

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 13 (1913-1914)

Artikel: Grundbegriffe der Wandmalerei
Autor: Weese, Artur
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-749358>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GRUNDBEGRIFFE DER WANDMALEREI

Die Wandmalerei hatte von jeher im Norden einen schweren Stand. Von Italien, wo sie am längsten und eifrigsten gepflegt worden war, holte man sich Anschauung und Begriff ihrer Formen und Zwecke. Aber der Bereich ihrer Möglichkeiten war eingeschränkt, seit die Renaissancetheorie und die glänzende Entfaltung namentlich der vatikanischen Kunst feste Grenzen für ihre Normen aufgestellt hatte. Man vergaß, dass gerade die Raffaelsche Praxis nur einen Teil der Prinzipien, die für ihr Wesen gelten, befolgt hat und dass durch sie im Grunde nur die Lösung eines einseitigen Gedankens gebracht wurde. Ein großer, weiter Bereich ihrer Kunst war durch die römischen Werke der großen Meister ausgeschaltet und verbannt.

Laienwelt und Kritik leben aber bis heutigen Tages von der Kenntnis und Bewunderung nur dieses einen glänzenden Kapitels. Alles andere ist kaum erkannt und nur wenig in die lebendige Vorstellung eingedrungen.

Deshalb sei versucht, hier den Grundbegriffen nachzugehen und das Doppelreich der Monumentalmalerei auch in dem fast vergessenen Teil des Flachstiles zurückzugewinnen.

Die Wandmalerei ist Wandschmuck. Es ist für unsere Betrachtung ganz gleichgültig, ob dieser Schmuck in Frescotechnik, Mosaik, Plattenbelag, in gewirkten Teppichen oder sonst einer zeichnerischen und malerischen Form erfolgt, wenn wir auch hauptsächlich die Malerei auf nassem Kalkbewurf im Auge behalten werden.

Immer aber hängt der Wandschmuck, wie das Wort richtig bezeichnet, von der Wandfläche der Mauer ab. Diese ist entweder ein Teil der raumumschließenden Mauer beim Innenraum oder die Außenfläche eines raumgestaltenden Bauwerkes beim Außenbau. Auf jeden Fall gehört die Mauerfläche als Raumgrenze zum Raum selbst, mag er nun ein künstlich geschaffener Innenraum sein oder der allgemeine Raum, gegen den sich das Bauwerk mit seiner plastischen Form abhebt und isoliert.

Das Wandgemälde ist also auf die Wand aufgetragen und bildet einen integrierenden Teil ihrer Erscheinung, wobei der konstruktive Zweck der Mauer einstweilen außer Betracht bleiben soll. Die Hauptsache ist, dass die Mauerebene die erste Daseinsbedingung und den materiellen Grund des Wandgemäldes bildet.

Nun ist der Zweck der Mauer ein doppelter: einmal der der Raumumfassung, wobei sie die äußere Form, gleichsam die Haut des Mauerkörpers bildet.

Dann aber ist sie der stützende und tragende Teil der auflagernden Deckenkonstruktion, also des Balken- und Sparrenwerkes für ein Dach oder der Träger einer Flachdecke oder eines Gewölbes.

Aus diesem konstruktiven Zweck der Mauer ergeben sich zwei Richtungsmomente für die Kräfte, die die Ausdehnung der Fläche bezeichnen und die Wirkungslinien der statischen und mechanischen Kräfte: die horizontale Breitenrichtung und die vertikale Höhenrichtung.

Die künstlerische Logik wird daher auf diese Funktion der Kräfte auch bei der illusionären Aufgabe der Wandbemalung oder -Bekleidung Rücksicht nehmen müssen, wenn nicht ein besonderer Dispens vorliegt.

Es ist der natürliche Zwang zur Flächengestaltung und Flächenbewahrung, der sich aus dieser primären Aufgabe der Mauer- und Wandbemalung ergibt. Da die Flächenbegrenzung der Mauer nichts anderes ist als eine Ebene, so hat die Wandmalerei nichts anderes zu erfüllen als den konstruktiven Zweck der Mauer in dem Charakter ihrer Malereien festzuhalten. Der Sprachgebrauch selbst erkennt diesen ursprünglichen Zweck an, indem er den einfachen Überzug der Mauer mit einer einzigen Farbe oder Tünche und die lediglich dekorativen Verzierungen der Wand durch Ornamente als „Flachmalerei“ bezeichnet.

