TECHNISCHES SEHEN

FESTREDE

gehalten in der öffentlichen Sitzung
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in München am 28. Oktober 1949

VON

ERNST BUSCHOR
o. Mitglied der philosophisch-historischen Klasse

München 1952
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

TECHNISCHES SEHEN

FESTREDE

gehalten in der öffentlichen Sitzung
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in München am 28. Oktober 1949

VON

ERNST BUSCHOR
o. Mitglied der philosophisch-historischen Klasse

München 1952
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

„TECHNISCHES SEHEN“

Der Titel mag zuerst als unerlaubte Abkürzung erscheinen: ein technisches Sehen im buchstäblichen Sinne gibt es nicht und kann es nicht geben. Auch ein Übergriff in ein fremdes Forschungsgebiet könnte vermutet werden; aber so eng sich die aufgeworfenen Fragen mit solchen der Naturwissenschaft und der Technik berühren, so will die angestellte Betrachtung nichts anderes als einer der üblichen kunstgeschichtlichen Rückblicke sein; ein Rückblick freilich, der von offenen Gegenwartsfragen weitesten Umfangs angeregt ist, von ihnen Licht empfängt, sie seinerseits beleuchtet.

Es soll an einem beispielhaften Fall gezeigt werden, wie der Sehvorgang der Menschen beschaffen ist, die in ein sogenanntes technisches Zeitalter eingerückt sind; wie sich der Vorgang beim Eintritt, beim Verharren, beim Austritt verändert. Dabei muß von den feinen physiologischen Veränderungen, die mit dem Erblicken, Blicken und Schauen verbunden sind, abgesehen werden; sie liegen auf fremdem Forschungsfeld und sind wohl auch noch unerforscht. Daß sie vorausgesetzt werden müssen, ist selbstverständlich: sie bilden eine Etappe auf dem langen Weg von der Grundlegung unseres Sehorgans bis zum Sehen des heutigen Abendländers. Vielleicht fällt von unserer Betrachtung ein schmaler Lichtstreif auf dieses Kapitel der Physiologie.

Die Zeit neigt sich wohl ihrem Ende zu, in der der große, komplexe Sehvorgang mit einem dürftigen passiven Ausschnitt verwechselt, das menschliche Auge etwa mit einer Kamera verglichen wurde. Doch spielt gerade diese Verwechslung, die Tatsache, daß solche Vergleiche und verwandte Gedankengänge einmal eine Rolle spielten, daß also eine Art technischen Sehens angenommen wurde, in dieser Betrachtung eine nicht unwichtige Rolle: das angedeutete Mißverständnis, die Isolierung eines Teilvorgangs, gehört durchaus zum Wesen des hier behandelten Zeitabschnitts hinzu.

Jenes technische Sehen hat eine Art Wirklichkeit, steht aber in einem umfassenderen, vielschichtigeren Zusammenhang, als seine Bekenner und Erforscher ahnten.

Wenn von einem technischen Zeitalter die Rede ist, wird wohl jeder Zeitgenosse an unsere eigene Epoche, an die jüngste Vergangenheit, etwa an die letzten 170 Jahre denken: wir leben ja, so heißt es, im Zeitalter der Technik. Der so oft wiederholte Ausspruch ist zugleich richtig und unrichtig. Seit der Mensch sein Dasein durch Handhaben oder Indienststellen von Werkzeugen zu erleichtern versucht, gibt es eine Geschichte der Technik; jedes Zeitalter hat sich in das Buch dieser Geschichte eingetragen, und so betrachtet ist unser Zeitalter ein Zeitalter der Technik wie jedes andere. Nun lehrt freilich die Hinterlassenschaft der alten Völker deutlich, daß der Weg vom ersten Werkzeug bis zu unseren Apparaturen und Maschinen keinen gleichmäßigen Ausbau darstellt. Die Bodenforschung läßt ein bedeutungsvolles Auf und Ab erkennen. Im Lauf der Jahrtausende erstehen manchmal betont technische Zeitalter vor unseren Augen, auf die dann wieder weit längere Epochen anderer Grundhaltung folgen. Unser Zeitalter ist unverkennbar eines dieser betont technischen, eines von vielen oder doch mehreren. Schließlich muß aber doch gesagt werden, daß unser Zeitalter sich selbst von diesen wesensverwandten Epochen offenbar durch eine radikale Intensivierung der technischen Mittel und ihre Ausbreitung über den ganzen Erdball unterscheidet. Wir können es, vorläufig, mit gutem Recht geradezu das Zeitalter der Technik nennen, können seine Wesenszüge als beispielhafte Wesenszüge der technischen Zeitalter ansprechen, können diese Wesenszüge – mit den gegebenen Einschränkungen – in den vergangenen technischen Zeitaltern wieder erkennen.

