Aufnahme in Brunn-Bruckmann's „Antiken Denkmälern“.