Es ist selbstverständlich, dass die gestaltende Kunst bei dieser einfarbigen, monotonen und gleichmäßigen Übermalung nicht beharren kann, sondern dazu übergeht, sowohl die Richtungsmomente der Höhe und Breite zu markieren als auch das Auf und Nieder des Kräftespiels im Sinne der stützenden und lastenden Funktionen wie das Weite und Breite der fortlaufenden Wandfläche zum Ausdruck zu bringen. Dabei kommt es nicht darauf an, ob das ge-

schiebt in der Form der Abstraktion durch Ornamente, die sich in der Vertikale und Horizontale bewegen, oder durch symbolisierende Verkörperungen wie der Säule oder der Karyatide, die sich recken und strecken. Wie dem auch sei, so berührt die Wandmalerei mit diesem Anfang ihrer Aufgabe den Formenschatz der Architektur und wird wohl auch gelegentlich von ihm Entlehnungen machen oder ihn ausbeuten.

Für unsere Betrachtung ist es wichtig, das Eine festzustellen: dass nämlich in dieser primären Sphäre der Flachcharakter, der sich aus der Mauerstruktur ergibt, wirksam bleibt auch für die Wandbemalung. Selbst wenn sie also körperliche und räumliche Gebilde darstellt, wie Stämme, Säulen oder sonst irgend welche Träger- und Stützenformen, so wird der optische Eindruck des Flächenhaften darin doch immer obwalten müssen.

Der Flachcharakter ist zwar ein abgeleitetes Prinzip; aber er hat, einmal angenommen, bindende Kraft für die ganze Welt, die auf der Wandfläche unter dem Pinsel des Malers entsteht. Figuren und Tiere und alles Sachliche und Dingliche, ebenso alles Landschaftliche und Räumliche unterliegt ihm. Er ist ein Tyrann. Er hat aber auch schöpferische Kräfte eigener Art. Wenn er auch alle Erscheinungen der Frische und Unmittelbarkeit des Lebens beraubt, verleiht er ihnen dafür eine Kraft und Allgemeingültigkeit, die ein überindividuelles Dasein zur Folge hat. In gewissem Sinne schließt er den Individualismus aus. Er nähert alles Lebendige dem Schemen. Ebensoviel als er der Körperlichkeit nimmt, legt er der linearen Kontur zu. Der Umriss spricht fast allein. Aber da alle Umrisszeichnung eine Tendenz zur Abstraktion hat, so ist es nur folgerichtig, wenn sie dem natürlichen Eindruck immer mehr entzogen wird und einer eigenen, gleichsam übersinnlichen Rechnung unterliegt. Um ihrer selber willen erhält die Linie als schemenhafte Kontur ein Eigenleben, das in der abstrakten Region bleibt und an das natürliche Urbild eine immer schwächere Erinnerung bewahrt. Sie kann stilisiert werden wie ein Ornament, wenn der Maler beherzt genug ist, um einer begrifflichen Klarheit willen abstrakt zu bleiben und Sinn und Wesen seiner Darstellung auf den gedanklichen Kern zurückzuführen. Auch die Abstraktion ist eine Leidenschaft, die schließlich alles Leben tötet und alles Geschehen leugnet. Aus den Flächenkräften der

Wanddarstellung gewinnt sie den Vorrat von Ausdrucksmitteln, dessen sie bedarf, um begrifflich eindringlich zu wirken. Sie lebt in dem Hadesbereich, wo alles, was erscheint, unter der Schwelle des Natürlichen bleibt, aber alles, was gedacht und abgeklärt ist, über der zeitlichen Bedeutung des Einzelfalles steht. Sie ist der Vampyr, der dem Lebendigen Blut und Seele aussaugt. Aber die Auferstehung, die unmittelbar folgt, trägt das Moment der Ewigkeit in sich, weil das Zufällige, Momentane und Persönliche wie ein Niederschlag verloren gegangen ist. Es bleibt nur eine Formel übrig, die die gesamte Potenz der Willens- und Seelenkräfte ausdrückt. Das Scheinleben dieser zweidimensionalen Existenz ist doch kein ohnmächtiges Schattenbild.

