GEORG MUCHE

BUON FRESCO

Briefe aus Italien
über Handwerk und Stil der echten Freskomalerei

GEORG MUCHE

BUON FRESCO

Lambert Schneider, dem Freunde, der diese Italienreise geplant und auf eine vollendete Art durchgeführt hat.
Marion in Gedanken an jene schöne Zeit
freundschaftlich
G. Muche

GEORG MUCHE

BUON FRESCO

BRIEFE AUS ITALIEN ÜBER HANDWERK UND STIL DER ECHTEN FRESKOMALEREI

ERNST WASMUTH VERLAG / BERLIN

VORWORT

Architektur und bildende Kunst erhalten erst in der Wiedervereinigung ihre höchste Bedeutung. Die Bindung an den Bau stellt die Maler vor neue Aufgaben; die Probleme der Wandmalerei treten in ihrem ganzen Umfange auf. Ohne Anwendung der Freskotechnik wird die monumentale Malerei um ihre größte und schönste Wirkung gebracht.

Dieses Buch soll Teilnahme an der echten Freskomalerei erwecken. Der Wunsch, zu ihrem Wiederaufleben und guten Gelingen mein Teil beizutragen, war der Anlaß, diese in sieben Briefen niedergeschriebenen Gedanken und Erfahrungen zu veröffentlichen. Seit einer Reihe von Jahren beschäftige ich mich eingehend mit der Freskomalerei, um ihre Grundlage genau kennenzulernen und ihre Eigenarten ganz zu beherrschen. Die Ergebnisse dieser Arbeit hätte ich gern und ohne Scheu dem Urteil der Leser unterbreitet. Ich wollte aber in dem beigefügten Bildanhang die unübertrefflichen Beispiele der klassischen Werke, von denen im Text die Rede ist, zeigen und habe auf die Wiedergabe eigener Arbeiten verzichtet, weil neben zeitlos gewordener Kunst jede zeitbedingte Leistung überheblich erscheinen muß.

Auswahl und Folge der Abbildungen wurden mitbestimmt durch die Notwendigkeit, solche Fresken zu wählen, die auch in der Verkleinerung und Beschränkung auf das Schwarz-Weiß der Photographie eine Vorstellung von der Eigenart des auf die Wand gemalten Bildes vermitteln. Ausschnitte, wesentliche Teilstücke, mußten bevorzugt werden, weil nur auf ihnen der handwerkliche Stil erkennbar ist. Immerhin sind auf den letzten fünf Tafeln einige der schönsten Fresken in ganzer Darstellung oder in großen Teilen wirkungsvoll abgebildet. Auf Beispiele der „fresco-secco"-Technik wurde nicht verzichtet, weil aus ihr die Technik des „buon fresco" hervorgegangen ist.

Das Buch soll keine kunstwissenschaftliche Arbeit sein. Mir lag daran aufzuzeigen, wie der Stil der Freskomalerei sich aus der Art ihres Entstehens entwickelt. Diese Betrachtungsweise ist eine andere als die des Historikers. Auch schätzen Maler zumeist das Anekdotische mehr als Daten und nüchterne Tatsachen, weil sie in der Deutung des schöpferischen Geschehens das Wesentliche sehen. In diesem Sinne habe ich in der Streitfrage um die von Vasari überlieferte und von der modernen Forschung in Zweifel gezogene Schülerschaft des Mantegna als Schüler Squarciones aus guten Gründen auch Vasari Glauben geschenkt. Vermittelt aber die Kunstwissenschaft Kenntnisse vom Handwerk der Malerei früherer Zeiten, dann haben die Maler den eigentlichen Nutzen davon. So habe ich Dr. Robert Oertel zu danken. Erst durch seine Studien über Masaccio und die Geschichte der Freskotechnik wurden die eigenen Vermutungen zur sicheren Gewißheit.

Ich kann dieses Buch nicht beenden, ohne Worte des Dankes an den Freund zu richten, der diese Italienreise geplant und auf eine vollendete Art durchgeführt hat.

Berlin, im Januar 1938

Georg Muche

Bei aller Teilnahme an meinem Bemühen um die Freskomalerei konntest Du Argwohn und Zweifel nicht verbergen. Die Hartnäckigkeit, mit der ich versuche, diese schwierige Technik so gründlich zu erlernen, daß die Bilder ohne Vorzeichnung – also ohne Karton – auf der Wand entstehen, erklärtest Du Dir aus meiner Freude am Überwinden von handwerklichen Schwierigkeiten und aus meiner Begeisterung von der Idee des Wandbildes, die an sich wohl etwas Überzeugendes habe. Du leugnetest aber den Nutzen, den ich oder die Malerei davon haben könne. Du machtest mir Vorwürfe, weil ich von dem al fresco-Malen zu sehr eingenommen sei und die Arbeit in den mir geläufigen Malweisen ganz aufgegeben hätte. Du bedauertest meine Abneigung – selbst in den Fragen der Technik – Kompromisse zu machen. Du befürchtetest, ohne Zugeständnisse würde die Wandmalerei nicht wieder volkstümlich werden können.

Wir gerieten in Streit, weil ich Dir ins Gewissen redete und von den verhängnisvollen Folgen kompromißlerischer Übereinkünfte sprach. Als Du meintest, eine Vorliebe für artistische Bravouren sei vielleicht sogar Anlaß für die jahrelangen mühevollen Versuche, brach ich das Gespräch ab. Wir haben uns seitdem nicht wiedergesehen.

Ich weiß jetzt, daß ich recht habe. Die Bestätigung erhielt ich auf einer Fahrt durch Deutschland und Italien. Es wurde eine Freskenreise, denn L., der mich dazu eingeladen hatte, stellte den Plan so zusammen, daß wir nicht von Stadt zu Stadt, von Landschaft zu Landschaft, sondern von Wandbild zu Wandbild fuhren. Da wir im Auto reisten, waren auch Bilder in den abgelegensten Orten leicht zu erreichen.

Ich brauche Dir nicht zu erklären, wie sehr ich Deine Besuche im Atelier vermißt habe. Du weißt, welche Freude es immer für mich war, mit Dir über Malerei zu sprechen. Da wir uns jetzt in Florenz einige Tage aufhalten und viel Zeit haben, möchte ich mit diesem Brief – nach fast zweijähriger Unterbrechung – unseren Gedankenaustausch wieder einleiten und vorbereiten.

Ich teile Dir ein Gespräch mit, das sich in der Brancaccikapelle der Kirche S. Maria del Carmine in Florenz entwickelte. Ich werde Dir ausführlich schreiben, weil ich Deine Einwendungen

gegen das Bemühen, auch in unserer Zeit echte Freskomalerei so intensiv zu betreiben, daß wieder eine lebendige Tradition entstehen kann, zerstreuen will. Ich hoffe, diese Unterhaltung vor den Fresken Masaccios, die – wie Vasari berichtet – für Michelangelo, Raffael und eine lange Reihe von Zeitgenossen eine hohe Schule der Malerei gewesen sind, der sie „il principio della bella maniera" entnahmen, überzeugt auch Dich von der einzigartigen Schönheit und Größe des Buon Fresco.

Wir waren zunächst allein in der Kapelle und betrachteten – jeder für sich – die Bilder. Da ich auf dieser Reise stets bemüht war, die Eigenarten der Malerei, die technischen Besonderheiten zu erkennen, bemerkte ich sofort, wie diese Fresken handwerklich sehr viel weniger vollendet zu sein schienen, als Wandbilder anderer Maler aus derselben Zeit. Mein Freund sprach seine Bewunderung und gleichzeitig seinen Zweifel aus. Masaccios künstlerische Ausdruckskraft sei gewaltiger als die des Michelangelo. Er enttäusche aber durch die Nachlässigkeit, mit der er die Bildoberfläche und die Einzelheiten der Figuren behandelt habe.

Ich wußte die Erklärung zu geben, weil mir dieser Zustand der Freske durch die eigenen Erfahrungen bekannt ist. Ich erinnerte an die Schwierigkeiten, die zu überwinden sind, wenn al fresco in technischer Vollendung gemalt werden soll. Es sind dann keinerlei Korrekturen in falscher Technik erlaubt, weil sie weniger haltbar sein würden. Echte Übermalungen und Verbesserungen lassen sich schon am Tage nachher nicht mehr anbringen, da der Kalk dann bereits „abgebunden" hat. Ich schilderte die dramatische Spannung, in welcher der Freskomaler zu arbeiten gezwungen ist, wie er in einen Naturprozeß eingeschaltet ist, der in raschem Ablauf den durch Brennen und Löschen zum Mörtelbrei aufgelösten Kalkstein wieder zu festem Kalkstein werden läßt. Diese „Versinterung" geht an der Oberfläche sehr schnell vor sich. Der Maler hat nur wenige Stunden (etwa 5–7) Gelegenheit, sich einzuschalten, seine Farben aufzutragen und zum Bilde zu ordnen. Der Malgrund – Kalkmörtel in verschiedener Zusammensetzung – wird in drei bis vier Schichten übereinander auf die Wand gebracht, und zwar immer nur so viel, als sich an einem Tage bemalen läßt. Das genaue Ansetzen der einzelnen Tagewerke an die früher aufgetragenen und bemalten Flächen und das Festigen des Grundes ist zeitraubend, weil die einzelnen Bildteile verschieden groß und mehr oder weniger kompliziert in der Form sind. Bei der Eile, mit der pausenlos Tag für Tag gearbeitet werden muß, läßt sich ein ganz ebenmäßiges Anpassen der Mörtelschicht nicht immer erreichen, vor allem nicht an den Rändern.

Diese Ränder sind auf den von Masaccio bemalten Wänden zu sehen. Sie treten verstärkt in Erscheinung durch Farbtonunterschiede, die dadurch entstanden sind, daß die bereits trocknen-

den, am Tage vorher oder früher bemalten Wandstücke, aus der frisch angetragenen Schicht Wasser ansaugten, auf der die Farbe dann etwas verändert auftrocknete, auch wenn es sich um genau die gleiche Mischung handelte.

Der Malgrund des Freskos ist eine lebendige Fläche. Sie verändert ihren Zustand von Halbstunde zu Halbstunde. Ein und dieselbe Farbe nimmt je nach dem Zeitpunkt, zu dem sie aufgetragen wird, eine andere Tönung an. Dieser Vorgang ist eine Bereicherung der Malerei. Keine andere Technik läßt derartige Abstufungen zu. Sie entstehen weniger durch helldunkel-Unterschiede, als vielmehr durch Wandlungen in dem kristallinischen Gefüge des Malgrundes. Sie verursachen die eigentümlichen Oberflächenerscheinungen des echten Freskos.

Die Anwendung dieser Eigenschaften der frischen Kalkmörtelschicht setzt Erfahrungen voraus, die erst in vielen Jahren erworben werden können, und die auch Masaccio nicht der Überlieferung entnehmen konnte, denn seine Wandbilder sind seit der Römerzeit in Italien die ersten echten Fresken im Sinne des buon fresco. Die Freskotechnik der pompejanischen Wandmaler war in Vergessenheit geraten.

L. gab zu, daß es tatsächlich die Unregelmäßigkeiten auf der Wand und die offenbar unbeabsichtigten Unterschiede im Farbton seien, die den störenden Eindruck hervorriefen. Er wunderte sich jedoch über Masaccio, der die Ansatzfugen nicht so sorgfältig dem Verlauf der Grenzlinien der einzelnen Figuren angepaßt habe, wie die anderen Maler. Er zeigte auf einzelne stark erkennbare Ansatzlinien, die – wie er meinte – kreuz und quer durch das Bild gingen.

L. nannte mit Unrecht Masaccio „wenig sorgfältig". Nie hätten Michelangelo, Raffael und die vielen anderen ihn bewundert, wenn er leichtfertig gearbeitet hätte. „Uomo maraviglioso" war er für sie. Er hatte die Malerei erneuert. Sie wußten, daß die Gewissenhaftigkeit in kleinen Dingen hier nicht wichtig war, weil ein leidenschaftliches Genie, dem gleichzeitig ein ungeheueres handwerkliches Können zu eigen war, die Regeln einer gefestigten Tradition durchbrach. Masaccio malte diese Bilder, obwohl sie al fresco unter Verzicht auf die nachträgliche Überarbeitung entstanden, frei und ohne das Hilfsmittel des Kartons auf die Wand. Was er am Tage gemalt hatte, mußte auch gelungen sein, im einzelnen und im Zusammenhang, oder es mußte vernichtet und neu gemacht werden.

Das ist der Grund für die starke Sichtbarkeit und die Unregelmäßigkeit der Ansatzlinien. Der Zusammenhang der Figuren und ihrer Unterteilungen ordnete sich erst beim Malen auf der Mauer. Ebenso entstanden Form und Ausdruck der Gesichter ohne vorherige Zeichnung. Durch diese Unmittelbarkeit der Malerei gab Masaccio dem Wandbild eine ursprüngliche Lebendig-

keit, eine Intensität der Form und der Farbe, die den Gestalten eine Wucht verlieh, die auf die nachfolgenden Generationen wirkte wie die Offenbarung einer Wunderkraft. Wir betrachteten noch einmal die Wand in ihrer gewaltigen Spannung und glaubten die Eile, Beklommenheit und Erwartung zu spüren, die beim Ausmalen dieses Raumes den Maler erfüllt haben mußte.

Ein glücklicher Zufall bestätigte unsere Überlegungen und Folgerungen. Meine Überzeugung, die frühen Wandbilder seien von Malern gemacht, die ihr Handwerk so überlegen beherrschten, daß sie ohne das Hilfsmittel des Kartons – also der auf die Malfläche gespannten und dann durchgepausten Vorzeichnung – Bilder und ganze Wände zu gestalten vermochten, war keine Täuschung. Ich erhielt die Begründung hier in der Brancaccikapelle.

Wir hatten nicht bemerkt, wie der letzte Teil unseres Gesprächs von einem Besucher der Kirche mitgehört wurde. Ein Deutscher kam auf uns zu, nannte seinen Namen und erwähnte, er sei Kunsthistoriker und habe sich seit Jahren mit einem ganz bestimmten, noch ungeklärten, bisher vernachlässigten Problem beschäftigt, nämlich der Frage nach dem Zeitpunkt, zu dem der Karton in der Wandmalerei aufgekommen sei. Aus diesem Grund habe unsere Unterhaltung seine Teilnahme erregt.

Diese Fresken seien von Masaccio zweifellos ohne Karton gemalt. Auch Giotto und seine Schüler hätten ihn nicht gekannt. Dr. N. griff meines Freundes Bemerkung über die kreuz- und querlaufenden Ansatzlinien auf und schilderte uns die Art und Weise der Technik Giottos. Auch er habe die Tagesschichten im allgemeinen in geradlinigen Stücken zusammengesetzt, wenn auch nicht in der willkürlichen Art des Masaccio. Der große Unterschied liege aber darin, daß die Wandbilder Giottos und seiner Nachfolger in zwei Arbeitsgängen hergestellt wurden. Zuerst malte man das Bild in echter Freskotechnik und dann wurden Unzulänglichkeiten in der Übereinstimmung der Tonwerte an den Ansatzgrenzen und Einzelheiten in Gewändern und Architekturen auf trockenem Grund übermalt. Hierdurch bekamen die Bilder eine gleichmäßige, wohlgestaltete Oberfläche. Dieses fresco-secco-Verfahren habe nicht die beunruhigende Spannung des Arbeitsvorgangs der echten Freskomalerei, des buon fresco. Nach den bei der Übermalung verwendeten Bindemitteln bezeichne man die in der Technik Giottos gemalten Bilder am richtigsten als Temperafresken.

Zur Zeit des Masaccio merkten die Maler, daß die zweite Schicht nicht unbedingt haltbar war. Die Temperafarbe der Bilder Cimabues und Giottos veränderte sich, löste sich auf, zerstaubte und blätterte ab. Die al fresco gemalten Stellen blieben unverändert, ja sie wurden im Laufe der Jahrzehnte fester und widerstandsfähiger, weil die Versteinerung und Verhärtung der

Kalkmörtelschicht, in welche die Farbteilchen eingebunden sind, sich durch Jahrhunderte fortsetzt.

Ich begriff nun die Begeisterung, die die Maler der damaligen Zeit vor diesen Fresken erfaßte, voll und ganz. Diesem jugendlichen Masaccio – er starb siebenundzwanzigjährig – war es gelungen, durch die Beschränkung einer schwierigen Malart auf ihre einwandfreien Mittel, Bilder zu vollenden, die dem Geist einer neuen Zeit entsprachen und gleichzeitig das Handwerk der Wandmalerei erneuerten.

Dr. N. machte uns noch aufmerksam auf eine merkwürdige Verletzung der Malschicht, die er bei seinen Untersuchungen gefunden hatte. Es ist eine Stelle, an der ein Nagel eingehauen war, und zwar als Fluchtpunkt für die Architekturlinien, die durch das Anschlagen einer Schnur im Bilde auf der Wand festgelegt wurden. Die hier in einer primitiven Art angewandte Zentralperspektive sei der eigentliche Anlaß zur Erfindung des Kartons gewesen. In einer wissenschaftlichen Arbeit, die Dr. Robert Oertel über Masaccio und die Geschichte der Freskotechnik im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1934 veröffentlicht habe, werde Wesentliches über die Freskomalerei der Renaissance ausgesagt. –

Brunelleschi, der Baumeister, hatte als erster die perspektivische Praxis theoretisch festgelegt. Er soll in einer Reihe von Bildern den Versuch gemacht haben, die mathematische Konstruktion zum ästhetischen Prinzip zu erheben. Nachdem er vor dem Dom in Florenz die Künstler um sich versammelt hatte, um ihnen zu zeigen, wie man sich des Fluchtpunkts und der Distanz für die Zeichnung zu bedienen habe und wie man sie mit großem Vorteil anwende, wurde das perspektivische Gesetz für die Maler die Zauberformel, die sie zum Herren der Erscheinung machte.

Masaccio, von dem berichtet wird, Brunelleschi habe ihn sehr geliebt, weil er seinen durchdringenden Geist erkannte, hat die Gesetze der Perspektive nur in ihren ersten Ansätzen erfahren. Auch Uccello konstruierte wahrscheinlich auf eine ähnliche Weise wie Masaccio auf die Wand. Erst in seinen späteren Bildern mag er eine zweckmäßigere Methode gefunden und auch Kartons zugrundegelegt haben. Er war im Alter in die perspektivischen Rätsel so vernarrt, daß er die Farbenpalette darüber vergaß und den Tadel Donatellos wie den Mißmut seiner jugendlichen Frau zu dulden hatte. Er verschwendete viel Zeit auf die Konstruktion des zweiundsiebzigflächigen Wulstes der Drahteinlage der Florentiner Hüte. Er übertrug sie in verschiedenen Verkürzungen in das Bild mit der Darstellung der Sintflut. Dort sieht man, wie diese Polyeder den von der Wasserflut bedrängten Menschen über den Kopf gerutscht sind und wie Rettungsringe um die Hälse hängen.