Das Flächenprinzip ergibt sich aber auch als eine natürliche Folge nicht bloß der Mauer, sondern des Raumes, dessen Hülle und Begrenzung sie ist und dem sie daher erst Form und Gestalt gibt. Denn der Raum gewinnt erst Körper nicht durch eine organische Entwicklung von innen heraus, sondern durch eine Abgrenzung von außen her. Freilich ist es ebenso klar, dass der Raum als eine geformte Einzelexistenz nur begriffen werden kann von innen heraus, niemals von außen. Es ist gleichsam ein kristallinisches Gebilde, dessen Wesen und Gestalt sich nur dem Blick vom Mittelpunkt aus erschließt, obgleich es als plastischer Körper und begrenzte Form ein Ding im allgemeinen Raume ist und daher auch durch seine Außenform Gestalt und Bedeutung hat. Es gibt also für die Wandbemalung außer der Höhen- und Breitenrichtung noch ein drittes Richtungsmoment von einem optischen und funktionellen Werte, das seinerseits ebenfalls wirksam ist in dem Kräftespiel, aus dem sich der Funktionenkomplex der Wand zusammensetzt. Dieses dritte Moment ist die Beziehung zu dem Raum selbst, eine Relation nach innen, gleichsam auf den wirklichen oder gedachten Mittelpunkt des Raumes hin, wobei gleich gesagt sei, dass dieses Richtungsmoment, das aus den gegenseitig sich bedingenden Höhen- und Breitenrelationen der Ebene heraustritt und die Tiefenbewegung anschlägt, durch die Wandebene in seiner Bewegung nicht aufgehalten zu werden braucht, infolgedessen ebenso gut diesseits wie jenseits derselben Spielraum hat und denselben ausnützen kann. Es ist das eigentliche Moment der Unendlichkeit. Denn während die Wandfläche durch ihre

Begrenzung als Mauer auch die Höhen- und Breitenrichtung der Bemalung begrenzt, kann für die Tiefenbewegung keine Begrenzung gedacht werden, wenn nur der Raum hinter der Mauer durch die illusionistischen Mittel der Perspektive ins Ewigferne erweitert wird.

Aber der von den Mauern umfasste und durch sie gebildete Raumkörper, also seine architektonische Form, bestimmt selbst über die Raumgrenzen hinaus die Bewegung der Tiefenachse.

Es ist nämlich leicht einzusehen, dass immer dann, wenn das Raumgebilde als solches in seiner klaren Begrenzung und scharf abgesetzten Form der Hauptwert in der künstlerischen Rechnung ist, wie etwa bei den Innenräumen der antiken Tempel und Basiliken, die Wandbemalung die Grenzwerte um so schärfer betonen muss und den Flachcharakter um so strenger bewahren wird. Wenn aber durch weite Raumfluchten und unbestimmte Perspektiven der gestaltete Raum sich annähert der Unendlichkeit und Unbestimmtheit des allgemeinen Raumes, wie bei den Raumgestaltungen des Barock, dann ist auch die Wandmalerei der Verpflichtung enthoben, klare und nicht durchbrochene Grenzen zu schaffen; sie kann dann den Bewegungsdrang in die Tiefe, der häufig genug schon durch die Architektur, durch Säulenstellungen, Wandvertiefungen und raumüberhöhende Mittel sein Genüge findet, sich voll ausleben lassen. Sie ist alsdann völlig frei, die Illusion so weit zu treiben, dass sie den Raum diesseits und jenseits der Wand, also Innen- und Außenraum — von denen der erste architektonisch real, der zweite nur illusionistisch vorhanden ist — in Eins verbindet. Sie kann die Ebene der Wandfläche wegmalen; sie vollzieht damit einen in der Kunst immer wiederkehrenden Prozess der optischen Täuschung, indem sie die Materialität der Mauer- und Wandfläche durch die malerischen Mittel der Perspektive und Illusion verschleiert und wie auf der Bühne den wirklichen Raum nach allen Seiten hin erweitert, wobei es ihr überlassen bleibt, die Übergänge und Grenzen zwischen Raumkern und Raumferne in jedem beliebigen Grade der Deutlichkeit zu behandeln.

Es sind also zwei wesentlich verschiedene Prinzipien, die die Wandmalerei beherrschen: das erste ist bestimmt durch die Flächenkräfte, die die konstitutiven Elemente der Ebene sind und

einen konservativen Charakter haben, da sie den Pragmatismus der architektonischen Raumgrenzen durch ihre realen oder symbolischen Darstellungsmittel zum Ausdruck bringen. Wir wollen es das Stabilitätsprinzip nennen. Es ist ein konstantes Prinzip.

Das andere ist bestimmt durch das Richtungsmoment der Tiefe, sowohl zum Raumkern hin, als von ihm weg. In dieser schwankenden, unbestimmten und nicht einmal bestimmbaren Begrenzung liegt das Moment der Bewegung. Alle Beziehungen der Aufmerksamkeit und des Interesses werden von dem Raumkern bis zu der begrenzenden Wandfläche oder darüber hinaus in die Tiefe gezogen. Das Stabilitätsprinzip ist damit durchbrochen.

Man kann sich den Raum aus lauter Schichten zusammengesetzt denken, die eine hinter der andern in unendlicher Folge. Durch das Stabilitätsprinzip wird eine von diesen Schichten materialisiert und optisch fassbar; alle Schichten davor und dahinter sind dadurch ausgeschlossen. Anders bei der Tiefenbewegung des zweiten Prinzipes. Durch die Raumerweiterung diesseits und jenseits der Stabilitätsschicht werden alle übrigen Schichten, so weit die Tiefenachse reicht, in die malerische Rechnung mit hineingezogen. Je nach der Form der Raumerweiterung kann die optisch festgelegte Schichtenfolge verschiedenartig abgestuft sein, ihre Mächtigkeit ist eine relative. Man kann bei ihr Vorder-, Mittel- und Hinterbühne unterscheiden, wenn es sich um architektonische oder landschaftliche Prospekte handelt; schließlich folgen die Ausblicke ins Unbegrenzte, auf Ebene, Meer und Himmel weit hinaus. Diese Folge von Schichten, die man übrigens gewöhnlich gleichsam im Grundriss betrachtet und als Vorder-, Mittel- und Hintergrund bezeichnet, kann zwar durch stabile Formen dargestellt werden, durch Architekturglieder oder durch landschaftliche Elemente wie Bäume, Felsen, Berge, schließen aber dennoch das Moment der Ruhe aus, da die vor- oder rückwärts schreitende Aufmerksamkeit in der Tiefe hin- und hergeführt wird. Das Charakteristikum der Bewegung ist für dieses Prinzip das Entscheidende. Wir wollen es daher das Prinzip der Fluktuation nennen. Es ist ein motorisches Prinzip.

Dieses zweite Prinzip hat sich neben der eigentlichen Flächenbemalung der Vertikalwände noch eigens ein Ausdrucksorgan ge-

schaffen in der Kuppel- und Deckenmalerei; und in diesem Bereich ihrer eigensten Aufgabe ein oft sehr lebhaftes Tempo der Bewegung angeschlagen und die Raumerweiterung bis in die Unendlichkeit der Himmelshöhen getrieben. Die motorischen Kräfte der Wandmalerei haben sich dabei zu einer Aktivität außerordentlicher Art entfalten können.

Bisher sind nur die Richtungsmomente der Wandmalerei betrachtet worden. Es blieb dabei außer Betracht, durch welche Formen der Ornamentation architektonischer, figuraler oder räumlicher Art diese Richtungsmomente sich verkörperten und zur Darstellung gelangten. Es gibt aber außer ihnen noch geistige Momente, die die Wandmalerei bestimmen. Jeder architektonisch gestaltete Raum ist nämlich nie inhaltsleer oder geistig tot. Er hat vielmehr, wie schon das Kräftespiel der Funktionen deutlich macht, ein inneres Leben. Er umschließt eine Seele. Wie er nur von innen her fassbar ist in seinem Plan, seinem Bau und all seinen konstitutiven Mitteln und illusionären Wirkungen, so haben auch alle seine Formen, die realen Glieder, wie die Funktionen derselben alle insgesamt eine Beziehung zu dem schöpferischen Bewusstsein, das gleichsam mit dem mathematischen Mittelpunkt oder Wirkungszentrum identisch ist.