Piero della Francesca schrieb über die Anwendung der Perspektive in der Malerei eine klassische Abhandlung. Es gelang ihm mit Hilfe seines Freundes, des Mathematikers Pacioli, dieses Lehrgebäude zu vollenden und zu vereinfachen. Die perspektivischen Regeln – an deren Entwicklung später Albrecht Dürer durch seine „Underweysung der Messung" beträchtlich beteiligt war – konnten von nun an wie Rezepte übernommen werden. Der Wunsch und die Notwendigkeit, die genaue Konstruktion des Raumes auf die Wand zu bringen, zwang die Maler, ein Hilfsmittel zu finden. Sie erfanden den Karton, die Pause der vergrößerten Zeichnung auf die Mauer.
Solange die Maler die Technik der Wandmalerei von Jugend auf in den Werkstätten ihrer Meister so gründlich nach der Überlieferung erlernt hatten, daß sie das Bild ohne schematische Hilfsmittel frei auf der Mauer entwickeln konnten, war die mechanische Methode noch keine Gefahr. Im Laufe der Zeit legte der Karton die Wandmalerei in Fesseln. Die ursprüngliche handwerkliche Übung, Erfahrung und Sicherheit ging mehr und mehr verloren. Es entwickelte sich die akademische Vereinfachung der Technik aus Angst vor der großen Wand. Es kam die auf dem Papier mit Kohle und Bleistift im kleinsten Format auskomponierte, dann schablonenartig als Vergrößerung übertragene, mit den Anzeichen des monumentalen Stils versehene Wandgestaltung auf.
Dr. N. machte uns den Vorschlag, zur Kirche S. Maria Novella zu gehen. Dort würden wir im Chiostro Verde die Noahfresken Uccellos finden. Außerdem sei da eine bemalte Wand zu sehen, die einen tiefen Einblick in die Art des Entstehens der frühen Renaissancefresken gäbe und den Beweis für die Unabhängigkeit der Maler vom Karton liefere. Er könne uns an einem Beispiel zeigen, wie die Monumentalität des Wandbildes auf eine natürliche, unstilisierte Art dadurch zustandegekommen sei, daß der Maler im Raum stehend, also den Maßen und Bedingungen des Raumes eingegliedert, die Vorzeichnung mit verlängertem Pinsel unmittelbar auf die Wand skizziert habe.
Wir beschlossen, den Besuch im Chiostro Verde auf den nächsten Tag zu verschieben. Dr. N. empfahl uns, vorher noch die Kirche S. Apollonia zu besuchen.
Der Brief wird umfangreich. Ich kann ihn heute nicht zu Ende schreiben, aber ich will ihn gern ebenso ausführlich fortsetzen, wenn ich von Dir ein paar Zeilen erhalte, aus denen ich ersehen kann, daß auch Du unseren alten Streit vergessen willst.

Florenz, im Juli

Mir ist es recht, die Beziehungen zwischen Auftraggeber und Wandmaler noch einmal auf eine friedliche Weise zu erörtern, aber nicht wie Du meinst, bei unserem nächsten Zusammensein, sondern besser schon vorher.

Diesen Brief schicke ich also noch nach Berlin und erst die nächsten nach Würzburg. Ich freue mich über Deinen Plan, die Ferien dort zu verbringen, denn Du bist da nicht weit von meiner Heimat entfernt. Außerdem gibt es neben den vielen Schönheiten dieser Stadt die Wandbilder Tiepolos zu sehen. –

Früh am Morgen gingen wir hinunter nach Florenz. Unser Besuch in S. Apollonia sollte den Fresken Castagnos, einem uns unbekannten Maler gelten.

Im Innenraum der Kirche sahen wir verschiedene Wandbilder, darunter ein Abendmahl, das mich an Leonardos Bild in Mailand erinnerte. Es hätte von einem seiner Zeitgenossen sein können, so hochrenaissancistisch wirkte es. Castagno aber starb, als Leonardo fünf Jahre alt war. Die anderen Bilder, darunter eine Szene am heiligen Kreuz, erinnerten an eine viel frühere Zeit. Ich dachte an Masolino, den Lehrer Masaccios, den Zeitgenossen Castagnos.

L. fragte mich sehr bald, wie schon so oft auf dieser Reise, ob denn diese Bilder nun mit oder ohne Karton gemalt seien. Ich sagte ehrlich meine Meinung, obwohl sie mir selbst etwas merkwürdig vorkam. Ich behauptete, dieses Bild mit dem Kreuz sei ohne Karton und jenes Abendmahl mit Karton entstanden. Mein Freund meinte belustigt, Castagno habe wahrscheinlich mir zuliebe einmal so und einmal anders gemalt. Er fände, die Hitze Italiens bekäme meinem Steckenpferd Karton auf die Dauer nicht gut. Es mache sonderbare Kapriolen.

Wir holten Dr. N. ab und gingen zusammen zum Chiostro Verde. Er hatte uns nicht ohne Grund auf die Bilder in S. Apollonia aufmerksam gemacht. Als L. unsere heitere Unterhaltung schilderte, stimmte Dr. N. meiner Ansicht zu. Nach dem heutigen Stand der Forschung antworte man auf die Frage nach der erstmaligen Anwendung des Kartons sehr wahrscheinlich richtig, wenn man Castagno nenne. Es interessierte ihn, zu erfahren, an welchen Merkmalen ich das Vorhandensein oder das Fehlen der Kartonvorzeichnung erkenne.

Nicht auf allen Bildern, denen ein Karton zugrundelag, lassen sich Spuren von Abdrücken feststellen, und aus dem Verlauf der Ansatzlinien kann man nicht immer auf die Entstehungsart von Wandbildern Schlüsse ziehen. Andererseits sind Ritzlinien auf Bildern, die ohne Karton gemalt sind, manchmal dadurch entstanden, daß beim Malen in den weichen Grund der Pinsel Eindrücke verursacht hat. Wir hatten auf unserer Reise zu viel Erfahrungen gemacht, um die äußerlichen Anzeichen allzu wichtig zu nehmen. Den romanischen und gotischen Malereien, den Theodolindefresken in Monza, den Bildern Lorenzettis in Siena, denen des Meisters vom Triumph des Todes auf dem Camposanto zu Pisa, sieht man auf den ersten Blick an, wie sie frei auf die Wand gemalt sind. In den Bildern Giottos spürt man eine gewisse Bindung an eine Vorzeichnung, in der vielleicht Anhaltspunkte für die Komposition festgelegt waren. Besonders seine Werke der Spätzeit sind mehr wie Tafelbilder, ohne Rücksicht auf den Raum, gemalt, während die Bilder der Sienesen und der Maler des Mittelalters aus dem Raum heraus auf die Wand entwickelt sind. Das Reiterbild Simone Martinis in Siena ist ein großartiges Beispiel dafür.

Wer selbst die Freskotechnik auf ihre verschiedenen Möglichkeiten hin untersucht und angewandt hat, empfindet beim Betrachten von Wandmalereien die Art ihres Entstehens mit. Im frei gestalteten Bild ist der Unterschied zwischen der Wirklichkeitsform der Natur und der Gestalt ihrer Erscheinung im Bild größer als bei der Kartonfreske. Im kartonlosen Bild ist keine Form vorgezeichnet. Sie muß beim Malen aus der Vorstellung heraus gesucht und gefunden werden. Dadurch wirkt auch der kleinste Formzusammenhang gespannt oder im Falle des Mißlingens verquält und verzerrt, aber niemals leer, denn er wird nicht nachgemalt wie im kartonierten Bild, in dem das Einzelne und das Ganze vorher überlegt und behutsam ausgerechnet sind. In der Kartonfreske sitzt alles am rechten Fleck, so wie die Natur und das Kompositionsgesetz es vorschreiben. Das kartonfreie Bild ist irgendwie in der Schwebe. Man bemerkt Formverschiebungen, besonders an den thematisch weniger wichtigen Stellen, z. B. den Gewandfalten, an denen der Maler die Komposition, die zu entgleisen drohte, wieder eingefangen, oder Proportionen, die aus dem Maß gerieten, wieder gerichtet hat. Die Kartonfreske ist ausgeglichen, auf der kartonfreien spürt man unter der Oberfläche das erregende Tasten der schöpferischen Hand. Diese Bilder haben eine wundervolle Eigenschaft. Sie sind ohne Kompositionsschema wohlkomponiert.

Albrecht Dürer verstand es noch, in der freien und sicheren Art der Alten zu malen. Ein Zeitgenosse schrieb: „Was soll ich von der Fertigkeit und Sicherheit seiner Hand sagen? Man möchte schwören, mit Lineal und Zirkel sei gezogen, was er ohne anderes Mittel als Pinsel, Stift oder

Feder zum Verblüffen der Zuschauer hinzeichnete. Was soll ich davon sprechen, mit welcher Übereinstimmung von Hand und schaffendem Geist er oftmals die Verbildlichung irgendwelcher Dinge auf das Papier warf? Späteren Lesern wird es gewiß unglaublich erscheinen, daß er bisweilen eine Zeichnung an weit auseinanderliegenden Stellen nicht nur einer ganzen Darstellung, sondern auch einzelner Figuren anfing, die dann, wenn er die Verbindung hergestellt hatte, so zusammenkamen, daß gar kein besserer Zusammenhang denkbar gewesen wäre. Mit dem Pinsel führte er auch die feinsten Sachen auf Leinwand oder Holztafel ohne vorherige Aufzeichnung aus, und zwar so, daß nichts daran zu tadeln war, daß vielmehr alles das höchste Lob fand. Das haben besonders die gefeiertsten Maler bewundert, die als die Sachverständigen die Schwierigkeit kannten."

Die Wandbilder im Chiostro Verde sind fast ganz zerstört. Die wenigen Malereien Uccellos sind bei weitem am besten erhalten. Die eines Zeitgenossen, vielleicht seines Freundes, des Malerarchitekten Dello, weisen kaum noch zusammenhängende Farbflächen auf. Ob sie überhaupt al fresco gemalt waren? Ich bezweifelte es und stellte Betrachtungen über die Ursachen ihres Verfalls an. Ich untersuchte den Mörtel. Er war hart wie Stein. Auch die Farbschicht war nicht mürbe und bröckelte nicht ab. Also doch wohl Fresken! Vielleicht hatte man sie aber auch erst vor kurzem fixiert, um wenigstens die Reste zu erhalten. Dr. N. fragte, was ich zu diesem rätselhaften Gemäuer zu sagen hätte. Ich konnte nur den Zustand bedauern, zu erklären vermochte ich nichts. Um so mehr wußte Dr. N. zu erzählen.

Der Maler dieser zerstörten Bilder hatte sich – wie es vor der Renaissance oft üblich war – die Arbeit auf der Mauer dadurch vereinfacht, daß er die vorgefundene Mörtelschicht nicht bis auf die Fugen entfernte, sondern nur mit Haftlöchern versah, die mit spitzem Hammer in großer Zahl in den Putz hineingeschlagen wurden. Nachdem dieser alte Mörtel, so wie die Werklehre es für die Mauer vorschrieb, tüchtig mit Wasser versorgt war, wurde eine frische Schicht neu aufgetragen und bemalt.

Diesem fehlerhaften Verfahren verdanken wir in Deutschland eine Anzahl von erhaltenen Resten frühester Wandmalereien, die bei späten Wiederherstellungsarbeiten dadurch zum Vorschein kamen, daß der Putz abgeklopft wurde. Man fand darunter manchmal eine zweite oder eine dritte bemalte Fläche vor. Hier im Chiostro Verde hielt der von dem Maler neu aufgetragene Grund einige hundert Jahre lang, dann aber platzte er von der unteren Schicht in mehr oder weniger großen Fetzen ab, zerstörte die Bilder und enthüllte das Geheimnis, das Dr. N. den Beweis für die Richtigkeit seiner Vermutung lieferte.

Auf jenem alten Unterputz sieht man in gut erhaltenem Zustand die ohne Hilfslinien, ohne Karton in wenigen, aber unheimlich sicheren Pinselstrichen hingesetzte Vorzeichnung der Figuren und der Komposition. Dieser Maler kannte den Karton nicht. Er komponierte das Bild frei auf die Wand, so wie es bis dahin allgemein üblich war bei Masaccio, Giotto, Cimabue.
Der Zufall ließ einige Stücke der bemalten Fläche hängen. Der Vergleich von gezeichneter und gemalter Figur bestätigt eindeutig die Auffassung, daß die Vorzeichnung nur einen ungefähren Anhalt für die Entwicklung des Bildes gab und keineswegs die Phantasie während der Arbeit festlegte. Auf der oberen Schicht in unserem Beispiel steht zwar die gemalte Figur ungefähr an der Stelle, wo sie vorgezeichnet ist. Sie bleibt aber im übrigen vollkommen unabhängig. Auf dem Unterputz weisen Arm und Hand nach oben, auf der Ausmalung nach unten.
Du wirst Dir vorstellen können, mit welcher Zustimmung ich Dr. N.'s Schilderung aufnahm und mit welchem Gefühl der Rechtfertigung ich sie Dir mitteile, denn sie beweist, daß nicht eine Lust an artistischen Sensationen, sondern das echte Gefühl für die Verbundenheit von handwerklichem und künstlerischem Können der Grund für die Ablehnung der schematischen Vorzeichnung ist. Mein Bemühen um die vollkommene Beherrschung der Freskomalerei ist – ich weiß es nun gewiß – begründet im Prinzip der Wandmalerei an sich. Nicht ausgeklügelte Kompositionen dürfen die Wände bedecken, sondern freie Schöpfungen der entfesselten Phantasie sollen sie schmücken. Es ist schwer, von dem Geheimnisvollen, das in dieser schöpferischen Ungebundenheit dennoch als Gesetz, Maß und Ordnung wirkt, zu reden. Wenn Michelangelo das Malen al fresco eine Malerei für Männer, die Ölmalerei eine Malerei für Weiber nannte, so dachte er dabei an die Zucht, welche die Freskomalerei vom Menschen verlangt. In einem Sonett hat Michelangelo die Arbeit des Freskomalers geschildert:
„Ich habe einen Kropf bekommen von diesem Malen von unten nach oben wie die Katzen in der Lombardei vom schlechten Wasser; mein Bauch ist so aufwärts gezogen, daß er fast das Kinn berührt, mein Bart steht zum Himmel empor, mein Hinterkopf liegt auf den Schultern und ich habe eine Brust wie eine Harpye. Der Pinsel aber, der über mein Gesicht dahinfährt, bedeckt es mir ganz mit einem bunten Paviment von Tropfen. Die Haut ist vorne übermäßig angespannt, hinten ist sie zusammengeschrumpft, so daß ich krumm bin wie ein syrischer Bogen."
Wohl alle Maler, die das Unheimliche, Große und Schöne der Freskomalerei erlebten, haben versucht, mit Worten zu sagen, was sie empfanden. In Ingres Tagebuch steht: „Das Fresko wurde von den größten Meistern immer zärtlich geliebt und als dasjenige malerische Verfahren angewandt, das am stärksten inspiriert." Delacroix, der eigentlich ein Ölmaler war und nicht die rich-

tige Vorstellung von der Freskotechnik hatte, da er nie in Italien war, schrieb: „Der Zwang, in Fresko alles gleich fertig machen zu müssen, versetzt den Geist in eine Erregung, die einen rechten Gegensatz zur Faulheit der Ölmalerei bildet.“ Schwind ist besonders heftig in der Ablehnung der Seccotechniken (al secco = auf trockenen Putz gemalt): „Die Freskomalerei ist die eigentliche Malerei, da zeigt es sich, wer was kann und wer ein ganzer Mann ist, doch hat sie, trotzdem ich sie vielen gezeigt und vordemonstriert habe, noch keiner probiert. Lieber malen die Herren mit einem Brei und setzen die Lichter mit Kalk auf, der beim Auftrocknen ein Weiß ergibt, das gegen das Weiß des Bewurfes wie ein bleierner Löffel (also grau) aussieht.“ Von einem italienischen Maler wird berichtet: „Er hat in Fresko eine Lünette zur allgemeinen Bewunderung gemalt. Er besaß das Talent, wie außer ihm niemand, die Farben im Freskomalen zu verbinden und harmonisch zu machen, während der Kalk noch frisch war. Er war gewohnt, seine Arbeit mit Sonnenaufgang zu beginnen, sehr geringen Imbiß zu nehmen, während er auf dem Gerüst war, und im Sommer bis zur Dämmerung bei der Arbeit auszuharren, im Winter bis fünf Uhr abends. Denn er wünschte, daß er den Intonaco (die Malschicht, bevor sie an der Oberfläche abgebunden hat) verlasse, nicht der Intonaco ihn. So hatte er niemals Ursache, zur Retusche in Secco zu greifen.“

Auf der Mauer, im Malen soll das Bild entstehen, dort soll es Gestalt bekommen. Das Vorzeichnen auf die Wand ist lediglich das erste Abtasten. Selbst bei Michelangelos Fresken in der Sixtina geben die Kartonpausen nur einen Anhalt, durch den die Umrisse der Figuren festgelegt und die Innenzeichnungen der Körperglieder angedeutet sind. Die vorgezeichneten Linien stimmen nicht immer überein mit der gemalten Form.

L. meinte, er verstehe jetzt Michelangelo, der die fünf oder sechs Gehilfen, welche er zuerst aus Florenz zur Ausmalung der sixtinischen Kapelle herangeholt hatte, entließ, weil keiner von ihnen auch nur einen einzigen Kopf oder auch nur den Teil einer Figur, so wie Michelangelos Hand sie gestaltete, hätte malen können. Sie konnten höchstens nach einer genauen Vorzeichnung kopieren und in Farbe übersetzen. Ein so geistloses und langweiliges Verfahren mußte für Michelangelo unerträglich sein. Er faßte den kaum vorstellbaren Entschluß und bewältigte die riesenhafte Decke allein.

Nach Dr. N.'s Überzeugung ist auf den Fresken Masaccios nirgends Raum für Gehilfenarbeit geblieben. Raffael hat jedoch nur zum geringen Teil seine Wandbilder mit eigener Hand ausgeführt. Die Menge und Größe der Aufträge machte die Mitarbeit von vielen Gesellen nötig. Da sie alle noch die Erfahrungen der alten Werkstattlehre mitbrachten, entstanden trotz des

reichlichen Gebrauchs der Kartons Meisterwerke der Wandmalerei. Mit diesen Gehilfenfresken ist aber der Höhepunkt überschritten. Im Technischen bleibt die gute Tradition noch einige Zeit erhalten, der gestaltungssichere Geist aber, der Wände lebendig machte, erstarb. Das Wandbild wurde zur Dekoration, zur Kopie des Kartons, dessen Formen in schematischer Manier mit Farbe ausgefüllt auf die Wand gebracht wurden.

Der Mut, der die vielen Schwierigkeiten der Mauermalerei in trotzigem Spiel überwandt und Bildern Gestalt gab, auf denen der Triumph des Überwindens nachklingen wird, solange sie bestehen, verließ die Maler. Die Furcht vor der Wand überkam sie und fesselte ihre Gestaltungskraft. Farbige Schemen in ausgeglichener Komposition wurden nun bequem auf die Wand ausgebreitet, manchmal noch in vollendeter Technik, aber niemals mehr von lebendiger Glut erfüllt. Nur manchmal noch, in der Skizze zum Bilde, leuchtete ein Funke auf und verlosch für immer im Karton.

Dr. N., für den die Frage nach dem Karton ein nüchternes, rein sachliches und kunsthistorisches Problem ist, war von dem Überschwang, mit dem ich geredet hatte, überrascht. Er wurde – wie mir schien – zurückhaltend. Mein Freund mußte dasselbe empfunden haben, denn er bemühte sich, ihn davon zu überzeugen, daß ich keineswegs ein Phantast sei.

Ein Illusionist sei ich höchstens insofern, als meine Gewissenhaftigkeit in technischen und handwerklichen Dingen so weit gehe, daß ich sogar Gefahren, denen eine Freske, wenn sie auf eine feuchte oder sonstwie gefährdete Wand gemalt werden würde, ausgesetzt sei, künstlich auf kleinen Bauplatten im Atelier darstelle, daran herumexperimentiere und alle Anstrengungen mache, eine unbedingt zuverlässige Technik der Freskomalerei zu entwickeln. Ein Illusionist wider Willen sei ich auch, weil ich Fresken male, ohne daß mir jemals Gelegenheit gegeben worden wäre, auf einer Mauer zu arbeiten. Meine Illusionsfähigkeit gehe sogar so weit, daß ich in Ermangelung von Wänden auf Platten in verkleinertem Maßstab mich mit dem Problem herumschlüge, wie große Wandflächen für die Bemalung unterteilt und gestaltet werden müßten.

L. beschrieb die zeitraubende Arbeit, die ich mit der Herstellung der künstlichen Wände – mehr oder weniger großen Eisenbetonplatten – hätte, von denen ich einige sehr umfangreiche anfertigte, um lebensgroße Figurengruppen auf sie malen zu können, denn ich sei der Überzeugung, nur so seien auch im Atelier die Erfahrungen zu machen, für welche man natürlicherweise Wände haben sollte. Er schilderte den Eindruck, den es auf ihn gemacht habe, als er zum erstenmal sah, wie eine Freske entstand. Zuerst sei das in unregelmäßiger Form aufgetragene, blendend weiße Stück Mörtel mit einer seidigen, weichen und empfindlichen Oberfläche zu sehen gewesen. Im

Laufe des Tages habe sich darauf ein lebensgroßer Kopf mit landschaftlichem Hintergrund gezeigt. Am Tage danach sei wieder die Mörtelschicht angesetzt und bemalt worden mit einem zweiten Kopf, diesmal im Profil und der Fortführung der Landschaft. So habe sich das Bild von Tag zu Tag weiter entfaltet. Wie „aus der Luft gegriffen" sei es entstanden, weil außer dem Gemalten nichts von dem Bild da war, weder eine Entwurfszeichnung noch eine Vorzeichnung auf dem Malgrund. Einmal habe er beobachtet, wie ein mißglücktes Stück ganz aus dem Bilde herausgeschlagen, neu verputzt und wieder bemalt worden sei. Viel Zeit sei über dem genauen Einfügen und Glätten des Bewurfs vergangen.

Dr. N. konnte sich nach seinen Studien über die Technik Masaccios eine solche freie Art der Bildgestaltung, die er früher nicht für möglich gehalten hätte, vorstellen, obwohl alle neueren Lehrbücher den Karton als wichtigste Voraussetzung der Freskomalerei behandelten. In den alten Büchern, z. B. dem Handbuch des Cennino Cennini, fände man ihn allerdings nicht erwähnt.

Ich antwortete, dieses Verzichten auf das Hilfsmittel der Vorzeichnung erschwere die Arbeit keineswegs. Man komme eigentlich nie in Verlegenheit, weil der ungebundenen Formphantasie eine Fülle von Lösungsmöglichkeiten für ein und dieselbe Bildsituation zur Verfügung stehe. Es sei viel schwerer, mit gefesselter Phantasie eine gute Freske zu malen. Formen und Grenzen der Komposition ergäben sich durch die Disziplin bei der Arbeit besser, als durch die Festlegungen des Kartons.

Wir sprachen von den Einzelgängern, die sich im 19. Jahrhundert mit Freskomalerei beschäftigt und in Italien Werke hinterlassen haben. Es sind viel Deutsche unter den wenigen. Die zehn Nazarener, deren Beispiel sich auch nach Frankreich anregend auswirkte, malten in Rom Fresken und Overbeck wurde außerdem die Ehre zuteil, in Assisi das Giebelfeld der Kapelle des heiligen Franziskus mit einem Bild zu schmücken. Desiderius Lenz, der Begründer der Beuroner Kunstschule, malte im Kloster Monte Cassino. Hans von Mareés Fresken in der Bibliothek der zoologischen Station in Neapel sind bedeutsam, weil in ihnen die Freskomalerei von dem Vorbild der italienischen Renaissance befreit ist. In Frankreich malten Ingres, Delacroix und Chassériau al fresco. Puvis de Chavannes war kein Freskomaler. Er imitierte durch matte Ölfarbe auf Leinwand wandgerechten Stil.

Alle jene Maler brauchten zunächst den Karton. Es gab keine lebendige Tradition, auf der sie hätten aufbauen können. Sie hatten die Malerei auf Akademien und nicht in Werkstätten gelernt.

Ich erinnerte an unsere Beobachtungen beim Betrachten der Fresken in Neapel und wies darauf hin, daß sich Marées dem Zwang des Kartons entzogen hat und daß auch Overbeck sich ihm entziehen wollte. Die zuerst gemalten Neapler Fresken sind peinlich genau mit dem Karton aufgedrückt und ausgemalt. Die Hilfslinien verschwinden immer mehr auf den späteren Bildern und Mareés Biograph beschreibt, wie die Punktierungen im letzten und vollendetsten Bild – der Pergola mit den Bildnissen der Freunde – überhaupt aufhören. Dieses Wandbild müsse ohne oder fast ohne Vorzeichnung entstanden sein. Mareés hatte nur einmal Gelegenheit Fresken zu malen und diese Arbeit war nicht das Ergebnis eines Auftrags, sondern sie entstand aus einem freundschaftlichen Anerbieten des Malers an den Gründer der deutschen zoologischen Station in Neapel.

Overbeck schrieb über seine Freskomalerei aus Rom an seine Eltern: „Ich habe mich von der Verbindlichkeit gelöst, ausgeführte Kartons zu den Bildern zu zeichnen, die nur dazu dienen, die Arbeit ins Unendliche zu dehnen, ohne den Bildern zum Vorteil zu gereichen, die auf diese Weise meist kältere Kopien des Kartons werden. Statt dessen gehe ich nach leichtem Umriß, den ich an Ort und Stelle gleich aufzeichne, unmittelbar ans Malen nach Art der meisten alten Meister."

Wir mußten an Cornelius denken, der große Wandmalereien ausführte. Ihm war Gelegenheit gegeben, eine deutsche Tradition zu begründen. Seine Schule scheiterte an der akademischen Nüchternheit, mit der das Handwerk der Freskomalerei betrieben und gelehrt wurde. Seine Schüler wurden, wie er selbst, Sklaven des Kartons, Stilisierer des Wandbildes.

Das Chiostro Verde wurde geschlossen. Wie verabschiedeten uns von Dr. N., nachdem wir den Plan gefaßt hatten, an einem der nächsten Tage nach Padua zu fahren, um dort vor den Fresken des Mantegna unser Gespräch fortzusetzen.

Du fragst mich in Deinem Brief nach einem Ort, der für Wanderungen im Spessart, in der Rhön und im Vogelsberg günstig gelegen und von Würzburg aus mit der Bahn leicht zu erreichen ist. Ich empfehle Dir Z., ein Dorf, das in einem Tal liegt, welches durch Ausläufer der drei Gebirge gebildet wird. Es ist geologisch und botanisch interessant und landschaftlich auf eine seltene Art abwechslungsreich.

In Z. habe ich meine ersten Freskoversuche gemacht. Sie stehen bei meinem Freund F., einem Maurer und Holzfäller. Er hat sich einen Ziegenstall daraus gebaut. Geh zu ihm und bitte ihn, dem Kalkbrenner zu sagen, er möchte für mich wieder im kleinen Ofen Kalk auf Holzfeuer brennen. Steinkohlengebrannter Kalk ist bei Verwendung im Malgrund nicht ungefährlich für die Farbe.

Der Stein, den der Kalkbrenner bei seinem Haus findet, ergibt einen sehr schlechten, für Freskomalerei unbrauchbaren Weißkalk. Die Maurer aus der dortigen Gegend hatten mir bestätigt, daß er nicht viel tauge. Er sei noch nach vielen Jahrzehnten in den Fugen und auf den Wänden mürbe. Sie sprachen jedoch von einem Kalk, den sie früher aus einer jetzt stilliegenden Brennerei jenseits der Berge bezogen. Auch F. weiß davon. Er wird sicherlich bereit sein, eine Fuhre dieser Steine zu holen. Er sammelt für mich außerdem Marmorbruchstücke, Abfälle einer flußabwärts gelegenen Fabrik, die italienisches Gestein verarbeitet. Sage ihm, er soll sie beim nächsten Holzbrand mitbrennen lassen, aber von den Kalksteinen getrennt löschen und getrennt einsumpfen. Am besten wird es sein, er baut noch eine zweite Grube.

Laß Dir die Ziegenstallfresken zeigen. Vielleicht ist trotz des mürben Putzes noch etwas darauf zu sehen. –

Ein italienischer Bilderrestaurator, den ich in einer Kirche auf seinem Gerüst besuchte, als er mit einem Gehilfen eine übertünchte Freske freilegte, erklärte, die Härtung des Mörtels sei nach seiner Erfahrung das Wichtigste beim Freskomalen, denn kranke und schwache Putzschichten würden auch das schönste Bild zerstören und vor allem eine Wiederherstellung fast unmöglich machen. Ich bewunderte die Geschicklichkeit, mit der die beiden es verstanden, das Gemälde

durch Klopfen (am Klang erkennen sie den Zustand des Mörtels), Abheben und vorsichtiges Abschaben von der Übermalungstünche zu befreien. Sie hofften das Bild – es würde wahrscheinlich ein Castagno sein – ohne Temperaübermalungen vorzufinden, denn es lasse sich nur beim echten Fresko die Malschicht unverletzt erhalten. Die al secco aufgetragenen Farben gingen ganz oder was noch unangenehmer wäre, fetzenweise und ungleichmäßig mit der Tünche ab. Vor allem aber könne man nur die harte, wasserunlösliche Farbschicht der Freske von der Wand abnehmen und zum Schutz vor Mauerschäden auf Leinwand übertragen. Er zeigte mir, wie das „Ableimen" der Freske gemacht werden müsse. Bei dieser Gelegenheit hörte ich von diesen Maltechnikern mancherlei über ihre Arbeitsweise und ihre Erfahrungen. Sie warnten vor Faulheit beim Aufbringen des Bewurfs. Je mehr Schichten übereinander aufgetragen würden und je dichter der Putz sei, desto fester binde die Farbschicht ab. Es dürfe kein Mangel an Kalkwasser auftreten, solange der Kristallisationsprozeß vor sich gehe. Unter dem Mikroskop lasse sich erkennen, wie die dünne Farbschicht nicht eine einzige feste Masse sei, sondern sich aus einer Serie von feinsten Überlagerungen bilde, deren Gefüge, je nach der handwerklichen Güte der Malerei, verschieden hart und mit dem Putz mehr oder weniger eng verbunden sei. Auf rauhen Natursandmörteln hafte die Farbe fester als auf stark geglättetem Marmorfeinputz, der sei allerdings der schönste Malgrund, den es überhaupt gäbe und es bestünden keinerlei Gefahren, wenn mit flüssiger Farbe gemalt würde. –

Der Weg von Florenz bis Padua ist auch für das Auto weit. Wir rechneten uns unterwegs aus, wie spät wir ankommen würden und beschlossen, die Giottos in der Arenakapelle zunächst nur flüchtig zu betrachten, um für die Mantegnafresken in der Chiesa degli Eremitani genügend Zeit und gutes Licht zu haben.

Wir hatten in den letzten Wochen die schönsten Wandbilder Italiens gesehen. Unsere Augen waren übermüdet. Vielleicht würden wir Mantegna nicht mehr gerecht werden können. Aber diese Bilder haben etwas Merkwürdiges. Sie sind weit und still. Auf dem farbigen Schimmer der Wände ruhen die Augen aus. Die Fülle kleiner Linien und Formen ordnet sich, wie im Gewebe kostbarster Teppiche, zu Figuren, Bäumen, Bergen und Architekturen. Langsam geleitet, entdeckt der Betrachter die Dramatik und Wucht der Komposition und ihres Inhalts nach und nach.

Diese Bilder sind monumental auf eine andere Art als die Monumentalität, die Theoretiker vom Wandbild fordern. Sie sind nicht aus großen Flächen aufgebaut. Die Formen sind nicht mit groben Linien umrissen. Die Farbe ist nicht vereinfältigt. Sie sind nicht flächig in der Form,

nicht flach in der Farbe. Sie sind nicht nach einem Schema auf monumentale Wirkung komponiert. Sie sind groß und reich, wie in der Natur organisch gewachsene Formen groß sind und nicht groß tun.

Sie sind nicht breit und flott hingesetzt. Sorgsam aus feinsten Pinselstrichen formte Mantegna die Köpfe und Gesichter, die Falten der Gewänder, die Pflanzen und den Himmel. Diese Struktur haben auch die Wandbilder von Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca, Ghirlandaio, Signorelli. Es ist der organische Stil der monumentalen Wandmalerei Italiens, denn auch Raffaels Fresken sind ebenso, wenn auch nicht so sorgfältig in allen Teilen gemalt. Die Ausnahme Michelangelo, die Malerei des Bildhauers, ist nicht die Norm für das monumentale Bild. Es ist sonderbar, daß gerade ihn sich viele zum Vorbild nehmen. Sie haben keinen Sinn für Maß und Ziel.

Wir beobachteten die Veränderungen, welche die Dämmerung auf den Wänden hervorrief. Einzelne Formen in der Landschaft und in den Figuren behielten ihre Lichtstärke, ja schienen heller zu wirken, während andere, die vorher leuchteten, schon ganz vom Hintergrund verschluckt wurden. Ein in Öl, Kasein oder Kalkseccotechnik gemaltes Bild wird gleichmäßig formloser und versinkt rascher in der Dunkelheit. Auf dem Mosaik und auf der Freske entsteht ein geheimnisvolles Leben, in dem sich der Ausdruck der Gesichter, das Wesen der dargestellten Figuren seltsam verändert.

Wir beschäftigten uns mit den Gründen dieser Erscheinung, deren Auswirkung auf diesen sicherlich restaurierten und vielleicht auch von Mantegna in gemischter Technik bemalten Mauern nicht mehr so sehr groß sein konnte. Im echten Fresko sind die Farbteilchen einkristallisiert. Außer dem Oberflächenlicht wirkt noch ein gefärbtes Tiefenlicht auf das Auge ein. Es ruft den Schimmer hervor, der bis zum leicht strahlenden Glanz gesteigert werden kann und den man immer als edel empfunden hat. Er macht diese Technik zu der geeignetsten für Wandmalerei im Raum, denn das Licht, das auf Wänden, die in anderen Verfahren gemalt sind, tot und träge liegt, treibt hier sein Spiel mit den Tonwerten. Die Intensität der Farbklänge wirkt ähnlich, nur verhaltener als die der Mosaiken, denen ja das Tiefenlicht die große Wirkung im Raum gibt. Die Freske ist auf die Mauer, in die Wand gemalt. Sie ist kein Auf- und Anhängsel. Sie gehört zur Architektur. Sie ist in Wirklichkeit ein Teil des gebauten Raums. Sie ist mit dem Schicksal des Baues verbunden.

Ein auf die Wand gebrachtes Ölbild wirkt, selbst wenn es künstlerisch groß ist, gering neben einem entsprechenden al fresco gemalten. Die Bequemlichkeit veranlaßte die Venezianer, riesen-

hafte Formate in Ölfarbe auf Leinwände zu malen. Sie glaubten den kristallinischen Schimmer durch Lacke und Firnisse ersetzen zu können. Die Folge davon war, daß die Bilder da und dort blendeten und die Wand optisch zerrissen. Eine Freske blendet nie. Ölbilder dunkeln nach und stimmen die Wirkung des Raumes herab. Fresken behalten die ursprüngliche Farbe und erhalten den Klang, den Architekt und Maler ihm gegeben haben.

Als ich von der Vielseitigkeit der Kalkmörtelmalerei auf frischem Grund sprach, machte Dr. N. den Einwand, die modernen Versuche hätten doch alle stumpf wirkende Bilder ergeben. L. versicherte ihm, die Transparenz der dunklen Töne, das Schimmern der Oberfläche in wechselnder Stufung sei auf meinen Bildern zu sehen.

Ich gab zu, daß es eine Art der Freskotechnik gibt, welche die Schwierigkeiten verringern will und damit die künstlerischen Möglichkeiten einschränkt. Der Malgrund wird zu einer toten Fläche gemacht. Auf ihr wirkt die Farbe stumpf wie Tempera oder Kasein. Diesen Bildern fehlt die besondere Eigenschaft der Wirkung im Raum. Sie sind abgestumpft für das Spiel des Lichtes.

Ich suchte auf den Mantegnafresken nach Stellen, auf denen die verschiedenartige Zusammensetzung der oberen Mörtelschicht wahrgenommen werden könnte. Der Kopf des heiligen Jakobus auf der Darstellung von dessen Martyrium schien mir ein Beispiel zu sein für die Rückwirkung des Zustandes der Malschicht auf die Farbe. Hier wurde eine besondere Steigerung der thematischen Hauptform erreicht trotz der sehr kleinen Fläche, die sie am unteren Rande des Bildes einnimmt. Der Kopf leuchtete noch, während andere Formen, die ebenso hell gemalt waren, schon dunkel wurden. Diese Lebendigkeit der Farbe entsteht, wenn auf den blendend weißen Grund eines aus Kalk und Marmorstaub gemachten Mörtels die Farbe in dünnen Lasuren aufgetragen wird, und zwar auf eine stark wasserhaltige Schicht. Es bildet sich dann eine klarere kristallinische Oberfläche als auf wasserarmem Mörtel. Durch das Zurückstrahlen des Lichtes von der intensiv weißen Oberfläche des Putzes durch die lasierend dünn aufgetragene Farbschicht hindurch, erhält die Freske an einer so gemalten Stelle eine besonders große Lichtstärke. Eine auf denselben Grund pastos aufgetragene Farbe von gleicher Helligkeit wirkt toniger und wird in der Dämmerung schneller dunkel. Die Einbeziehung der verschiedenen Zustände des Putzes in den Malvorgang bringt vor allem jenen Farbzauber zustande, welcher die Freske in der Dämmerung und im aufundabflutenden Licht – z. B. im Kerzenlicht der Kirchen – belebt.