Jeder Raum hat seinen praktischen und ästhetischen Zweck nur in Beziehung auf ein Individuum, das in ihm lebt und dessen künstlerische Bewusstseinerweiterung eben der Raum ist. Es ist gleich, ob dieses Individuum ein Einzelwesen oder Kollektivwesen ist, eine Menge, eine Gemeinde oder auch nur eine Idee, etwa das Göttliche ist — die Hauptsache bleibt, dass in diesem geistigen Zentrum sich alle Achsen des architektonischen, des räumlichen und linearen, des perspektivischen und planimetrischen Systems schneiden. Alle Flucht-, Kraft- und Funktionslinien streben darauf zu, wie sie auch davon ausgehen. Am deutlichsten kommt dieser geistige Wirkungsmittelpunkt zur Darstellung in den Zentralbauten, weil er bei ihnen stabil ist. Aber auch bei allen Longitudinalbauten, wo dieses Zentrum sich gleichsam in der Hauptachse fortbewegt und damit die Relationen zu dem Gesamtsystem sich immerfort verschieben, ist doch diese zentrale Geistigkeit die eigentlich raumgestaltende Macht.

Von ihr aus finden Projektionen des Bewusstseins, des Willens der geistigen Haltung, der Zweckbestimmung, der persönlichen Bedeutung, des repräsentativen Anspruches, kurz der gesamten Machtsphäre auf die Wände statt. Form und Inhalt werden nur von hier aus klar, weil sie auf diesem Zentrum beruhen. Alle Energien, die in dem System ausgespielt sind, haben in diesem geistigen Bewusstsein ihren Brennpunkt.

Welcher Art nun auch immer die Formen sein mögen, in denen das Stabilitäts- und das motorische Prinzip der Wandmalerei dargestellt sind, so bekommen sie doch erst ihren Sinn durch dieses dritte Prinzip, das wir das dynamische nennen wollen, denn es begreift die geistige Macht, die den ganzen Organismus beseelt.

In der einfachsten Ornamentation einer Wandfläche ebenso wie in der kühnsten Flächenmalerei einer weiten Perspektive ist das dynamische Prinzip wirksam, freilich auf verschiedene Weise. Es tritt zurück, wenn die Flächenkräfte sich hervordrängen; es wächst mit der Energie des motorischen Prinzips, es triumphiert, wenn die figurale Malerei im Dienste der historischen Verherrlichung oder der gedankenreichen Symbolik und Allegorie den Plan beherrscht. Dann spiegelt sich das Wesen der geistigen Macht, die den Raum bewohnt, in mannigfachen Brechungen und vervielfältigt damit die Idee, die den Raum erfüllt.

Untersuchen wir im Einzelnen das Verhältnis des dynamischen Prinzips zu den beiden andern, so ergibt sich im Wesentlichen folgendes: die rein architektonischen Grundkräfte der Raumgestaltung, die am wirksamsten in der Raumharmonie des Zentralraumes, wie etwa im Pantheon, erscheinen, sind so überlegen, dass nur die Flächenkräfte sich in ihrem Dienste, freilich auch nur gedämpft, entfalten können. Man kann sagen, dass die kristallinische Raumform mit ihrem Bedürfnis nach harten Grenzen und scharfen Konturen auch das dynamische Prinzip für das figurale Wandbild einengt, wenn nicht völlig ausschließt. Je unumschränkter der Architekt ist und je mehr er auf sich und seine Arbeit hält, desto schwerer hat es das dynamische Prinzip, sich Geltung zu verschaffen. Die Räume, die die dynamischen Kräfte am schönsten haben erblühen sehen, wie die sixtinische Kapelle und die vatikanischen Stanzen, sind räumlich durchaus gleichgültige Werke. Die sixtinische Ka-

pelle ist ein toter Raum voll hochgespannten Lebens. Wände und Decken reden und erzählen von höchsten und letzten Dingen; aber selbst die Kraft Michel Angelos hätte versagen müssen, wenn die Architektonik der Kapelle über diese einfachsten Formen der Maurer- und Zimmermannsleistung auch nur ein Weniges hinausgegangen wäre.