Die Leuchtkraft der Farbe ist auf der Freske an sich größer, als auf anderen Bildern, weil im Freskoverfahren ohne trübende und die Pigmente verdünnende Bindemittel gemalt wird. Die

Farbteilchen sind zahlreicher und liegen enger beieinander als in der Ölfarbe, bei der die Farben mit beträchtlichen Mengen Öl und anderen Stoffen vermischt sind.
Die Freskomalerei setzt viel handwerkliche Erfahrungen voraus, denn ihren mannigfaltigen Möglichkeiten stehen ebenso zahlreiche Gefahren gegenüber. Den stärkeren Schimmer der Oberfläche, den man durch größere Wasserhaltigkeit des Mörtels erzielt, kann man nur dann anwenden, wenn man es gleichzeitig versteht, die Gefahr der Rißbildung zu vermeiden, die ohne weiteres eintreten muß, wenn das zu reichlich bemessene Volumen des Wassers beim Trocknen schwindet. Es ist nicht so sehr das Wissen um die chemisch-physikalischen Vorgänge, das dem Maler Lösungen für die Schwierigkeiten seiner Arbeit bietet, als vielmehr die Fähigkeit, in handwerklichem Sinne zu denken und zu erfinden.
Man hat heftige Streitschriften geschrieben über die Art und Weise, wie den pompejanischen Malern der vielbewunderte spiegelnde Glanz ihrer Fresken gelungen sein mochte. Lange Zeit wurde behauptet, in reiner Kalktechnik könne er gar nicht entstanden sein, Wachs rufe ihn hervor. Aber er kommt auf der echten Freske zum Vorschein, wenn der Maler mit seinem Kalk in so gutem Einvernehmen steht, daß er weiß, wie er ihn behandeln muß. Bei falscher Behandlung, wenn ein Unerfahrener die Farbe nicht in der richtigen Art auflegt, befreit sich allerdings der Kalk aus seinem gequälten Zustand und zerreißt die Malschicht in Sprünge und Stücke.
Die Freskomalerei sollte nicht von Einzelnen allein betrieben werden, weil dann die Erfahrungen zu leicht verlorengehen. Ich wollte noch schildern, wie ich mir eine Werkstatt in heutiger Zeit vorstelle, als der Küster das Gitter zur Kapelle schloß.
Padua ist eine schön angelegte Stadt. Wir freuten uns an dem heiteren Leben auf den Straßen und Anlagen. Wir bewunderten auf dem Platz vor dem Dom das Reiterstandbild des Gattamelata von Donatello und suchten dann ein Café auf, welches das älteste Studentenkaffeehaus der Welt sein soll.
Alte Traditionen machen den Zauber dieser italienischen Städte aus. Ich dachte an Würzburg, an die Tradition und die Heiterkeit dieser deutschen Stadt, an ihre frühe Kultur.
Wir sprachen von der Bedeutung, die in der Renaissance die einzelnen Werkstätten hatten. Wir überlegten und suchten die Namen der Maler zu finden, aus denen etwa im Jahre 1450 ein Auftraggeber auswählen konnte. Wir kamen auf Squarcione, Mantegna, Piero della Francesca, Uccello, Castagno, Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi, Jacopo Bellini, die Brüder Gentile und Giovanni Bellini, Pollaiuolo, Verrocchio, sogar Fra Angelico lebte noch. Sie alle arbeiteten in den Städten Norditaliens, in den großen und in den kleinen, auch in den kleinsten Gebirgsdörfern

malten sie Kirchen aus. Vielgestaltig waren ihre Werke. Ein jeder schuf in seiner eigenen Art. Der einförmige Stamm der Tradition hatte sich weit verzweigt.
Am Beispiel der Werkstatt Squarciones, eines Malers, der die Überlieferung der Giottoschule in Padua weitergab, kann man beobachten, wie aus der alten Schule ein neuer Geist hervorbrach. Squarcione war als Lehrer hoch geschätzt. Eine außergewöhnlich große Anzahl tüchtiger Maler ging aus seiner Lehre hervor, dazu Mantegna, dessen Auswirkung so stark war, daß Bilder, die durch die Werkstatt angefertigt wurden, sehr oft mehr denen dieses Schülers, als denen des Meisters glichen. Es war jedoch nicht so, daß Mantegna ganz aus sich heraus, ohne Beeinflussung, die Malerei mit neuen Werten bereichert hätte. Ebensowenig übernahmen seine Altersgenossen von ihm allein die neue Art. Aus den Werkstätten von Florenz und Venedig kamen die Anregungen. Durch Donatello und Jacopo Bellini und die Maler mit der neuen Perspektive, Uccello und Piero della Francesca. In Donatellos Plastiken sahen die Jüngeren die Antike wiedererstanden. Seit langem schon hatte man in Florenz die alten Figuren und Reliefs bewundert. Schon Masaccio zeichnete sie nach. Auch Squarcione empfahl seinen Schülern, nach ihnen Studien zu machen. Er war ein guter Lehrer. Er gab die Regeln der Tradition weiter und ließ seine Werkstatt offen für den Geist, der die jungen Maler erregte. Als dann allerdings in der Eremitani-Kapelle der dreiundzwanzigjährige Mantegna die Fresken – die er vermutlich als achtzehnjähriger begonnen hatte – vollendete, wurde sein Meister bekümmert, denn sie waren seinem Urteil entwachsen. Er sah in diesen Bildern nicht mehr das Ergebnis seiner Lehre. In der tonigen Farbgebung spürte er den Einfluß seines Rivalen Jacopo Bellini, in der Formgebung die Auswirkung Donatellos, in der Raumgestaltung hatte Mantegna die neue perspektivische Methode mit größtem Geschick angewandt. Wir können Squarciones Kummer nachempfinden. Er, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die große Tradition der Lehre von der Malerei zu erhalten und zu vermitteln, mußte befürchten, seine Schüler würden diese Pflicht nicht mehr erfüllen. Er konnte nicht mehr glauben, daß das künstlerische Erbe trotz Antike, Perspektive und naturwissenschaftlichem Denken erhalten blieb, wie es tatsächlich geschah. Er wollte den beunruhigenden Geist, den die Schüler in die Werkstatt brachten, mildern. Er bemühte sich, Mantegna wieder unter seinen Einfluß zu bringen. Der aber verließ ihn und ging nach Venedig zu seinen gleichgesinnten Freunden, den Brüdern Bellini und heiratete deren Schwester. Squarcione wandte alle Mittel an, ihn zurückzuholen. In einem Prozeß bestand er auf der Anerkennung seines Rechtes auf Mantegna.
L. griff meine Bemerkung über das Weiterbestehen der Tradition auf. Er empfand den Bruch

zwischen der Malweise Giottos und der Malerei der Hochrenaissance als so tiefgehend, daß von Erhaltung der Überlieferung nicht die Rede sein könne. Dr. N. unterstützte diese Auffassung. Ich befand mich in bedrängter Lage, denn es wollte mir nicht gelingen, mit klaren Worten meine Meinung zu sagen. Der Maler steht anders zur Malerei als der Historiker. Er empfindet das Entstehen der Bilder mit, auch wenn es sich um Werke aus früheren Zeiten handelt. Er spürt irgendwie das Vorher und das Nachher. Er findet in Bildern Leonardos die alte Tradition verwandelt vor. Auch in Tiepolos Malereien lebt sie, bei den Nazarenern führt sie ein bloßes Scheindasein. Da wird sie nachgeahmt. Sie ist niemals zu finden bei den Naturalisten in irgendeinem Land und zu irgendeiner Zeit.

An einem Satz aus Cennino Cenninis Schrift über die Malerei versuchte ich, meine Gedanken zu formulieren. Es gelang auch einigermaßen. Ich schreibe Dir Cenninis Definition wörtlich auf: „Die Kunst, die man Malerei nennt, hat ihr Fundament im Wissen, andererseits aber auch in der Handarbeit. Deshalb fordert sie Phantasie und Geschicklichkeit; denn man fixiert und gestaltet mit der Hand Dinge, die man nicht mit Augen sah, und stellt sie als wirklich existierend dar, indem man ihnen den Schein des Natürlichen gibt."

Es ist also der imaginäre Ort entscheidend, an den der Maler zwischen Naturwirklichkeit und der Welt seiner Vorstellung, im Bemühen um die Gestaltung des Bildes, sich gestellt sieht.

L. war von der Allgemeingültigkeit dieser Gedanken des Cennini überrascht. Er setzte sie in Beziehung zu Goethes Urteil: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben."

„Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Naturwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niedrigste Stufe gebracht."

„Die Alten (waren) weit entfernt von dem modernen Wahn, daß ein Kunstwerk dem Schein nach wieder ein Naturwerk werden müsse."

Dr. N. brachte unsere wiedergewonnene Einmütigkeit in Gefahr durch einen Ausspruch Leonardos: „Die Malerei ist am lobenswertesten, welche am meisten Übereinstimmung mit dem nachgeahmten Gegenstand hat."

Stünde Leonardo nicht mehr am Ort der Tradition, der er zugewiesen war, so wäre er nach diesem Satz offenbar ein Naturalist und außerhalb der Tradition, um deren Erhaltung Squarcione so besorgt und bemüht war. Aber niemand wird Leonardo angesichts seiner Bilder einen Naturalisten nennen.

Diese Definition ist der Ausdruck seines wissenschaftlichen Denkens. Gleich zu Anfang schon, mit dem Augenblick, in dem der Rationalismus seine Herrschaft im Menschen aufnahm, blendete er die Gedanken für die andere Seite, für die irrationale Deutung der Welt.

Leonardo, den größten Geist am Beginn des wissenschaftlichen Zeitalters, beschäftigt die Fülle der Erscheinungen in der Natur. Er sucht die in ihr wirkenden Gesetze zu ergründen. Er nimmt sie ins Bild auf, wenn sie optisch faßbar sind, und erweitert den Bildraum dadurch, daß er das Hell-Dunkel der Farben und Formen nach den Beziehungen zwischen Licht und Schatten ordnet. Sein Interesse gilt auch der kleinsten Oberflächenerscheinung. Seine Formulierung weist auf eine Zukunft, in welcher, einige hundert Jahre später, der in ihr ausgesprochene Gedanke durch die Erfindung der photographischen Kamera seine Erfüllung findet.

Der Maler Leonardo blieb am Ort der Tradition, so sehr er auch von ihr wegstrebte. Er schreibt: „Die Perspektive ist Leitseil und Steuerruder der Malerei", und er malt die Mona Lisa, die Madonna in der Felsgrotte und die Heilige Anna Selbdritt. Welcher Betrachter könnte vor diesen Bildern an Perspektive, an Nachahmung der Natur denken? „Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen, nämlich den Menschen und die Absicht seiner Seele. Das erstere ist leicht. Das zweite schwer." Damit beschreibt Leonardo dasselbe, was Cennini meint, wenn er vom Unsichtbaren spricht, dem der Maler den Schein des Natürlichen gibt.

Als wir an Goethes Zitate zurückdachten, die dem Cenninis so nah kommen und dann von der Tatsache sprachen, daß Goethe von dem Geist, der in Giottos Bildern lebt, keinen Hauch spürte, empfanden wir den schwankenden Grund menschlicher Weisheit beängstigend.

Auf dem Weg zur Arenakapelle kauften wir in einer Buchhandlung Leonardos Traktat von der Malerei. L. blätterte in dem Buch und las uns folgende Stelle vor: „Willst du dir Gewandtheit darin erwerben, die Miene eines Gesichtes im Gedächtnis zu behalten, so lerne erst von vielen Gesichtern Nasen, Münder, Kinne, Kehlen und auch die Hälse und Schultern auswendig. Wir setzen den Fall, die Nasen sind von zehnerlei Art: gerade, buckelige, eingebogene, solche mit der Ausladung über oder aber auch unter der Mitte, Adlernasen, gerade, Stumpfnasen, rundliche und spitze. Und die sind gut fürs Profil. Von vorn gesehen sind die Nasen von elferlei Art: gleichmäßige, dick in der Mitte, die Spitze dick, der Nasenansatz fein oder fein an der Spitze und breit am Ansatz, mit breiten Nasenlöchern und mit schmalen, mit in die Höhe gestülpten und mit herabgedrückten Nasenflügeln, mit von der Spitze nicht bedeckten und von ihr bedeckten Nasenlöchern.
Und ähnlich wirst du auch für die anderen Teile die verschiedenen Möglichkeiten finden. Dergleichen Dinge mußt du nun nach der Natur zeichnen und sie im Gedächtnis behalten oder aber, wenn du ein Gesicht aus dem Gedächtnis machen sollst, ein kleines Büchlein mit dir nehmen, worin solche Bildungen angemerkt sind, und hast du dir nun das Gesicht der Person, die du porträtieren willst, angeschaut, so siehst du nachher im Büchlein nach, welche Nasen- oder Mundart der ihrigen gleicht, und dabei machst du dir ein kleines Merkzeichen, daß du's wiederfindest. Danach zu Hause setzest du das Gesicht zusammen. Von monströsen Gesichtern rede ich nicht; denn die behält man ohne Mühe im Gedächtnis."
Diese Methode wirkte erheiternd auf meine Begleiter. Die Schilderung Leonardos geht so sehr ins Einzelne, daß sie tatsächlich grotesk zu sein scheint. Ich behauptete jedoch, zu allen Zeiten sei bei allen Völkern auf eine ähnliche Art gezeichnet und gemalt worden. Eine Ausnahme mache Europa in der Zeit von Leonardo bis heute. Ich wollte zum Beweis die Zeichenlehre der Chinesen anführen oder die der Griechen, soweit sie nach den Vasenbildern noch beurteilt werden kann. Da wir aber bald die Bilder Giottos anschauen würden, war es naheliegend, von der Technik der Giottoschule zu erzählen, und zwar auf Grund des Handbuchs der Malerei von Cennino Cennini, dessen Inhalt mir geläufig ist, weil ich es wegen des vielseitigen maltechnischen Wis-

sens, das in ihm angesammelt ist, häufig bei der Freskomalerei brauche. Ich schilderte, wie nach der Lehre des Cennino Cennini ein Gesicht auf die Wand gemalt wird:

Man zeichnete mit spitzem Pinsel ein Oval, handelte es sich um das Antlitz der Madonna, so mußte es mit besonderer Sorgsamkeit auf die Wand gebracht werden. Dieses Oval – mit ihm hatte man die Hauptform des Gesichtes – stellte man sich in der Höhe in drei gleiche Teile geteilt vor (Stirn, Nase, Mund und Kinn) und in der Breite in zwei Hälften. Diese Maße galten als Einheit für die Messung aller Teile im Bilde. Man konnte die Proportionen der Figuren dadurch richtig entwickeln, auch wenn man auf dem Gerüst dicht vor der Mauer stand und nicht aus der Entfernung mit dem Augenmaß abschätzen und kontrollieren konnte. Dann malte man zwei Bogen – die Augenbrauen, zwei Mandelformen – die Augen, da hinein die Kreisformen der Iris. Im gleichen Sinne wurden die Linien der Nase, der Lippen und des Kinnes gemalt. „Dann richte in drei Töpfchen drei verschiedene Stufungen Fleischfarbe her, dessen dunkelste um die Hälfte heller sein muß als das Lippen- und Wangenrosa, und die anderen zwei je um einen Grad heller. Nimm dann das Töpfchen mit dem Mittelton, male damit die Halbtöne des Gesichts. Dann nimm das Töpfchen mit dem dunklen Ton und fahre über die Schattenpartien. Verschmelze einen Fleischton mit dem anderen, bis das Gesicht so gut bemalt ist, als die Natur der Sache es erlaubt. Dann mische dir einen Ton, der noch viel heller ist, beinah weiß, und mache damit die Lichter auf der Stirn, über den Brauen, auf dem Nasenrücken, auf der höchsten Stelle des Kinnes und auf den Ohrmuscheln, dann mit reinem Weiß das Weiß der Augen, das Lichtlein auf der Nasenspitze und einige Stellen am Mundrand, aber ganz fein und zart. Nimm etwas Schwarz und konturiere den Unterrand der oberen Augenlider über den Augenlichtchen und mache die Nasen- und Ohrenlöcher. Dann nimm ein Tröpfchen mit etwas dunkler Sinopia und bemale den Rand der unteren Augenlider, die Nasenflügel, die Augenbrauen und den Mund. Gehe mit Empfindung alle Teile des Gesichtes durch. Röte Lippen und Wangen ein wenig. Mein Meister pflegte die Bäckchen mehr gegen die Ohren als gegen die Nase hin zu setzen, weil sie so zum Relief des Gesichtes beitragen.“ Das ist die Beschreibung der Art und Weise, wie ein jugendliches Gesicht zu malen ist. Handelt es sich um ein altes, so müssen die Farbtöne dunkler sein, handelt es sich um einen Toten, so bringe man kein Backenrot an, „denn Tote haben keine Farbe“. Man nehme hellen Ocker. Die Haare muß man so malen, daß sie ja nicht wie lebendig aussehen, sondern tot. Die Darstellung der Gewandfalten wird ebenso nach dem Dreitöpfchensystem beschrieben. Man zeichnete auch nach der Natur, aber nicht so, wie wir es heute tun, sondern vielmehr lediglich aus dem Bestreben, sich Klarheit zu verschaffen über die Grundform

einer Erscheinung, für die eine Festlegung im Kanon nicht bestand. Das mochte bei Dreiviertelprofilen nötig sein oder bei besonderen Architekturen und Landschaften. „Willst du kunstgerechte Bergformen malen, so nimm große, unbehauene Steine und zeichne sie ab, indem du ihnen Licht und Schatten gibst, wie der Verstand es dir eingibt."

Das ist die Technik, aus deren Einfalt Werke höchster Vollendung entstanden. Es ist die Technik Giottos, von dem Cennini sagt: „Er verließ die byzantinische Malerei und machte sie zu einer italienischen. Er modernisierte die Kunst und beherrschte sie vollständiger als je einer zuvor." Von sich selbst erzählt er, daß er zwölf Jahre in seines Meisters Werkstatt lernte. Vierundzwanzig Jahre lang sei Taddeo Gaddi, der Lehrer von Cenninis Lehrer, Giottos Schüler gewesen. Im Alter von zwölf Jahren kamen sie in die Lehre.

Die Maler der Giottoschule nahmen Formen und Figuren in ihr Gedächtnis auf und ließen sie von da her im Bild wiedererstehen. Auch Leonardo verlangte: „Der Maler muß Gliedmaßen und Körper auswendig kennen." Giotto und seine Schüler suchten den Typus. Mit Masaccio begann die lange Reihe der Künstler, die den Typus individualisierten: Mantegna, Piero della Francesca, Leonardo, Michelangelo – um nur einige zu nennen. Nach und nach wurde das Interesse am Besonderen, an der Einzelheit immer größer, bis schließlich die ursprüngliche Grundform mehr und mehr verlorenging in den Zufälligkeiten der Oberflächenerscheinungen mit ihren unzählbaren Reflexen und Nuancen. Damit sind wir der Gegenwart nahe. Das Formgedächtnis vermag nicht mehr eine Vielfalt, in der alle Teile einmalig sind, aufzunehmen. Um die Natur in ihren feinsten Stufungen festzuhalten, rückt man ihr dicht auf den Leib. Man setzt sich vor sie und malt sie ab.

Wandbilder können auf diese Art nicht gelingen. Sie müssen einen organischen Stil haben. Er entsteht durch die Wandlung, welche die wirklich gesehene Form während der Arbeit erfährt in dem Bemühen, der Welt der Vorstellung und Phantasie den Schein des Wahren und Natürlichen zu geben. Stellt der Maler die Natur oder seine Empfindung und Deutung der Wirklichkeit bewußt stilisiert dar, so entsteht ein unlebendiger, ausdrucksloser, ästhetisierender Stilersatz. Im Bild nehmen Formen, Farben und Figuren Gestalt an nach den Gesetzen, die im schöpferischen Menschen wirken und den Gesetzen, die das Handwerk der Malerei und die Eigenart der Werkstoffe bedingen. Was eine Arbeit aber zum Kunstwerk werden läßt, vermag niemand zu sagen. Es sind geheime Kräfte und Eigenschaften. Dürer warnte seine Schüler: „Dorum wer sich dorzu nit geschickt findt, der untersteh sich der (Malkunst) nicht. Dann es will kummen von den öberen Eingießungen."

L. interessierte es, zu wissen, ob auch in Deutschland Anweisungen über die Technik der Wandmalerei aus alter Zeit überliefert sind. Dr. N. erzählte uns von dem Manuskript des Künstlermönches Rogkerus, der im zwölften Jahrhundert in einem niedersächsischen Kloster als Goldschmied lebte und dessen Handschrift unter seinem Mönchsnamen Theophilus im Mittelalter weit verbreitet war. So wie der Deckname griechischen Ursprungs ist, so stammen – wie Theophilus selbst angibt – auch diese Anweisungen größtenteils von griechisch-byzantinischen Malern. Sie überlieferten in Deutschland und Frankreich, besonders zur karolingisch-ottonischen Zeit, die Werkstatterfahrungen alter, wahrscheinlich sogar auf die Antike zurückgehender Handwerkertradition. In Italien war durch die Wirren der Völkerwanderung die unmittelbare Kenntnis antiker Maltechniken, wie sie in den pompejanischen Fresken angewandt wurden, ganz in Vergessenheit geraten. Man kannte dort ein paar Jahrhunderte lang nur noch die Tünchertechniken, bis die Byzantiner – auch Cimabue war ihr Schüler – die Freskotechnik wieder aus Griechenland und dem Orient mitbrachten.

Nach Theophilus wurde auf trockenen Grund, den man vor dem Malen wieder anfeuchtete, unter Verwendung von Kalk als Bindemittel gemalt.

Dieses Kalksecco ist weniger haltbar als das Kalkfresko. Wenn so wenig deutsche Wandmalereien aus romanischer und gotischer Zeit auf uns gekommen sind, so liegt das vor allem an den unzulänglichen Malweisen. Max Doerner, dem wir Modernen unser Lehrbuch der Maltechniken verdanken, hat allerdings festgestellt, daß im Regensburger Malerkreis des zwölften Jahrhunderts und wohl auch noch an anderen Stellen in Deutschland al secco auf eine Freskountermalung gemalt wurde. Dieses Verfahren würde der Giotto-Cennini-Technik in Italien entsprechen. Die Bindemittel waren andere, in Deutschland Kalk und vielleicht auch Kalk-Milch, also Kasein oder Leime, in Italien vorwiegend Eitempera.

Von Konturenvorzeichnungen ist im Theophilusmanuskript nicht die Rede, und es sollen tatsächlich auch keine Umrisse an Wandmalereien aus gotischer Zeit, z. B. im Ferdinandeum in Innsbruck, an den ältesten Wandbildern aus dem vierzehnten Jahrhundert im Schloß Runkelstein in Tirol, auf den Bildern der Insel Reichenau aus dem zehnten bis zwölften Jahrhundert, auf den romanischen und frühgotischen im Elsaß, Hessen und dem Rheinland festgestellt worden sein.

L. sagte, er habe manchmal zu Beginn unserer Reise geglaubt, meine Überzeugung von der freien und sicheren Art der Beherrschung der Wandmalerei durch die alten Meister sei eine vorgefaßte Meinung, die sich bei mir gebildet habe, weil sie meiner eigenen Auffassung von

der Malerei entspreche. Nun aber könnten die Beweise für die Richtigkeit meiner Anschauung kaum größer sein. Es fehle gerade noch die Rechtfertigung durch Bilder der Byzantiner.
Ich erzählte, was ich über die byzantinischen Maler wußte. Sie hatten ein Gesetzbuch der Malerei, neben dem die Lehre Giottos – so gebunden sie uns erscheint – eine freie Kunst war. In diesem Gesetzbuch, wir kennen es als „Handbuch der Malerei vom Berge Athos", sind Werkstattüberlieferungen festgelegt, die weit zurückreichen. Zeit und Ort hatten keinen Einfluß auf die griechische Mönchskunst. Die Gestalten, die Proportionen, die Farben, ja sogar die Anzahl der Falten in den Gewändern, blieben im Typus von den frühen Jahrhunderten an bis ins neunzehnte die gleichen. Die Theologie hatte die unsichtbare Welt beschrieben und die Formen genau bestimmt, in denen sie im Bild erscheinen sollte. Sie hatte dogmatische Gewalt. Die sichtbare Welt der Natur wurde der Wiedergabe im Bild entzogen. Der Entdecker des Handbuchs der Malerei vom Berge Athos, der Franzose Didron, schrieb: „Der griechische (byzantinische) Maler ist der Tradition unterworfen wie das Tier seinem Instinkt. Er macht eine Figur wie die Schwalbe ihr Nest, wie die Biene ihren Stock. Der griechische Maler ist Meister über seine Ausführung. Das Technische ist sein, aber nur das Technische, denn die Erfindung und die Idee gehören den Kirchenvätern, den Theologen, der Kirche." In einem Kanon des Konzils von Nicäa wurde bestimmt: Die Struktur der Bilder ist nicht Erfindung der Maler, sondern bewährte, gesetzliche Vorschrift und Überlieferung der katholischen Kirche.
Die Wandmalereitechnik, die das Handbuch der Malerei vom Berge Athos beschreibt, ist echte Freskotechnik in einwandfreier Art. Die byzantinischen Maler verstanden es nach diesem Bericht, den Mörtel auf der Wand tagelang in malfähigem Zustand zu halten. Sie malten al fresco nicht in Tagesschichten, sondern auf durchgehenden Flächen ohne Ansatzfugen. Es wird nicht erzählt, wie sie den Mörtel behandelten, um den Abbindeprozeß so lange hinauszuzögern. Durch die im Lehrbuch erwähnten Stroh- oder Wergzusätze und durch die Verwendung einer reinen Kalkschicht ohne Sandzusatz kann diese so sehr wünschenswerte Eigenschaft eines Freskogrundes kaum herbeigeführt worden sein, zumal der Bewurf nur etwa fingerdick auf die Mauer gebracht wurde.
Ich hörte sagen, sehr lange eingesumpfter, etwa zwanzigjähriger Kalk nehme die Eigenschaft an, sehr langsam abzubinden. Er sintere noch nach drei Tagen aufgebrachte Farbe ein. Ich habe derartige Erfahrungen nicht machen können und möchte annehmen, daß die Athosmönche, wenn sie auf frischen Putz malten, doch vielleicht die Farbe mit einem Bindemittel versetzten. Auch die in Pompeji gefundenen Wandbilder, die man eine Zeitlang alle für echte Fresken hielt, sind manchmal in gemischter Technik gemalt worden.

Der Entdecker des Athosbuches hatte Mönche bei ihrer Arbeit beobachtet. Er schrieb: „Ich stieg selbst auf das Gerüst, und ich sah, wie der Künstler, von seinen Schülern umgeben, in dieser Kirche Fresken malte. Der jüngere Bruder breitete den Mörtel auf die Mauer aus. Der Meister skizzierte das Gemälde, der erste Zögling füllte die Umrisse aus, welche der Maler in den Bildern, die er zu vollenden nicht Zeit fand, angedeutet hatte. Ein junger Schüler vergoldete die Heiligenscheine, malte die Inschriften, arbeitete an den Verzierungen. Die zwei kleineren rieben und rührten die Farben durcheinander. Unterdessen skizzierte der Meister seine Gemälde wie aus dem Gedächtnisse oder aus Inspiration. In einer Stunde zeichnete er ein Gemälde auf die Wand, welches Christus vorstellt, wie er seinen Aposteln den Auftrag gibt, die Völker zu lehren und zu taufen. Christus und die anderen elf Figuren waren fast von natürlicher Größe.
Er machte seine Skizze aus dem Gedächtnisse, ohne Karton, ohne Zeichnung, ohne Modell. Indem ich die anderen Gemälde, die er vollendet hatte, prüfte, fragte ich ihn, ob er dieselben in gleicher Weise ausgeführt habe. Er antwortete bejahend und fügte hinzu, daß er sehr selten einen Zug auslösche, den er einmal gemacht habe. ... Dieser so tätige Maler machte mich durch sein reiches Gedächtnis staunen... Ich äußerte ihm meine Verwunderung, aber meine Überraschung machte ihn selbst staunen, und er antwortete mir in einer Weise, die mir sehr bescheiden schien, daß dies sehr einfach und viel weniger außerordentlich sei, als ich glaube."
Wir hatten auf unserer Reise byzantinische Malereien wenig beachtet. Aber in Ravenna, der staubigen, grauen, toten Stadt, erlebten wir, wie byzantinischer Glaube von den Mosaiken in unvorstellbarer, überirdischer Schönheit ausstrahlte.
Das Grabmal der Galla Placidia neben S.Vitale sieht von außen unscheinbar aus. Früher mochte es mit Marmor verkleidet gewesen sein. Aber dieser rohe, verwitterte, armselige Ziegelstein ist eine viel gemäßere Hülle für das unermeßliche Leid dieser geplagten Mutter, Christin und Kaiserin. Die Wände sind innen ganz und gar mit Mosaiken bedeckt. Licht erhalten sie von oben aus kleinen Alabasterfenstern, durch die es goldfarben und mild auf die in unendlichen Stufungen schimmernden Farben, unter denen Blau vorherrscht, herabstrahlt. Als wir den Raum verlassen hatten, sagte einer von uns: „Wenn Gott am Jüngsten Gericht die Erde zerstört, wird er diesen Raum verschonen können, wie er die gerechten Seelen verschonen wird. Er ist überirdisch schon jetzt."
Wie konnte unter dem starren Gesetz, das – wie wir meinen – die Kunst der Maler und Mosaizisten hätte in Fesseln legen müssen, eine der höchsten Wirkungen, deren künstlerische Gestaltung überhaupt fähig ist, in so hohem Maße erreicht werden? Sollte die schöpferische Frei-

heit und Gewalt des Menschen triumphieren können auch über den größten Zwang? Sicherlich nicht! Dieses Gesetzbuch enthielt keine falschen Gesetze. Sie konnten erfüllt werden. Die Theologen hatten die unsichtbare Welt des Glaubens recht beschrieben, und die Maler wollten Gott dienen und nicht in ungebundener Freiheit den Erscheinungen der Natur und den Leidenschaften des menschlichen Herzens in Bildern Gestalt geben.

L., der mit so außergewöhnlich feinem Sinn zu beobachten weiß, meinte feststellen zu können, daß diese auf westlichem Boden gearbeiteten Mosaiken sich irgendwie von den im östlichen Raum entstandenen unterscheiden. Sie seien aufgelockerter, unserem Empfinden näher, sie seien nicht düster. Es scheine die Kraft, die in der Renaissance aus Italiens Boden so heiter aufblühte, schon damals im Keim gewirkt zu haben.

Es gibt eine Theorie, die behauptet, die Freskomalerei in Italien sei über das Mosaik wiederentdeckt worden. So wie der Maler im Chiostro Verde zeichneten auch die Mosaizisten ihre Figuren auf den für die Tagesarbeit aufgetragenen Mörtel, der in diesem Fall durch Beimengungen zu einem Mörtelkitt gemacht wurde. Wenn nun ein Handwerker die am Tage vorher mit dem Pinsel aufgemalten farbigen Linien durch Abwaschen entfernen wollte, so mußte er die Erfahrung machen, daß die Farbe auf frischem Mörtel wasserunlöslich abbindet. Damit war das Prinzip der Freskomalerei gefunden, das allerdings nachweisbar schon den Kretern 1500 v. Chr. bekannt war. An abgesprungenen Mosaiken hat man in Italien die skizzierten Vorzeichnungen auf dem Unterputz feststellen können. Der Mosaizist setzte unter dem Beistand seiner Gehilfen, Steinchen für Steinchen unmittelbar in die Wand ein. Der Gedanke, die Arbeit in Entwurf und Ausführung zu trennen, war den damaligen Handwerkern durchaus fremd. Wir haben es in dieser Hinsicht weiter gebracht, und die Mosaiken sind immer schlechter geworden. Es ist wie mit dem Wandbild. Das geplante Mosaik wird viel zu oft noch auf ein mehr oder weniger kleines Stück Papier gemalt, in der verlangten Größe auf einen Karton übertragen, auf den in der Werkstatt die Mosaiksteinchen aufgeklebt werden. Das mosaizierte Papier wird dann, in der Hoffnung es möge monumental und prächtig wirken, an Ort und Stelle gebracht und in die Wand eingedrückt.

Es ist ein Unglück, wenn künstlerische Arbeit rationalisiert wird, denn sie ist eine Einheit, die von der Idee bis zur Ausführung reicht. Der Maler oder Mosaizist kann Gehilfen annehmen, aber er muß das Handwerk von Grund auf beherrschen. Er muß mitmachen, er muß in der Ausführung die endgültige Form für seine Gestaltung finden.

Die Spaltung der Arbeit wird oft begründet mit der Zeit, die heutigentags so eilig, knapp und

teuer sei. Kein übereilt auf falsche Art angefertigtes Werk der Kunst wird vor dem Urteil der Zeiten bestehen können.

Von der Art und Weise, wie die Griechen zeichneten und malten, können wir uns nur ein Bild nach den Vasenmalereien machen, denn außer ihnen ist nichts erhalten, bis auf einige römische, in Mosaik ausgeführte Nachahmungen von Gemälden. Auf figürlich bemalten Vasen sind manchmal leicht eingeritzte Linien zu sehen, durch die der griechische Vasenmaler – wohl meistens nach einer Vorlage – seine Figuren auf die Gefäßwand skizzierte. Pausen und Schablonen benutzten diese schöpferischen Handwerker nicht. Die mit dem Pinsel ausgeführte Nachzeichnung ist freihändig ausgeführt und richtet sich nur ungefähr nach den ersten Orientierungslinien. In seinem „Skizzenbuch griechischer Meister" schreibt Karl Reichhold: „Besonders das den modernen Verhältnissen entsprungene Gegenstandszeichnen in unseren allgemein bildenden Schulen, würde den Griechen unverständlich gewesen sein. Für sie bestand das einzige Ziel der Kunst und daher auch fast das einzige Objekt des Zeichenunterrichts in der Nachbildung des menschlichen Körpers. Das Mittel, um hierin die nötige Fertigkeit zu erreichen, bildete aber nicht etwa ein frühzeitiges Herantreten an die Natur, sondern ein fortgesetztes Einüben typischer Formen bis zu ihrer vollen Beherrschung, eine Schulung, die etwa der Art unseres Schreibunterrichts zu vergleichen ist. Erst nachdem die überall gleichen Einzelkonturen erlernt waren, machte man sich, gestützt auf eine leichte Vorzeichnung, an die Zusammensetzung der einzelnen Teile zu ganzen Gliedern und endlich der Glieder zur vollen Gestalt. Ein Studium auf granitener Grundlage, fern aller Individualität. In diesem allmählichen Vorschreiten von der Gebundenheit zur Freiheit liegt das Geheimnis des griechischen Kunstunterrichts. Aus handwerklicher Betätigung ergab sich eine Gewandtheit der Hand, die schließlich nicht mehr in unserem Sinne nachbildete, sondern in freiem Walten und Schalten aus dem Vorbilde heraus stets neu schuf."

Die Grammatik der Zeichenkunst reicht von den Griechen – um mit ihnen und nicht schon viel früher zu beginnen – über die Byzantiner, die Römer, die Maler des Mittelalters und der Renaissance bis zu Leonardo, dessen Methode ich am Anfang des Briefes beschrieb. Wenn man eine Aneinanderreihung vornimmt, so wie sie sich in diesem Brief absichtslos ergeben hat, so kann der Eindruck entstehen, als wäre die historische Weitergabe einer Tradition erfolgt. Das ist keineswegs der Fall. Es handelt sich um die natürliche, allen Menschen gemäße Art des Zeichnens überhaupt.

Wir verlassen morgen Florenz und wollen für einige Tage nach Sarnico, einem Ort, dessen

Umgebung mir bei der Durchfahrt so außergewöhnlich gut gefallen hatte, daß L. meinen Wunsch, dort einmal längere Zeit zu sein, jetzt erfüllen will.

Du schriebst über Tiepolos Wandbilder in der Würzburger Residenz. Seit langem schon versuche ich, etwas Genaues über ihre Technik zu erfahren. Es ist mir nicht gelungen. Selbst in einem großen Werk über seine Malereien fand ich darüber kein Wort. Die Bilder sind so hoch an der Decke, daß man sie nicht ohne weiteres untersuchen kann. Aus der weißlichen Art und der Helligkeit der Farben könnte man auf Kaseinmalerei schließen, eine Technik, die bei den Barockmalern gebräuchlich war. Es ist ein Verfahren, bei dem die Farbe mit Kasein vermischt auf den trockenen oder wieder angefeuchteten Putz aufgetragen wird. Kasein entsteht, wenn Kalk und Quark gemischt werden. Dieses Bindemittel schließt eine gleichzeitige Untermalung auf frischen Grund nicht aus. Es sind dann Kaseinfresken im Gegensatz zu den Temperafresken. Übermalungen lassen sich wie bei der Ölfarbe jederzeit anbringen. Für den großen Schwung, den die Barockmaler in ihren Bildern liebten, war das Tagschichtenfresko nicht so ganz das richtige. Zusammenhängende große Flächen waren bequemer.

Da Kasein nicht, wie die kristallinische Kohlensäure-Kalkbindung der Freske, mit dem Mörtel eine homogene Masse bildet, sondern als organische Substanz hygroskopisch ist und unter dem Einfluß der Feuchtigkeit der Luft in ihrer Struktur quillt und schwindet, ist es fraglich, ob Kaseinmalereien im Laufe langer Zeiten so widerstandsfähig sind wie echte Fresken, es sei denn, sie sind in den nassen Bewurf gemalt. Sie können dann im Freien haltbarer sein als Fresken.

Die Haltbarkeit der Kaseinmalereien auf gewebten Malgründen ist gefährdet, weil die drei Schichten – Leinwand, Grundierung, gefärbtes Bindemittel – unter dem Einfluß der Luftfeuchtigkeit ständig gegensätzlichen Spannungen unterworfen sind. Je ausgedehnter die Flächen, desto stärker und wirksamer können die zerstörenden Kräfte angreifen. Die Monumentalbilder Hodlers sind ein Beispiel dafür. Er malte mit Ölfarbe auf gebleichte Leinwand. Durch eine besondere Grundierung imitierte er einen wandgerechten Malgrund und versuchte der Ölfarbe freskoartige Wirkungen abzugewinnen. Hodler war kein Freskomaler. Schon 1925 trug sein Schwingerumzug im Treppenhaus des Museums in Bern den Vermerk „restauriert".

Über die Technik der Würzburger Malereien Tiepolos wüßte ich gern etwas Genaues. Vielleicht findest Du dort einen Sachverständigen, der Bescheid weiß. Tiepolo wird oft ein Großmeister der Freskomalerei genannt. Sollte er im achtzehnten Jahrhundert, in dem sehr wahrscheinlich die gesamte Innenwandmalerei Käsekalkmalerei war, eine Ausnahme sein und echtes Fresko gemalt haben?

Du kennst die Arenakapelle in Padua aus Abbildungen. Ich schreibe daher nichts über Giottos Temperafresken. Da wir aber oft über die Beziehungen, die zwischen Wandbild und Architektur bestehen sollen, gesprochen haben, möchte ich erwähnen, daß um die Bilder ornamentierte Rahmen – Nachahmungen geometrischer Mosaiken und Akanthusrosetten – gemalt sind. Die siebenunddreißig annähernd gleich großen Formate sind in drei Reihen übereinander angeordnet. Unter ihnen ist eine Scheinarchitektur, ein von Konsolen und Pilastern getragenes Marmorgesims aufgemalt, in das grau in grau, Plastiken vortäuschend, die allegorischen Gestalten der sieben Tugenden und der sieben Laster eingeordnet sind. In den Architekturformen auf den Bildern ist keinerlei Rücksicht genommen auf die gebaute Architektur des Raumes, in den sie hineingemalt sind. Die Malerei ist nicht einkomponiert, sie ist auf den Wänden aneinandergereiht ausgebreitet. Ich beschreibe das so ausführlich, weil mir auf dieser Reise so oft aufgefallen ist, daß die Maler nicht den großen Respekt vor der Architektur hatten, den die Theoretiker so häufig von ihnen erwarten. Man findet Wandbilder, die um die Ecke herumgemalt sind. Auf den Bildern Masolinos in Castiglione Olona entwickeln sie sich von der Wand in die tiefen Fensterleibungen hinein. Ich erinnere mich an ein Bild irgendwo in Deutschland oder Italien, das die Flucht nach Ägypten darstellt, auf dem sogar der Esel im rechten Winkel um die Ecke herumgeht. Der Kopf und der heilige Joseph befinden sich auf der einen Wand und der Körper und die Madonna auf der anderen. In Orvieto, im Dom, hat Signorelli Dantes und der klassischen Dichter Porträts in halber Figur so in einige gemalte runde Fenster hineingelegt, daß von dem Verlangen, das Wandbild dürfe die Wand nicht durchbrechen, keine Rede sein kann. Weder Raffael noch Michelangelo erfüllen diese Forderung.
Das auf die Mauer gemalte Bild im Raum ist nicht nur ein Teil der Architektur. Es ist auch das Gegenspiel. Es hat seine besondere Bedeutung, seine eigene Welt innerhalb der architektonischen. Es kann sie begrenzen, erweitern, verhüllen oder auch vernichten. Es ist weder nur Wandgestaltung noch bloß Bild. Es soll nicht aus abstrakten Elementen allein bestehen, und es darf nicht im naturalistischen Sinn konkret sein. Alle guten Wandbilder haben den breiten Erzählerstil. Sie haben im Raum etwas zu sagen.

Mir will es scheinen, als wenn in den gotischen Kirchen ursprünglich die Bilder in mehr oder weniger regelmäßigen Formaten neben und übereinander auf allen Wänden ausgebreitet waren. Ornamentale und bildhafte Farbformen überzogen – manchmal ohne Rücksicht auf die Begrenzungen der Architektur – Mauervorsprünge und tiefliegende Flächen. Jedes freiliegende Stück Stein mußte man wohl als unfertig und störend empfunden haben. Die Bilder umschlangen die Säulen, rankten in Nischen hinein und über Vorsprünge hinweg. Im Verein mit den Farben der plastischen Figuren, den bemalten Maßwerken und den farbigen Schnitzereien hüllten sie den Baukörper in allen seinen Teilen ein; unter dem geschlossenen Farbgespinst kam er dann in seinem ganzen ungestörten Zusammenhang wieder zum Vorschein, und zwar wirksamer als vorher, stiller aber eindringlicher. Man sah nicht die Proportionen, man spürte ihre Gewalt.