Die dynamischen Kräfte der Ideenmalerei und Gedankenkunst vertragen sich sehr wohl mit den Flächenprinzipien der Stabilität und mit den motorischen Kräften der weitgetriebenen Raumfluchten. Gerade der Flachcharakter in der Wandmalerei, verbunden mit der ornamentalen Rhythmik des Umrisses, hebt die abstrakte Allgemeingültigkeit der Darstellung, wie sie besonders für religiöse Stoffe vom Mittelalter gewählt wurden. Giottos Kunst ist die klar umrissene Flachmalerei, in der sich reine Gedankentiefe und demütige Herzenswärme ohne Verlust an Kraft und Bedeutung einer naturfremden Abstraktion der Wirklichkeit unterordnen. In ihr waltet eine metaphysische Eindringlichkeit der Bildwirkung, die die Schwelle der Naturwahrheit kaum berührt. Ihr unerschöpflicher Gehalt an echter und ewiger Wahrheit beruht auf dem Gleichgewicht, das zwischen der weltfernen Deutlichkeit des Natürlichen und der körperlosen Klarheit des Gedanklichen hergestellt ist und in der flachen Räumlichkeit seiner Bilderscheinung wie in einem eigensten Medium erhalten bleibt.

Die Welt der religiösen Kunst hat immer dann, wenn sie die übernatürliche Schlichtheit ihrer Gedanken und Empfindungen darbieten will, sich dieser Urform der Darstellung bedient. Indem sie das Irdische und Reale unter dem Druck der Flächenkräfte auf beinahe symbolische Formen zurückführte, blieb ihr die volle Dynamik zur Verfügung für den hehren Inhalt, den sie offenbarte. Diese Beziehung zwischen Abstraktion und Flächendarstellung ist eine so enge, dass sie sich mit dem Korrelat *Gedankenkunst und Flachmalerei beinahe identifiziert*. Wer in der modernen Kunst die Namen Carstens, Cornelius, Genelli, Puvis de Chavannes, Marées und Hodler mit einander verbindet, wird finden, dass sich in diesen neuesten Beispielen jene alte kunstgeschichtliche Erfahrung, von der eben die Rede war, wiederholt. Die dynamischen Kräfte der geistigen Macht werden die psychische Steigerung in dem ideenerfüllten Raum um so höher

treiben, je mehr die Darstellung unter der natürlichen Schwelle des Plastischen und Räumlichen bleibt. Treten aber alle Ausdrucksformen des Wirklichen an ihre Stelle: die vollrunde Körperlichkeit, die räumliche Tiefe, die perspektivische Illusion — kurz Menschen von Fleisch und Blut auf der Mutter Erde, leibhaftig und seelenstark — dann können nur jene übersinnlichen Mächte der Idealität, wie sie an der volta Ereignis geworden sind, die Abstraktionsfähigkeit der Flächenkräfte entbehrlich machen.

In Verbindung mit den motorischen Kräften der Raumfluchten verfügt das dynamische Prinzip über eine ergiebige Unterstützung zur Steigerung des Illusionismus. Die einfachste Lösung auf diesem Gebiet ist die bühnenmäßige Wirkung des Proszeniums. So sind die quattrocentistischen Wandgemälde von Masaccios Zinsgroschen bis zu Rafaels Schule von Athen durchgeführt.

Unter dem Einfluss der nordischen Interieur-Malerei des Alt-niederländischen Rahmenbildes nimmt zwar auch das italienische Fresco bei Ghirlandajo und anderen den Charakter der Stubenheimlichkeit an; aber die allgemeine Tendenz führt zur Prachthalle und zur großräumigen Kirchenweite, wobei die Renaissancearchitektur in der Wandmalerei Triumphe vorwegnimmt, die ihr in Wirklichkeit noch vorenthalten waren. Aber selbst die Fernbilder hoher Kircheninterieurs genügen nicht dem Tiefenzwang, so dass meist noch Durchblicke in den offenen Himmel als letzter Fluchtpunkt sich anschließen.

Eine große Sorge für die Ausstattung der Bühnenszene mit ihren großen Hallen und Säulengängen bildet die Vermittlung zwischen dem gemalten Proszenium und dem wirklichen Innenraum. Im Laufe der Barockkunst schwindet allmählich die Scheu vor groben Täuschungen. Hinter der gemalten Balustrade auf dem Parkprospekt, von dem aus die Sommerlüfte in den Saal zu dringen scheinen, spinnt sich ein gesellschaftliches Leben zwischen den Salongästen hüben und den gemalten Komödianten drüben ungezwungen an. Oder es drängen sich in den Kirchen auf Kuppel- und Deckenprospekten die Wolkenmassen über die Marmorgesimse der Kuppelfassung auf die Altargiebel herab und bilden dann den natürlichen Boden für himmlische Heerscharen, deren Massen bis zum Zenit in unabsehbare Höhe aufsteigen. Die motorische Phantasie kennt keinen Anfang und kein Ende

und verbindet in schrankenloser Folge das Fernste mit der naïven Optik des lebendigen Zuschauers inmitten all der Illusionsmagie. Die Wände fliehen, die Decke hebt sich, Geisterhände reißen die Schranken nieder zwischen diesseits und jenseits. Nachdem erst einmal die gesamte Maschinerie der Erd- und Himmelsbühne in Bewegung geraten ist, setzt nicht selten ein Sturmwehen ein, das Himmelfahrten, Auferstehungen und Krönungsakte zu einem halsbrecherischen Unternehmen macht. Die Dynamik der motorischen Illusion arbeitet vornehmlich gern mit dem Grenzenlosen, auch darin, dass sie ungezählte Figurenmassen auf die Bühne bringt, die schon durch ihre Menge verwirren und in die Vorstellung des Unbegrenzten fortreißen; überall Drang, Flucht, Bewegung, Auflösung im Unendlichen.

Das dynamische Prinzip steht in unmittelbarer Beziehung zum Kulturinhalt der Zeit. Sind die künstlerischen und literarischen Kräfte hoch entwickelt, so kann wohl das gesamte geistige Leben in bedeutsamen Repräsentanten von der Kunst auf *einer* Bühne versammelt werden. Geschichte und Gegenwart, die geistigen, rechtlichen und politischen Grundlagen der Macht können sich als historisch repräsentative Gestalten um die geistige Figur des Stifters stellen, der den künstlerischen Werken durch seinen Befehl Dasein gegeben hat. In den Stanzen wohnt nicht der Mediceer Leo X., sondern das Papsttum der Renaissance. Die Gestalten- und Gedankenwelt der Sixtinischen Decke ist ausgespannt nicht über der Hauskapelle im Vatikan, sondern über dem religiösen Bewusstsein, das sich aus der Verbindung von Humanismus und Christentum gebildet hat. In den Wandgemälden Wilhelm von Kaulbachs spiegelt sich die bürgerliche Bildung des deutschen Volkstums, wobei die Nähe von Universität, Kunstsammlung und Berliner Intelligenz sowohl bei der historischen Weite der Auffassung wie bei der frostigen Pose mitgewirkt haben. In den Malereien Ferdinand Hodlers liegt die dynamische Funktion in der Gemeinsamkeit und Schicksalsnotwendigkeit des Erlebnisses, das die persönliche Einzelexistenz nur als ein paralleles Glied in der Gesamtheit auffasst. Kein Moderner hat so viel Gewalt des Ausdrucks entwickelt als er, indem er mit Hilfe von Symmetrie und Eurhythmie das allgemeine Schicksal als die fortreibende Gewalt schildert, in der das Einzelwesen als Individualität untergeht.

In diesen drei Prinzipien gehen alle Beispiele der Wandmalerei aller Zeiten auf. Es sind damit wie ich glaube, Gesichtspunkte gewonnen, die jedes Denkmal verständlich machen in seinem Verhältnis zu den Grundfragen der Kunst, unabhängig von Schulzusammenhängen, biographischen Voraussetzungen und allgemeinen Kulturströmungen.

BERN

ARTUR WEESE



PERSEPHONE

Holdselige Nympe, du gleichest den blühenden Blumen
Im rötlichen Lichte der untersinkenden Sonne
Auf den herrlichen Auen der nysischen Gefilde.

Für deine Mutter den duftigsten Strauß zu pflücken,
Brachest du alle die herbstlichen Wiesenblüten
In einem seltsam unwiderstehlichen Drange.

Du wähnstest die gelb und lila gefärbten Blumen
In voller Pracht des frühlingartigen Glanzes
Auf grünende Fluren gestreut von der lieblichen Göttin.

Du sogst an den giftigen gilbenden Blütensternen
Und hauchtest tief in die Kelche den reinen Atem,
Geschlossenen Auges in unseligem Wahne.

Du fühltest das Blut in heißen Händen schwellen
Und deine Glieder in fiebrigem Schauer ermatten
Und eine Betäubung den schwächlichen Leib durchdringen.

Langsam, in letzter Erstarrung erbleichte dein Antlitz,
Die gewelkten Narzissen entfielen ins Wasser,
Umschwimmend alsdann die ertrunkene Nympe.

CASPAR WILLY STREIFF