Die gotischen Kirchen und Kathedralen waren nicht das farbig übertünchte Skelett des Raumes, das wir bewundern, wenn wir die Innenräume in ihrem heutigen Zustand beurteilen. Sie waren viel mehr. Die Funktion der Bauglieder wurde nicht zur Schau gestellt. Ein überirdischer Raum sollte entstehen. Er mußte von dem der Außenwelt der Natur unterschieden sein. Selbst das Licht durfte nicht im Zustand seiner irdischen Kraft eindringen. Es mußte die Welt der heiligen Geschichten auf den Glasfenstern durchstrahlen. Neben deren Glut wirkten auch die reinsten Farben auf denWänden gedämpft und wie ein leiser Reflex. Die Bilder flüsterten an denWänden von dem Geschehen, das sie erfüllte. Sie waren nicht als Wandschmuck gemalt und nicht als Dekoration der Architektur. Sie sollten gegenwärtig sein mit ihren Heiligen und ihrer frommen Welt.

Solche Gedanken hatten uns lange beschäftigt, als wir die Kirchen in Nürnberg und Memmingen besucht hatten und in Bamberg zuerst gar nicht begreifen konnten, warum die Plastiken, deren Kunst für uns so viel bedeutet, oft so verborgen aufgestellt sind. Die Heiligen waren gegenwärtig, wenn ihre Bilder und Figuren irgendwo zum Raum gehörten.

L. war mit mir einer Meinung. Er beschrieb, wie grau und tot die natürliche Farbe der Steinarchitektur neben der Glut der Glasfenster sei. In Chartres habe er sich immer überlegen müssen, warum das Licht im Innenraum trotz des Leuchtens der Fenster so neblig-farblos ist. Er habe nie an die Resonanz gedacht, die durch die Bemalung der Wände hervorgerufen, jene optische Trübung aufhob. Das bloße Antünchen würde wahrscheinlich einen viel zu ästhetischen, einen fremden Klang in den Kirchenraum bringen. Er hatte in Verona beobachtet, wie in früherer Zeit einmal, vielleicht zu Ehren eines Heiligen anläßlich einer besonders festlichen Gelegenheit

in S. Zeno, dessen Bild neu angefertigt worden war. Man hatte das große Format einfach über die noch vorhandenen Darstellungen hinweggemalt. Die älteren Bilder wurden halbiert oder geviertelt und blieben so an der Wand sichtbar.

Vernunft kommt in diese anscheinend barbarische Methode nur, wenn man ihr die Vorstellung zu unterlegen vermag, daß Bilder mehr sind als die Dienerin der Architektur.

Die Kirchen und Kathedralen des Mittelalters waren auch an der Außenseite bemalt. Der farbige Entwurf Erwin von Steinbachs zur Westfassade des Straßburger Münsters ist uns überliefert.

Hermann Phleps, der mit E. von Rählmann, A. W. Keim, E. Berger, A. Eibner, Hans Schmid, Max Doerner und anderen, die mit geradezu leidenschaftlicher Anteilnahme für die Klärung der maltechnischen Fragen und ihrer Anwendung im Bild, der Plastik und Architektur sich eingesetzt und uns ein beträchtliches und zuverlässiges Wissen über diese wichtigen Voraussetzungen der Malkunst vermittelt haben, hat ein Buch: „Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter" geschrieben, aus dem ich Dir einige Sätze abschreibe:

„Der reichste Farbenschmuck (am Straßburger Münster) sollte die Portale kleiden. Auch hier erkennt man eine Steigerung nach der Mitte zu ... Münsterbaumeister Knauth hatte nach eingehenden Untersuchungen festgestellt, daß im Äußeren die Portale mit ihrem reichsten ornamentalen Schmuck, die Statuen, Baldachine, Hohlkehlen mit davorliegendem Laubwerk reich bemalt waren, wobei Gold, Zinnoberrot und Ultramarinblau die Hauptrolle spielen, daneben aber auch andere Farben, Grün, Purpur und Weiß vorkommen.

Eine ähnliche Buntfarbigkeit hat Violet le Duc an Notre-Dame zu Paris festgestellt.

Auf den Bleidächern der Westtürme an der Liebfrauenkirche zu Halberstadt glänzten figürliche Darstellungen, deren Umrißlinien eine Vergoldung aufwiesen. ... Die Flächen des ebenfalls bleiernen Chordachs am Dom zu Köln gaben diesem Gotteshaus ein Aussehen, als ob Goldschmiede es erdacht und aufgebaut hätten.

Eine reiche farbige Pracht hatte sich an der Kathedrale zu Paris entfaltet. Violet le Duc schildert ihr Dach als geschmückt mit brillanten Farben und Vergoldung. Dazu waren glasierte Pfannen und Glastafeln, deren Unterlage mit Gold und Zinn versehen war, verwendet worden. Auf Kupferdächern wurde der Farbenschmuck zuweilen aufgemalt. Solches zeigt das Dach der St. Martinskapelle an der Nordseite des Straßburger Münsters, wo man die Flächen rot anstrich, die Firste und Grate mit schwarz-gelben Friesen säumte und die Knöpfe der Walme und Dachfenster vergoldete.

Äneas Sylvius (1405–1464) berichtet über die Wiener Bürgerhäuser: Innen und außen strahlten

die Gebäude von Malereien. Der berühmte Straßburger Domprediger Geiler von Kaisersberg (1445–1510) äußert sich: Du willst Freude an dem Hause haben, es soll Dich erfreuen beim Anrühren, beim Anschauen, außen und innen alles bemalt mit schmählichen lockenden Bildern. Aber auch die Wappen müssen der Eitelkeit halber gezeigt werden. An anderer Stelle: Dann es sein etliche, die lassen ire Häuser auswendig und inwendig mit wunderbarlichen und seltzamen Figuren mahlen und zieren."

Nur ein übertrieben sachlicher Geist kann weiße, graue und leere Wände ertragen. Auch die Griechen überzogen ihre Tempel innen mit Bildern und außen mit linear geordneten Farben. Unsere Nüchternheit will es nicht wahr haben.

Wir hatten kaum dieses Thema berührt, als auch schon der Streit zwischen uns ausbrach. Ich wünschte mir, Du hättest an meine Seite treten können. Man machte mir den Vorwurf, ich sähe als Maler Farbe überall, auch da, wo nie Farbe gewesen sei und niemals Farbe hingehöre. Ich gab mich damit zufrieden, denn die Welt ist farbig eingehüllt schöner. Was die Griechen angehe, ihre Tempel, Plastiken und Bilder, so sei ich allerdings fest überzeugt, daß sie Menschen gewesen seien, die in der Fülle des Lebens standen. Zur Fülle des Lebens gehöre die Farbe, wie das Licht. Die Griechen und die Christen nahmen sie in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit, in ihrer irdischen und ihrer himmlischen Bedeutung. Auch den Griechen, die wir so gern die Sinnlich-Heiteren nennen, fehlten die düsteren Farben nicht, und die heiteren strahlten auch in den christlichen Kirchen.

L. sprach von Paestum und Velia, dem alten Elea. Wir waren überwältigt worden von dem Eindruck, den die drei in Paestum auf einer Ebene nebeneinanderstehenden dorischen Tempel auf uns machten. Alle Architekturen, alle Schönheiten der Malerei und Plastik, die wir bis dahin gesehen hatten, schienen vor diesem griechischen Maß um etwas geringer zu werden. Könnte der Eindruck noch größer gewesen sein, wenn sie farbig waren? Man hat getönten Stuck, blauen und roten an Tempelruinen gefunden. L. war überzeugt, die Farbe sei sparsam angebracht worden. Sie habe nur die Gliederung des Baukörpers leicht unterstrichen.

Ich antwortete, die Plastiken in den Giebeln und die Reliefs der Metopen – von denen man weiß, daß sie bunt waren – würden die wunderbare Harmonie der Tempel zerrissen haben in farbige und in weiße oder natursteinfarbige Flächen. Die Einheit des Baues und der große Klang der Proportionen konnte nur erhalten bleiben, wenn alle Teile in die farbige Gliederung einbezogen wurden. Man dürfe sich nicht vorstellen, die einzelnen Bauformen seien in großen Flächen mit Farbe überzogen worden. Ein Bauwerk, das derartig bemalt würde, wirke allerdings

bunt und banal. Bunt seien die Tempel sicher nicht gewesen, obwohl reine Farben verwendet wurden. Waren die Griechen umsonst Meister des Ornaments? Sie bedeckten die feingliedrige Giebelarchitektur mit ebenso feinen linearen Farbornamenten. Vielleicht gehörte zu jeder Bauform eine bestimmte Farbform.

Dr. N. fürchtete, es würde uns blutleeren Klassizisten, die wir ja doch irgendwie wären, schwerfallen, die Angewohnheit, in die Patina des weißen oder verwitterten Steins verliebt zu sein, aufzugeben. Wir kämen über den Schreck vor der Vorstellung von farbigem Stuck auf griechischen Säulen und Kapitellen nicht hinweg. Man wisse zwar seit etwa hundert Jahren, daß Tempel und Plastiken farbig waren, aber unsere Phantasie lasse uns im Stich. Die Tempel grell angestrichen? Archaische Plastiken mit den Farben des Lebens überzogen?

Ich mochte nicht schweigen, obwohl seit Gottfried Sempers 1834 erschienenen „Bemerkungen über vielfarbige Architektur und Sculptur bei den Alten" nichts Neues zu sagen ist. Längst müßten wir uns Plastik und Architektur der Griechen farbig und niemals mehr weiß und grau vorstellen. Aber immer wieder verdrängt der Eindruck, den die Antike in den Museen macht, das dem ursprünglichen Zustand entsprechende Bild. Überall, wo die Kunst der Hellenen gezeigt wird, müßte eine Warnung angebracht werden: Dies sind nur noch Skelette klassischer Kunst und Schönheit – es fehlt die Farbe!

Warum bauten die Griechen ihre Tempel? Warum schlugen sie Figuren aus dem Stein? Warum malten sie Bilder? Wollten sie Kunst machen, wie wir es heute tun? Wollten sie ihre Werke so beurteilt haben, wie wir sie beurteilen? Ihrer Vorstellung vom Leben und Tod wollten sie Gestalt geben. Sie sollte wirklich werden, denn nur dann konnte sie wahr sein. Im Stein gaben sie ihr Form und Gestalt. Aber im Stein ist nicht der Schein des Lebens, in ihm schimmert nicht die Fülle der Welt. Waren die Götter ihrer Vorstellung aus Stein? Näher dem Menschen mußten sie sein.

Wir versuchten, die Tempel, die wir als Ruinen gesehen hatten, in unserer Phantasie zu ergänzen. L. beschrieb die Landschaft, in die das alte Elea hineingebaut war: An einer doppelten Bucht des Tyrrhenischen Meeres, deren Küstenlinien von zwei Parabeln geformt zu sein scheinen, die aus dem unendlichen Blau des Himmels über das Meer kommend, ihren Scheitelpunkt fast gemeinsam an der Stelle haben, wo der Tempel stand, lag einst die Stadt auf einem siebenhügeligen Höhenrücken ausgebreitet, in dem der Apennin dem Meere sich entgegenneigt. Als wir dort waren, blühte die Macchia. Unter dem Gestrüpp ihrer Wurzeln liegen die Trümmer der Stadt der Eleaten. Wir hatten auf freiem Felde ein griechisches Fußbodenmosaik gefunden, das ein

kleiner Bach freigespült hatte. L. sprach von dem Eindruck, den der Grieche gehabt haben müsse, wenn er, vom Meere her sich der Stadt nähernd, den Tempel schon von weitem hell leuchtend vor dem Blau des Himmels sah, deutlich und klar in architektonischer Geschlossenheit und harmonischer Gliederung.

Wir stimmten der Schönheit dieses offenbar erhabenen Anblicks zu.

Der Beifall, den ich für die Schilderung freigiebig gespendet hatte, brachte meinen Freund auf einen sonderbaren Gedanken. Er sagte, er glaube nicht, daß der Beifall Zustimmung bedeute. Ich solle dieselbe Situation schildern, die er beschrieben habe, aber an Stelle des weißen oder leicht getönten Tempels müsse der farbige stehen. Wenn ich jetzt schweigen würde, so sei er allerdings überzeugt, daß wir einer Meinung seien.

Da ich anderer Meinung war, mußte ich antworten: Hätten wir, anstatt jetzt zertrümmerte Tempel zu besuchen, im fünften Jahrhundert als Griechen eine Reise zu Schiff von Athen nach Süditalien gemacht, so würde vielleicht mein Freund L. einen Brief an unseren gemeinsamen Freund E. geschrieben haben, der heute, in Bruchstücken erhalten, übersetzt etwa so lauten würde: „Wir hoffen, noch vor Einbruch der Dunkelheit den Hafen von Elea zu erreichen. Nach den berühmten Parabeln schauen wir vergeblich aus. Man bemerkt sie anscheinend nur vom Lande her. Gleichförmig zieht sich die Küste hin, da und dort mögen Städte liegen. Häuser und Mauern heben sich kaum von der Umgebung ab. Die untergehende Sonne im Rücken blicken wir zum Horizont. Ein Blitz! Über dem Meer, aus den Wolken! Über einer Stadt? Ein Tempel? Nichts zeigt sich im Blau als das grau-grün-braune Band der Küste. Wieder ein Blitz! Licht und Luft flimmern über einer Stadt, der sich das Schiff nähert. Elea? Aus der vibrierenden Atmosphäre des Himmels lösten sich Blau und Rot und Grün und dunkle Linien und wieder ein goldener Blitz. Aus dem Giebel heraus, aus einem Tempel über dem Meer, über der Stadt. Zeus? Pallas Athene? Bald werden wir die Götter erkennen. Es ist ein Tempel, das ist gewiß. Seine Umrisse stehen in fein gezogenen farbigen Linien im Raum. Noch hüllt ihn ein Geflecht von wohlgeordneten farbigen Bändern ein. Die Säulen leuchten weiß, grün, rot und golden. Aus dem Giebel schimmern Farben, Formen, Gestalten und ein Gott und der Strahl vom Blitze des Zeus."

Mein Freund nahm mich bei den Schultern. Er könne nun auch nicht schweigen, obwohl er selbst den Vorschlag gemacht habe, den Farbenstreit zu beenden. Was ich erzählt habe, sei keine Vision der Antike, sondern eine verklärende Verschleierung. Die Griechen seien keine Orientalen gewesen, und was die Tempel betreffe, so müsse ich mich an das halten, was die Archäologen nun einmal bestimmt wüßten und beschrieben hätten. Die Giebel, die Plastiken,

die Reliefs seien gewiß bemalt gewesen, und auch an den Kapitellen und anderen Baukörpern fänden sich vereinzelt Farbspuren. Außerdem aber gäbe es Formen und Flächen, die bestimmt niemals Farbe getragen hätten. Die dorischen Säulen seien in Italien zwar mit einer Stuckschicht überzogen worden, weil sie nicht aus Marmor, sondern aus porösem Kalkstein bestanden. Diesen Stuck fände man aber immer bloß weiß oder leicht getönt erhalten vor. Die Marmorsäulen wurden, soviel er wisse, nie verstuckt und niemals bemalt. Überhaupt sei die edle Oberfläche des kristallinischen Marmors mit Anstrichen möglichst verschont geblieben.

Dr. N. nannte Sätze aus Plinius, Pausanias und Vitruv, die auf den ursprünglichen Zustand der Malerei Bezug nahmen. Zweifellos seien die Wände der Zella bemalt gewesen, und zwar innen mit Gemälden. Nach der literarischen Überlieferung sei während des ganzen Archaismus die Wandmalerei nichts anderes als eine mehrfarbige Zeichnung gewesen. Man brauche das aber nicht zu glauben, denn die Aussagen könne man nicht als unbedingt zuverlässig ansehen, da sie aus spätgriechischer Zeit stammten. Von dem hohen Stand der Vasenmalerei müsse man auf einen großen künstlerischen Wert der Wandmalereien schließen.

Ob sie Bilder im Sinne des buon fresco waren? Man kann es annehmen, denn sowohl die Römer als auch die Byzantiner, die ihre handwerkliche Tradition von den Griechen ableiteten, malten al fresco. Da diese Technik schon vor Beginn der griechischen Kultur den Kretern bekannt war (einige Freskobruchstücke sind erhalten), so wäre es sonderbar, wenn zwischen den kretischen und den pompejanischen Fresken die griechischen fehlen würden. Von ihrem Aussehen können wir uns keine Vorstellung machen. Außer einem römischen Mosaik nach einer Darstellung der Alexanderschlacht ist nichts erhalten.

Nach dem, was ich nun gehört hatte, durfte ich mir unter Beachtung der Forschungen der Archäologie die Tempel zwar farbig vorstellen, jedoch mit Ausnahme der Säulenschäfte und einiger Giebelformen, die ich mir weiß oder leicht getönt denken mußte.

Dagegen sträubte sich meine Phantasie. Die Säulen und eintonigen oder weißen Giebelflächen würden herausgeplatzt sein und in Widerspruch gestanden haben zu der Harmonie, welche die Griechen in ihrer geistigen Welt liebten. Man machte mich darauf aufmerksam, daß es tatsächlich Stucke von Säulentrommeln und anderen Architekturteilen gäbe, auf denen niemals Farbspuren oder sonstige Anzeichen einstiger Bemalung festgestellt werden konnten, während z. B. auf dem Stuck des Kapitells derselben Säule einige farbige Linien nachgewiesen wurden. Damit müsse man sich doch abfinden.

Ich erwiderte, nicht ein einziges griechisches Gemälde habe sich erhalten. Wenn die Säulen-

und Cellamaler in derselben Technik gearbeitet hätten wie die Bildermaler, so könne weder auf der Säule noch auf der Zellawand eine Spur von Farbe mehr erwartet werden.
Die Skulpturenmaler, welche die plastischen Formen mit Farbe überzogen, gehörten wahrscheinlich genau so wie die Steinwerkmaler des Mittelalters zu einer anderen Kategorie von Handwerkern als die Wandmaler, denn die dem Wetter ausgesetzten und bei Ausbesserungsarbeiten schwer erreichbaren, tiefprofilierten Giebel wurden in den haltbarsten Techniken angefertigt, entweder durchgefärbt als Kalkstuck oder eingebrannt als Wachsfarbe. Dieses Enkaustik genannte Verfahren ist von besonderer Wetterbeständigkeit. Auch die Schiffe schützte man durch diese Technik vor der zerstörenden Wirkung des Meerwassers. Das eingebrannte Wachs wird selbst durch jahrtausendelange Lagerung in der Erde nicht aufgelöst. Es ist widerstandsfähig und erhält die eingebettete Farbe. So konnten die allem Unwetter und – bei dem Zerfall des Tempels – dem Sturz aus der Höhe ausgesetzten Giebelfarben der Zerstörung entgehen. In einer ausführlichen Bauinschrift am Asklepiostempel in Epidauros bezieht sich die Erwähnung der Enkaustik sowohl auf die Marmorglieder der Fassaden als auch auf die mit Stuck überzogenen Kalksteinteile des Gebälks. Am Erechtheion ist Wachsmalerei auf Marmor nachgewiesen. Vielleicht gehörten die Kapitelle grundsätzlich zum Arbeitsgebiet des Skulpturenmalers, des Enkaustikers. Beim ionischen und korinthischen Kapitell ist das leicht vorstellbar und auch bei dem wenig reliefierten dorischen mochte es übliche Gewohnheit sein.
Wir wissen aus einer Bemerkung des Plinius, daß in Innenräumen Enkaustik nicht angewandt wurde. Durch die technische Struktur der römischen Wandmalereien in Pompeji wurde diese Aussage bestätigt. Die Mauern der Zella waren gegen Witterungseinflüsse geschützt. Was lag näher, als sie wie Innenräume zu bemalen? Die Bildermaler bevorzugten handliche und im gedeckten Raum trotzdem zuverlässige Methoden. Schon in Ägypten, im alten Reich, wurde zwischen Techniken und Farben für Innen- und für Außenarbeit unterschieden. Es gehört zur Art der Handwerker auch heute noch, ihr Betätigungsfeld gegenüber den Nachbarberufen genau abzugrenzen.
Wenn die Wände der Zella und die Säulen al fresco bemalt waren – Beweise gibt es dafür nicht –, so können kaum noch Spuren gefunden werden. In dem Äginawerk Furtwänglers wird die Vermutung ausgesprochen, daß man überall da al fresco malte, wo feinere ornamentale Zeichnung verlangt wurde. Das war an den Säulen, deren Bemalung ja im Gegensatz zu den Giebelflächen auch aus nächster Nähe betrachtet wurde, sicher der Fall.
So haltbar die Freske an der trockenen Mauer ist, so zerbrechlich und leicht zerstörbar wird sie,

wenn sie bewegt wird. Ist sie von der Wand abgefallen, so bleibt nach kurzer Zeit kein Stäubchen übrig. Wie Eisen rostet, so verwittert die dünne Freskenfarbschicht unter dem Einfluß der Säuren und Salze, sobald sie vom Wasser durchdrängt in oder auf der Erde liegt.

Durch chemische Analysen wurde im weißen Stuck der Porostempel Siziliens Stickstoff organischer Bindemittel festgestellt. Von dem Maler Panainos wird überliefert, er habe bei der Stukkierung des Athenatempels von Elis Milch und Saffran, also eine Art Kasein verwendet. Weder dieses noch ähnliche Seccoverfahren konnten der Einwirkung zersetzender Elemente jahrtausendelang widerstehen. Von dem Fehlen der Farbspuren darf nicht ohne weiteres auf die ursprüngliche Farblosigkeit der weißen Stucke geschlossen werden.

Plastiken wurden im Ganosisverfahren gefärbt, einer Malerei, bei der das Wachs nicht eingebrannt, sondern in flüssigem Zustand mit dem Pinsel aufgetragen wurde, und zwar unmittelbar auf den Marmor oder die dem Kalkstein aufgelegte gehärtete Stuckschicht. Die feinsten Wirkungen wurden in dieser Technik erreicht auf den Gesichtern und Gewändern der Marmorfiguren. Man legte die Farbe leicht auf und überzog sie dann mit einer Wachshaut zum Schutz gegen Regen und die Einflüsse „des Sonnenlichts und des Mondlichts". Der lebensnahe Eindruck dieses Verfahrens muß groß gewesen sein. „Die Gallier vor Delphi wurden durch ein Heer von Statuen auf den Terrassen des Tempels zurückgeschreckt. Sie hielten die marmornen Menschen für lebendige und wagten den Angriff nicht."

Konnten die Säulen und das Äußere der Zellawände nicht auch in dieser feinsten und empfindlichen Wachstechnik bemalt sein? Darf man sich so sehr wundern, wenn auch die Säulen farbig ornamentiert waren? Plinius macht sich einmal über die Farbenfreudigkeit der Griechen lustig. Er schreibt: „Die gefahrvollsten Dinge schmücken wir mit Malerei; es möge sich daher niemand wundern, wenn wir noch Scheiterhaufen bemalen."

Schinkel erwähnt, wie er einen Bericht über Fundstücke vom Parthenon mit genauesten Zeichnungen und Angaben der Farben erhalten habe, aus dem er schließt: „Die großen Säulen sind jetzt mit größter Sicherheit roth coloriert gefunden worden."

Aber auch Weiß ist eine Farbe unter anderen. Die Griechen verstanden sicherlich, sie in linearer Gliederung anzuwenden. In der Atmosphäre des freien Raums wirken die reinen Farben unbunt und klangvoll, wenn sie in zierlichen, klaren Formen der Architektur beigegeben sind. Sie zerstören dann die Geschlossenheit und Raumwirkung des Baukörpers nicht.

Kein Grieche würde im farblosen Bau die Vollendung gesehen haben.

Gestern gegen Abend bekam ich Deinen Brief. Ich las ihn meinem Freund, Dr. N. und noch einem Kunsthistoriker, der ständig in Florenz lebt, im Garten unserer reizend am Rande der Stadt zwischen Feldern gelegenen Pension vor.

Sie haben die heitere Schilderung Deines Besuchs in Z. und die phantasievolle Beschreibung des Gesprächs mit meinem Freund, dem Maurer, über den Bau eines Landhauses mit viel Vergnügen angehört. Deine Pläne beeinflußten unser Gespräch bis in die Nacht hinein. L. stellte alle Gedanken auf die Spitze und konnte sich nicht genug tun im ironischen Lob einer zukünftigen Kultur, die lieber auf technischen Komfort, als auf gute Wandmalereien in den Wohnhäusern verzichtet.

Ich war der Meinung, auf den Versuchsfresken, die F. in Z. sich als Bauplatten ausgebeten hatte, sei längst die meiste Farbe zerstört. Sie sind voll technischer Fehler. Der Mörtel ist wegen des ungeeigneten Kalkes zu porös. Außerdem wurde er beim Auftragen auf die Fläche zu wenig gefestigt. Ich arbeitete an heißen, noch dazu windigen Sommertagen im Freien. Innerhalb von zwei Stunden war der Mörtel an der Oberfläche bereits trocken. So kam es manchmal vor, daß die Farbe auf den Malgrund kam, als sich schon die Sinterhaut bildete, auf der sie dann nur schwach haften blieb. Der Regen konnte sie leicht abwaschen. Auf dem einen Bild ist die Malschicht zu feinkörnig und zu stark geglättet worden. Die im Kalkwasser gebundenen Pigmente sitzen zu lose obenauf. Sie stehen mit der Zeit schuppenförmig vom Grund auf und blättern ab. Eigentlich müßte von den fehlerhaften Malereien, nachdem sie drei Sommer und zwei Winter im Freien standen, nichts mehr übrig sein. Sie wären auch bestimmt zerstört, wenn, wie Du mir zu meiner Überraschung mitteilst, der vorsichtige Maurer nicht alles getan hätte, um sie zu erhalten. Die Neugierde, mit der er bei den Vorarbeiten alle möglichen Fragen über die Art und Weise stellte, wie man Fresken vor Gefahren schütze, hatte ich nie so recht ernst genommen. Wenn er nun die Bilder mit Wachs, das er in Benzin auflöste, überzog, so hat er dadurch ihren Verfall aufgehalten, zumal er auch die Rückseite der Tafeln gegen die Einwirkung der Feuchtigkeit und der Dünste des Stalles durch einen Anstrich von Asphalt geschützt hat. Glück muß er dabei

immerhin noch gehabt haben. Wären die Platten nicht durchaus trocken gewesen, als er die Isolierschichten Asphalt und Wachs aufbrachte, so würde er die Feuchtigkeit eingesperrt haben, die nach und nach Veränderungen an der Unterseite des Wachses, also auf der Farbschicht, hervorgerufen hätte. Die Bilder würden „blind" geworden sein. Als Maurer kannte F. natürlich die Gefahren der Bodenfeuchtigkeit. Seine drei Schichten aus Teerpappe sind fast zuviel des Guten.
Schon die Maler der Giottoschule wußten die Mauerfeuchtigkeit fernzuhalten. Cennini empfiehlt mit Ziegelsplitt versetztes, in kochendem Zustand aufgetragenes Schiffspech. Nässe, die auf die Oberfläche der Bilder kommt und wieder abtrocknen kann, schadet nicht. Ständige Schwitzwasserbildung ist schon gefährlicher. Cennini schreibt in seinem Traktat: „Wisse, wenn es jemals auf die Außenseite des Mauerverputzes so viel regnen würde, als es nur immer könnte, so würde es absolut nicht schaden. Wenn es aber auf die Rückseite des Mauerverputzes regnen würde, so wäre das von größtem Schaden; ebenso ist es mit jedem Tropfen, der auf die nicht abgedeckte Mauer fällt." Das in einwandfreier Technik ausgeführte Fresko braucht im Freien keinen schützenden Überzug und soll ihn nicht haben, es sei denn in Industriestädten gegen die schweflige Säure, welche die Steinkohlenfeuerung der Atmosphäre beimischt. Nach Doerner ist diese Gefahr im allgemeinen nicht so groß, wie man geglaubt hat.
Dein Plan, Deine schöne Gemäldesammlung zu verkaufen, um Dir für den Erlös ein kleines Landhaus mit Fresken ausmalen zu lassen, hat uns entzückt. Aber vielleicht behältst Du die Bilder und baust das Landhaus trotzdem.
Wir sollten das Verhältnis, das zwischen Auftraggeber und Wandmaler bestehen muß, nun doch möglichst bald klären. Ich will mein Teil heute dazu beitragen und hoffe, diesmal mit Dir einer Meinung zu sein.
Er hat viel zu bestimmen, der Auftraggeber. Aber in gewisser Hinsicht hat er nichts zu sagen. Er kann das Thema der Bilder angeben bis ins einzelne. Er mag den Farbklang, den er sich wünscht, beschreiben. Er kann eine genaue Schilderung der Vorstellung geben, die er sich von dem Bilde macht, und es ist Pflicht des Malers, sie ernst zu nehmen und zu beachten.
In den Arbeitsprozeß darf sich jedoch niemand – auch der Auftraggeber nicht – einmischen. Selbst durch gutmeinende Kritik würde das Bild auf jeden Fall nur schlechter werden. Man muß es so hinnehmen, wie es aus den Händen des Malers hervorgeht.
Die Verbindung zwischen den Architekten und den Malern wird gegenwärtig wieder neu aufgenommen, nachdem seit der Barockzeit nur vereinzelt Verständnis füreinander aufgebracht wurde. Die Auffassung von der Art wie die Malerei im Raum wirken muß, ist in der Neuzeit

noch so ungeklärt, daß auch der Architekt als Auftraggeber zu wenig Erfahrungen gemacht hat, um bestimmen zu können, wie ein Wandbild gemalt werden muß. Außerdem ist die Meinung, nur der mehr oder weniger geschmackvoll angetünchte Innenraum sei zeitgemäß, zu allgemein verbreitet. Der moderne Architekt ist geneigt, eine Monumentalität des Wandbildes zu verlangen, die ganz vom Bauen her empfunden ist und die nicht der Monumentalität entspricht, die der Maler auf seine Weise dem Bild geben kann und die allein den richtigen Zusammenklang mit der Architektur herstellt. Die Forderung großformiger Einfachheit und strenger Zurückhaltung in der Farbgebung ist aus theoretischen Überlegungen und nicht aus den Ergebnissen wirklicher Zusammenarbeit entstanden. Auch die in mehr oder weniger riesenhaftem Format auf die Wand aquarellmäßig und vignettenhaft aufgebrachte Malerei trägt nicht zur Lösung der Fragen bei, die zwischen Bau und Bild zu klären sind.

L. sprach geradezu von einer „Kunst des Auftraggebers", die nötig sei, um die künstlerischen Leistungen einer Zeit auf einen hohen Rang zu bringen. Es bestünde ein beträchtlicher Unterschied zwischen einem Bildersammler und einem Manne, der Mauern für die Bemalung mit Fresken zur Verfügung stellt. Jener müsse nehmen, was er auf Ausstellungen und in Ateliers fände. Dieser aber könne mitbestimmen, was entstehen soll. Er sei nicht nur ein Förderer und Liebhaber der Künste, sondern ein Mitgestalter. Sein kulturelles Wissen und Gewissen, sein Verständnis für das Wesen der Kunst sei genau so ausschlaggebend bedeutsam wie die Fähigkeit, die Lauterkeit und die Begnadung der Künstler.

Dr. N. fragte, ob wir die berühmte und bewundernswürdige Altartafel des Enguerrand Charonton kennen. Dieser Maler habe in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Frankreich gelebt. L. erinnerte sich, das Bild in Villeneuve-les-Avignon gesehen zu haben. Es stelle die Krönung der Maria durch die heilige Trinität auf eine merkwürdige und tiefsinnige Art dar. Die Szene sei von Engelgruppen unter Führung der Erzengel Michael und Gabriel und von Patriarchen, Aposteln, Märtyrern und Heiligen unter Führung Johannes des Täufers umgeben. In der unteren Hälfte sehe man Ansichten von Rom und Jerusalem und wohl auch noch Darstellungen des Fegefeuers und der Hölle. Es sei eine eindrucksvolle, große Malerei. Der Geist Frankreichs habe in ihr eine seiner tiefsten Deutungen gefunden.

Dr. N. schilderte noch andere Einzelheiten des Bildes. Die unerhört weite und im Bild streng geformte Phantasie sei größter Bewunderung wert. Nur stamme sie nicht vom Maler, sondern vom Auftraggeber. Man habe gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts in einer französischen Bibliothek – es möge die von Cambrai gewesen sein – einen Vertrag gefunden, der zwischen

Enguerrand Charonton und einem Priester Jean de Montagnac geschlossen worden war. In ihm verpflichtet sich der Maler, dieses Bild den Bedingungen des Auftraggebers entsprechend auszuführen. In sehr vielen, genau festgelegten Paragraphen war von Montagnac das Thema des Bildes im ganzen und in allen Einzelheiten beschrieben worden. Auch Farben für die Gewänder, welche die Gestalten zu tragen hatten, waren angegeben. Die Schilderung des Bildes gehe so weit, daß z. B. nicht nur die Darstellung der Stadt Rom vertraglich gefordert wurde, auch die bestimmte Lage wurde beschrieben. Es sollte der Hafen Ostia sein und zwar mit einem Ausblick auf das Meer. Dort sollten Galeeren zu sehen sein. Man dürfe sich nicht wundern, wenn auch Sturm und Wellengang und vielleicht sogar die Windrichtung angegeben sei. Der Maler Enguerrand hat sich, wie man durch Vergleich feststellen kann, bis ins kleinste genau nach den Anweisungen gerichtet, den Vertrag voll und ganz erfüllt und darüber hinaus – das ist das Entscheidende – diese Fülle mannigfaltigen Geschehens zu einer bildhaften Einheit und zu einer künstlerischen Höhe emporgehoben, in die nur die größten Maler mit wenigen Werken hinaufreichen. Es sei ein klassisches Beispiel für die ideale Art des Zusammenarbeitens von Auftraggeber und Maler, bei dem der Auftraggeber tonangebend gewesen sei.

Rembrandts Nachtwache sei das Gegenbeispiel. Hier war der Maler tonangebend. Die Auftraggeber konnten in diesem Fall den Bedingungen Rembrandts nicht so ganz gerecht werden, aber immerhin hatte Banning Coqs Schützenkorporalschaft, wenn sie auch erschrocken und empört war über das, was der Maler aus dem von ihnen in Auftrag gegebenem Schützengildebild und ihren mit guten Gulden und Batzen bezahlten Porträts gemacht hatte, genügend Respekt, das Bild in ihrem Vereinshaus aufzuhängen und der Nachwelt zu überliefern. Wir überlegen beim Betrachten der Nachtwache nicht mehr, ob Rembrandt die Flinten, Schwerter und Hellebarden gebrauchsfähig gemalt hat. Es fällt uns nicht weiter auf, wenn da ein Schwert in der Luft schwebt, zu dem die Hand und der Mann zu fehlen scheinen. Wir suchen keine Erklärung für diese Willkür im Gegenständlichen, diese Notwendigkeit im Schöpferischen. Wir schätzen auch nicht besonders die Klugheit der Fachmänner, die da meint, es hätte sich eine Synthese finden lassen müssen und die außerdem die Erklärung bereithält, dieses Schwert sei ein Zweihänder, das einer der Männer in der Linken halte. Auch der Streit um die Frage, was ein Zweihänder ausgerechnet in der linken Hand zu suchen habe, beschäftigt unsere Gedanken nicht.

Die Nachwelt versteht Rembrandts Werke richtig zu sehen. Wir begreifen, daß die Flinten, Schwerter und Hellebarden zwar Waffen sind, daß sie außerdem aber auch Formen, Farben und Lichter darstellen, aus denen Rembrandt einen mit geheimnisvollem Leben erfüllten Raum schuf,

der die Porträtdarstellung der Schützengilde zu einem rätselhaften Bild macht, in dem der europäische Mensch diesseits der Alpen Licht und Dunkelheit seines Daseins gedeutet sieht. Aus dem Schützenbild wurde „die Nachtwache".

Wir suchten und fanden noch weitere Beispiele zu diesem Thema. Es gab darunter beträchtlich viele zum Beweis für die Unzulänglichkeit sowohl der Auftraggeber als auch der Maler.

Das Schicksal Alfred Rethels ist das erschütterndste. Ihm waren, vierundzwanzigjährig, hervorragende Entwürfe zum Wettbewerb der Ausmalung des Aachener Rathauses gelungen. Seine Mitbewerber hatten im Bewußtsein ihrer Unterlegenheit die eigenen Arbeiten zurückgezogen. Rethel erhielt Preis und Auftrag, aber die Auftraggeber zögerten den Beginn der Ausmalung unter ränkevollen Streitereien, an denen alle Bevölkerungsschichten der Stadt, die zuständigen Behörden und die Konfessionen beteiligt waren, auf lange Zeit hinaus. Sieben Jahre lang mußte Rethel von Monat zu Monat warten, bis er beginnen konnte, nachdem er durch eine Audienz beim König endlich die Entscheidung zu seinen Gunsten erwirkt hatte. Die Arbeit, die Rethel in den Jahren 1840–1847 im vollen Besitz seiner künstlerischen Kraft bewältigt haben würde, überwältigte ihn nach so langen Jahren „des Harrens, der Qual, der Demütigungen, der Vertröstungen, der Lügen, der Verleumdungen, der Zänkereien". Er verzweifelte. Er verfluchte die Freskomalerei, deren Zwang er nicht mehr gewachsen war. Er war ein Kranker. Das Schicksal hatte ihm nur wenig gesunde Jahre gegeben und er konnte sie durch die Schuld anderer nicht nutzen. Der Wahnsinn brach aus. Mit wirren Worten schreibt er: „Es ist eine Tyrannin, die Freskomalerei, und läßt nicht ein freies, ganz nach der Stimmung und Herzen sich richtendes Arbeiten zu – sie setzt eine glänzende ehrende Krone uns auf dem Kopfe, während an den strebenden Füßen sie Ketten mit ehernen Kugeln fesselt." Rethel vollendete einen Teil der Karlsfresken mit eigenen Händen so gut er es vermochte. Nach seinem Zusammenbruch malte ein anderer in Gehilfenmanier an Hand der Entwürfe weiter.

Rethel wird gern mit Stolz und zu Recht der deutscheste Maler seiner Zeit genannt. Aber seine Zeitgenossen haben ihn warten lassen und Deutschland um ein großes Werk betrogen.

Auftraggeber und Künstler müssen einander gerecht werden können. Als Michelangelo den Papst Julius II. fragte, nach welchen theologischen Ordnungen die Decke der Sixtinischen Kapelle auszumalen sei, antwortete der Papst: „Mache was du willst." Michelangelos Plan entstand ohne theologischen Beirat.

Zum Schluß bat mich L., Dir den Vorschlag zu machen, für das geplante Haus Deine Bildwünsche genau festzulegen. Er meinte, ich könne mir keinen verständnisvolleren Auftraggeber

wünschen, und außerdem hätte ich zwar viel von der Zucht gesprochen, welche die Freskomalerei vom Maler verlange, ohne aber bisher die kennen gelernt zu haben, die vom Auftraggeber komme. Da Du heutigentags weder einen Piero della Francesca noch einen Gozzoli oder Mantegna finden würdest, dem Du Dein Landhaus ohne Bedenken zur Ausmalung übergeben könntest, hättest Du hierbei weit mehr noch als bisher durch Deine Bildersammlung, Gelegenheit, zur Lösung der Aufgaben, welche die Gegenwart auf dem Gebiet der bildenden Kunst stellt, Dein Teil beizutragen.

Du wolltest von mir wissen, wie eine moderne Werkstatt aussehen müsse, um die Voraussetzungen für ein Wiederaufblühen der Wandmalerei zu schaffen. Ich kann Dir heute keine Antwort mehr geben, denn sie müßte ausführlich sein, und dazu ist es schon zu spät am Abend.

Florenz, im September

In diesem letzten Brief will ich, so gut ich es vermag, die Voraussetzungen schildern, die erfüllt sein müssen, bevor die Wandmalerei wieder zu einem Ereignis im Reiche der bildenden Kunst, zu einem Erlebnis für den modernen Menschen werden kann.

Die abwägende Rückschau darf uns nicht mehr bedeuten, als das Wachrufen einer Erinnerung, denn die Erfahrungen, die wir an den Werken der Vergangenheit gemacht haben, können uns nur eine geringe Hilfe sein bei dem Versuch, die Vorarbeit zum Aufbau einer neuen Wandmalerei zu leisten, die als Ausdruck unseres Empfindens und als Spiegelung und Deutung der Gegenwart zum eigensten Werk unserer Zeit werden muß. Da die lebendige Überlieferung, ihre Weitergabe von Mund zu Mund, von Hand zu Hand, von Bild zu Bild längst unterbrochen ist, sehen wir uns an einen Platz gestellt, auf dem wir von den guten Geistern der Vergangenheit verlassen, ganz auf uns selbst angewiesen sind. Aus diesem trostlosen Zustand, aus dieser Einsamkeit, aus diesem dürren Boden kann nur dann ein Wunder hervorbrechen, wenn die junge Generation auf den Akademien, in den Werkstätten und Schulen sich mit der größten Leidenschaft ihrer ganzen jugendlichen Schaffenslust, mit dem Feuereifer wahrhaftiger Überzeugung zum Bild im Raum bekennt und sich abwendet von blassen, zweifelnden Gedanken und von der Nüchternheit der grauen toten Wand.

Müdes Probieren bald in dieser, bald in jener Art paßt nicht zum Charakter der Freskomalerei und nicht zum Charakter des Freskomalers. Seine Empfindsamkeit in künstlerischen Dingen darf nicht geringer sein als die des Tafelbildmalers. Er mag die Einsamkeit lieben wie jener, aber er kann sich nicht in die Ruhe des Ateliers zurückziehen. Er muß die lästigen Störungen einer schwierigen Arbeitsweise auf den Gerüsten im Lärm der Umwelt hinnehmen und trotzdem bei seiner Sache für sich sein können.

Wäre die Technik der Freskomalerei erschöpft, wäre sie ohne unentdeckte Möglichkeiten, so würde aus ihr auch niemals mehr eine neue farbige Welt im Bild erstehen können. Aber in diesem uralten und immer wieder neuartigen Verfahren ist der Maler zum Vertrauten eines Umwandlungsprozesses innerhalb der mineralischen Natur gemacht, der reich und mannigfaltig ist. Ver-

borgenes ist auch heute zu finden, denn in keinem Bild der Vergangenheit ist die Freskomalerei in ihrer höchsten technischen Vollendung gelungen. Es müßte uns mit Hilfe der modernen Wissenschaft möglich sein, die letzten Mängel zu beseitigen.

Wenn der Bildraum durch die Zentralperspektive für alle Zeiten festgelegt wäre, so könnte auch aus diesem Grund eine Erneuerung der Wandmalerei nicht noch einmal gelingen. In dem nach Fluchtpunkten konstruierbaren Raum gibt es keine Geheimnisse mehr zu entdecken. Die Gesetze, welche die Maler und Mathematiker der Renaissance nach und nach aus einer ihnen rätselvollen Erscheinungswelt herauslösten, sind für uns zu einem kleinen Einmaleins geworden, das anzuwenden keinerlei Schwierigkeiten macht und keinerlei Überraschungen bringt. Durch die Regeln der Zentralperspektive sind die Ordnungen im Raum, im wirklichen und dem im Bilde, keineswegs endgültig geklärt und festgelegt. Die Optik im Zusammenwirken der zwei Augen im Akt des Sehens und die die Raumillusion bedingenden Vorgänge in der Netzhaut sind erkannt. Aber restlos erkannt? Die wissenschaftliche Deutung für die Tatsache, daß wir das Sichtbare nicht im Auge und nicht auf dem Auge – überhaupt nicht innerhalb unserer körperlichen Sphäre –, sondern außerhalb, mehr oder weniger weit entfernt von uns wahrnehmen und empfinden, an einem Ort, dessen Lage und Erscheinung durch den Gegenstand bestimmt, aber nicht mit ihm identisch ist, bleibt immer noch eine bloße Hypothese. Das Wunder des Sehens! Entsteht es nicht erst jenseits der Netzhaut in unserer Empfindungs- und Erlebnissphäre? Ist nicht dort der Mensch in seiner eigentlichen optischen Mitte? Aus ihr entsteht das Bild des Malers und in sie wirkt es im Betrachter zurück. Es gibt keine absolute Objektivität in der geschauten Welt, kein Gesetz von absoluter Gültigkeit für das Entstehen und die Gestalt des Bildes. Alles ist in der Schwebe. Uns ist die Aufgabe, eine entsprechende Form zu finden, noch ebenso gestellt, wie den Malern aus früheren Zeiten. Die Zentralperspektive ist in ihrer Anwendung auf der Fläche so falsch und so richtig wie die willkürliche Konstruktionsweise der frühen Quattrocentisten oder der gotischen Maler aus dem dreizehnten Jahrhundert. Nur im kleinen Tafelbild ist die Illusion des zentralperspektivischen Raumes einigermaßen vollkommen, weil der Standort des Betrachters vor der Bildmitte auch annähernd dem Ausgangspunkt und den Fluchtlinien der Konstruktion entspricht. Vor dem ausgedehnten Bild einer großen Wand aber bewegt sich der Betrachter am Bildraum entlang. Die Lage der Fluchtpunkte müßte sich ständig mit der Verlegung des Standpunktes ändern, denn nur von einem Ort aus ist das Bild richtig konstruiert. Wir haben uns angewöhnt, auch die falschen Aspekte für richtig zu nehmen, genau so wie die Menschen der Gotik sich angewöhnt hatten, den Raum, den ihre Maler darstellten, für überzeugend wahr zu

halten. In jedem neuen Zeitalter sieht sich der Mensch in einen anderen optischen Raum gestellt, der seine eigene Perspektive hat. Sie entspricht dem Raumgefühl und der Raumvorstellung, welche die Menschen zu der jeweiligen Zeit haben. Die von den modernen Mathematikern und Physikern beschriebene Welt hat für uns das Geheimnisvolle, das die Zentralperspektive für die Maler der Renaissance hatte.

Der optische Raum unseres wissenschaftlichen Zeitalters unterscheidet sich von dem früherer Jahrhunderte wesentlich durch die Erfindung und Anwendung der photographischen Kamera. Sie gibt ein eindringliches und feines Bild von den oberflächlichen Erscheinungen der Natur, sie dringt in der Röntgenphotographie in die tiefen Schichten und Strukturen der stofflichen Welt ein. Die Infrarotaufnahme vermittelt uns eine Sicht über die Erdoberfläche in bisher verhüllte Fernen.

Diese Sensationen der Optik, im Verein mit denen der Kinematographie, übersättigen den natürlichen Bilderhunger des menschlichen Auges in einem Übermaß, das die Malerei in gewisser Hinsicht schon seit langem in Gefahr gebracht hat. Wir Maler wollen das im Grunde unseres Herzens nicht wahr haben, wir tun so, als wenn es nicht so wäre, aber wir müssen uns damit abfinden, daß die Photographie unserer Arbeit Gebiete entrissen hat, die uns vorher als Darsteller der sichtbaren Welt gehörten. Die Farbenphotographie wird uns noch mehr nehmen.

Die Bedeutung der Malerei als Kunst wird dadurch nicht eingeschränkt. An Stelle des verlorenen Raumes wird ein neuer sichtbar. Die Grenzen künstlerischen Gestaltens sind niemals starr. Nicht der kulturelle Wert, die Art der Formgebung wird sich ändern.

Jedes Bildwerk entsteht aus dem Geist und den Händen des Menschen als ein Geflecht, in dem Kunst und Wissen mit dem Handwerk auf eine geheimnisvolle Weise ineinander verschlungen sind. Erneuerungen in einer Hinsicht bedingen auch in den anderen entsprechende Veränderungen. Die Probleme der Wandmalerei müssen in ihrer Ganzheit mit größter Beharrlichkeit und mit dem Anspruch auf höchstes Gelingen angepackt werden.

Wenn ich den Versuch mache, Dir eine Werkstatt zu schildern, in der Freskomalerei auf eine zeitgemäße Art betrieben werden soll, so geschieht es auf die Gefahr, einen allzu nüchternen Eindruck zu erwecken, denn die Intensität der Arbeit, welche die wichtigste Voraussetzung ist, läßt sich mit Worten nicht beschreiben. Ich muß mich ganz auf das Sachliche beschränken und die Pädagogik, als die Kunst der Entfaltung schöpferischer Kräfte durch Beispiel und Lehre, ganz außer acht lassen. Da aber in den kunstverbundenen Handwerken, im Gegensatz zu den kunstlosen, auch die geringste Arbeit in die künstlerische Sphäre einbezogen ist und nur im Hinblick

auf sie getan wird, gibt die einseitige Darstellung des Sachlichen, Technischen einen falschen Begriff. Handwerk und Kunst sind im Aufbau einer Freske in so enger Verbundenheit, daß z. B. die Formfigur der aufgetragenen Mörtelschicht die Entwicklung der Komposition genau so beeinflußt wie die beim Malen entstehenden Farbformen. Fresken werden nicht wie Tafelbilder aufgemalt. Sie werden gebaut. Der Zusammenhang, in dem die Ansatzfugen der einzelnen Tagewerke angelegt werden, trägt nicht nur zum mehr oder weniger guten Gelingen bei, sondern gibt der Freske ihren eigentümlichen baugerechten Stil. Fresken sind gebaute Bilder nicht in dem Sinn einer ausgeklügelten Monumentalität, sie sind es auf eine organische Weise, einfach aus der Art ihres Entstehens heraus. Voraussetzung ist immer die Ausschaltung des Kartons und der mechanischen Vorzeichnung.

Die Freskomalerei gehört nicht zur Kategorie der akademischen und wissenschaftlichen Berufe. Das unfruchtbare Beispiel des Akademismus des Cornelius sei uns Warnung genug. Cornelius war zwar ein hervorragender Lehrer, der dazu noch von seinen Schülern hoch verehrt wurde. Sein Programm zum Aufbau der Düsseldorfer Akademie ist vorbildlich. Drei Dinge verhinderten den entsprechenden Erfolg in der Freskomalerei. Erstens die historizistische Auffassung der Bildinhalte, zweitens die unechte – die akademische – Beziehung zum Handwerk, welche in die Kartonzeichnerei ausartete, und drittens die von den Meistern der frühen italienischen Renaissance abgeleitete und von Cornelius besonders vernüchterte Stilmanier.

Ein Akademieschüler schildert in einem Brief die Arbeitsweise der Schüler und die Lehrweise des Cornelius:

„In der Akademie herrschte in diesem und dem folgenden Winter große Rührigkeit. Cornelius zeichnete die Entwürfe und Cartons für die Decke des Trojanischen Saals der Glyptothek; Stürmer und Stilke arbeiteten mit Beihülfe von Anschütz am jüngsten Gericht für Coblenz; Hermann, Götzenberger und ich am Carton der Theologie für Bonn. Röckel und App hatten mythologische Bilder für das Schloß des Herrn von Plessen bei Düsseldorf – Apoll unter den Hirten und das Urteil des Midas – übernommen und zeichneten die Cartons dazu. Altarbilder für Kirchen in Westfalen wurden durch Eberle, Kaulbach und Ruben ausgeführt."

„Der gefeiertste Name unseres Meisters hat eine Anzahl Jünger aus allen Gegenden Deutschlands zusammengeführt, um unter seiner unmittelbaren Leitung auf dem Wege der Kunst voran zu schreiten, wie ein gemeinsames Künstlerleben bereits in der Glyptothek zu München begonnen hatte ... Cornelius war nicht so bald hier, als man erkannte, das alte Rheinland und Westfalen könnte wieder eine Pflanzstätte vaterländischer Kunst werden. Hier ist es denn, wo sich

der Werth einer lebendigen Schule gegen das pedantische Akademiewesen zeigt, hier, wo der Meister jeden Einzelnen, seine Fähigkeiten und Neigungen abmessend, leitet und so den Durchbruch seiner Eigenthümlichkeit herbeiführt, und wo jeder Einzelne an der Arbeit des Anderen Ermunterung und jegliche Anregung findet. So leben wir innig verbunden durch einen Meister, der uns in Allem und Jedem als treuer Leitstern vorangeht, dessen Werke unsrer Phantasie ein weites Feld auftun und uns zeigen, daß die Wahrheit und Schönheit, wie sie das Leben selbst hat, nur in der Tiefe der Auffassung desselben und ihre Quelle somit im Gemüthe liege."

Schwind, der auch ein Schüler des Cornelius war, erkannte die Schwächen dieses so klugen und sympathischen Lehrers: „So hat auch das System des Cornelius ein Loch. Er wollte eine Schule gründen, aber das ging nicht. Heutzutage können nur noch einzelne an dem Meister hängen, aber nicht ganze Schulen ... Schüler brauchen wir nicht zu bilden, aber tüchtige Künstler müssen wir erziehen."

Der junge Freskomaler ist weder Student noch Schüler. Er geht in die Lehre. Es sollte als Zeitpunkt des Beginns der Ausbildung nicht das Alter gelten, welches für ein wissenschaftliches Studium, das ja auf breiter Grundlage entwickelt werden muß, gefordert wird. In jüngeren Jahren, vierzehn- oder fünfzehnjährig, sollte im allgemeinen die Aufnahme in eine Werkstatt erfolgen, damit Technik und Handwerk bereits vollkommen beherrscht werden, wenn im Alter von achtzehn bis zwanzig der Wunsch, die Fähigkeit und die Ideen zur künstlerischen Arbeit erwachen. Es wird für den jungen Maler eine große Hilfe sein, in diesen entscheidenden, krisenreichen Jahren seiner Entwicklung nicht auch noch dem Konflikt ausgesetzt zu sein, welcher aufkommt, wenn der Verwirklichung eigener Bildvorstellungen handwerkliches Unvermögen entgegensteht. In der Gotik und Renaissance fing die Lehre im Alter von zwölf Jahren an. Auch Rethel, Ingres, Delacroix und Chassériau hatten das Glück, in so jungen Jahren ausgebildet zu werden.

Durch das Vorverlegen der Ausbildung in das frühe Lebensalter wird die Gefahr des Übersehens eines begabten Menschen kaum größer als bisher. Bei der Auswahl der Talente verläßt man sich auf das Walten des Schicksals und auf die drängende Kraft der echten Begabung besser als auf die eigene Urteilsfähigkeit.

Die werkstattmäßige, unakademische Lehre fordert den gemeinsamen Arbeitsraum für alle. Der Leiter der Werkstatt ziehe sich nicht in die Abgeschlossenheit des eigenen Ateliers zurück, denn an der Art wie er am technischen und künstlerischen Aufbau des Bildes arbeitet, wie er zeichnet und malt, wie er verbessert, zerstört und wiederbeginnt, wird mehr gelernt, als aus seinen Wor-

ten. Er gibt einen wirklichen Einblick in das Werden und in die Gesetze des künstlerischen Gestaltens. Das ist die erfolgreichste und schönste Pädagogik.

Früher, als das Leben in den Werkstätten noch im Banne der Überlieferung stand, war es ein überzeugender Grundsatz, die Arbeit der Lehrlinge dadurch in die rechte Beziehung zu den Malern der jeweiligen Gegenwart und ihrer nächsten Vergangenheit zu stellen, daß man sie deren Werke kopieren ließ. In unserer Gegenwart ist das künstlerische Erbe der Wandmalerei seit Generationen verloren. Das Kopieren alter Bilder wäre ein zusammenhangloses Beginnen. Wir müssen uns auf andere Weise helfen, denn wir stehen an einem Anfang.

Anfang und Ziel der Lehre ist das Erlernen der Freskomalerei. Sie ist die Malkunst, welche alle Elemente umfaßt. Wer sie beherrscht, dem machen die anderen Techniken keine Schwierigkeiten, denn sie sind alle geringer.

Die Ausbildung beginne technisch und künstlerisch durch ein und denselben Lehrer. Er unterweise die Schüler von Grund auf bis zum Schluß der Lehrzeit in allen Fächern der Malerei, in allen Techniken, im Zeichnen und Malen nach der Natur und aus dem Gedächtnis, niemals in stilisierender Manier, sondern immer in dem Bestreben, die wahren Formen der Wirklichkeit zu erfassen, in sich aufzunehmen und im Bilde wieder Gestalt werden zu lassen, den Gesetzen des Handwerks, der Komposition und der künstlerischen Idee unterworfen.

Schematische Kompositionsübungen sind überflüssig. Der Aufbau aus den abstrakten Elementen der Farbe und Form entstehe immer nur im Zusammenhang mit der Absicht einer Verbildlichung und in handwerklicher Gebundenheit. Ordnung und Ausdruck kommt in das Bild aus dem irrationalen Grund der Gestaltungsgesetze und nicht aus den Niederungen methodischer Theorien. Die konkreten Formen, die Gestalten, Köpfe, Figurengruppen, Pflanzen, Landschaften sind in allen ihren Erscheinungsformen von der realistischen, über die typisierte, bis zu der im Sinne der Kunstform vertieften Naturform zu zeichnen und zu malen.

Entwürfe für Wandmalereien sollten vom Anfänger niemals mit Beistift, Kohle und sonstigen Zeichenstiften gemacht werden. Sie müssen grundsätzlich in der Technik entstehen, die für die Ausführung geplant ist. Handelt es sich um Fresken, so lassen sich auf Bauplatten in verkleinertem Maßstab Entwurfsfresken herstellen. Neben der Mithilfe bei der Ausführung von Arbeiten auf der Wand wird in dieser Art von Entwürfen am meisten gelernt.

Da die Technik der Freskomalerei noch verbessert werden muß, sind Versuche und Untersuchungen bei der Herstellung, Zusammensetzung und Behandlung der Putzträger und Mörtelschichten notwendig. Auch der Lehrling soll dabei beschäftigt werden, damit er Erfahrungen

Werkes mit so viel Eile zur Erledigung bringen zu wollen, wie ich es höre, daß es von Euch angeordnet sei, nicht Ursache werde, daß jenes, so zu Ehren Gottes und der Menschen gemacht wird, zur großen Unehre Eueres Urteils und Euerer Stadt ausschlage, wenn ihr durch Euere Sorglosigkeit irgendeinem Prahlhans Glauben schenktet. Öffnet die Augen und wollet gut zusehen, daß Euer Geld nicht ausgegeben werde, Euere Schande zu kaufen. Ich weiß Euch anzumelden, daß aus diesem Boden Ihr nichts anderes ziehen werdet, denn Arbeiten von derber und von niedriger und grober Mache."

Der moderne Architekt hat das Tempo des Bauens durch die Anwendung von Maschinen unerhört beschleunigen können. Es ist verständlich, wenn er seinen Zeitbegriff von der Arbeitsleistung auch beim Maler voraussetzt. Der aber hat keine Maschinen und sie würden ihm nichts nützen. Das Tempo seiner Arbeit ist das seiner Hände.

Ich möchte meinen Brief an Dich nicht schließen, ohne noch einmal an unseren Streit zu erinnern. Ich glaube, wir sind nun einer Meinung. Sie ist allerdings erst nach einem langen Weg durch die Vergangenheit zustandegekommen. Solche Rückwärtsreisen soll man nicht zu häufig machen, denn weder der Wunsch, es anderen Zeiten gleichzutun, noch irgendein pädagogisches System – und sei es das vollendetste – kann die Wandmalerei wieder zu neuem Leben erwecken. Wenn aber Zwei, Drei, Fünf, Zehn, von Begeisterung erfaßt, Hand anlegen und bereit sind, sich der Disziplin zu unterwerfen, die eine große Aufgabe verlangt, so ist damit ein Funke entzündet, aus dem eine Flamme aufleuchten kann, die ihren Schein bis in die weite Zukunft trägt.