Zu diesen Wesenszügen gehört nun das veränderte Sehen, das hier kurzerhand als „technisches Sehen" bezeichnet wird. Mag es sich schon in den niederen Stufen der Sehvorgänge erkennen lassen oder nicht: auf den höheren Stufen, den Stufen des stärkeren Erlebens, des Kunstschaffens und Kunsterlebens, tritt es unverkennbar zutage. Gewisse Erscheinungen aus dem Bereich der Technik haben ja auf solche höheren Sehvorgänge engen Bezug. Man denke etwa an die Aufdeckung von Werkstoff und Werkvorgang, an die Betonung des Konstruktiven, an die Mechanisierung, Schnell-

und Serienherstellung, an die Möglichkeiten des Reproduzierens, an das Zerlegen von Organismen, an Isolieren von Teilen, an Parzellieren und Addieren, an das optische Einfangen von Spiegelbildern: wer würde nicht die Verwandten unter den Äußerungen des Kunstschaffens wiedererkennen? Es gibt zweifellos ein der Technik zugewandtes Sehen, ein „Sehen mit der Technik".

Mit diesen mehr oder weniger technischen Vorgängen ist aber das Sehen in technischen Zeitaltern keineswegs erschöpft. Es gibt auch ein sich der Technisierung weitgehend entziehendes und ihr doch verwandtes Sehen, ein empfindungsstarkes, naturgläubiges, erdfreudiges Sehen, wie es sich zum Beispiel in der großen Erscheinung des sogenannten Impressionismus offenbart. Man könnte diese Art des technischen Sehens ein „Sehen neben der Technik" nennen.

Ein dritte Art wendet sich betont von der Technik ab; es ist die, die im Zeitalter der reizvollen, vordergründigen Ausschnitte sich immer wieder an innerlich „großfigurigen" Statuen, Bildern und Bauten versucht; auch das Aufsuchen und Nachbilden von Werken des vortechnischen Zeitalters gehört hierzu. Es ist eher ein „Sehen gegen die Technik", das hier zu Worte kommt und das „Sehen mit der Technik", das „Sehen neben der Technik" ergänzt.

Man sieht: selbst in technischen Zeitaltern ist die Technik keine Allgewalt. Ihr zwiegesichtiges Wesen tut sich kund: wie sie zugleich Eroberung ist und strenger Verzicht, freie naturnotwendige Äußerung des menschlichen Geistes und schonungslose Selbstentäußerung des Menschen, nüchternste Tatsächlichkeit und phantastische Scheinhaftigkeit, vielfältiger Gewinn und tödliche Gefahr, erbarmungsloser Rückschritt im unaufhaltsamen Fortschritt, so ruft sie zu allen Zeiten ihre Gegenkräfte wach, verzehrt sie sich selbst in der Schaffung eines doch wieder von ihr genährten Gegenreiches. Das „technische Sehen" ist nicht nur vielfältig, sondern von Grund aus zwiespältig, hat von Anfang an die Keime eines „übertechnischen" Sehens in sich, begreift sie mit ein. Es mag einleuchten, daß eine abgekürzte Bezeichnung für den vielgliedrigen Vorgang notwendig war; sie ist nunmehr auch nicht mehr mißverständlich.

Hier tut sich die Frage auf, ob die Technisierung des betrachteten Zeitalters überhaupt ein primärer Vorgang, ob er wirklich der alles beherrschende Vorgang ist oder ob er sich anderen unterordnet, die der Epoche mit größerem Recht den Namen geben würden. Ohne Zweifel könnten noch andere tiefwurzelnde Erscheinungen diesen Anspruch erheben. Sie erreichen aber an Sinnfälligkeit in keiner Weise die technischen Phänomene der Zeit; das äußere Antlitz der Epoche ist so stark von der Technik geprägt, daß hier, wo von der sichtbaren Hinterlassenschaft der Epoche die Rede ist, kaum eine treffendere, unzweideutigere Benennung als die nach der Technik gefunden werden kann. Doch muß hier wenigstens auf einen jener tieferen Vorgänge hingewiesen werden: auf das Erwachen einer neuen Art von Daseinsspaltung, von Empirismus und Abstraktion, auf die Verschiebung der geistigen Funktionen nach der Seite des Intellekts und der Triebe, auf das Zurücktreten der ganzheitlichen „Herzkräfte" und das Isolieren der „Teilkräfte". Wie die Technik von der Erfindung des ersten Werkzeugs an ein Hinausverlegen darstellt, kann ihre Radikalisierung im technischen Zeitalter als Spiegelung jenes radikalen „Hinausverlegens" aufgefaßt werden. So ist auch das „technische Sehen" unverkennbar ein exzentrisches Sehen. Auf das Sehen der langen vorausgehenden Zeiträume, das aus einer Mitte heraus, aus einem ganzheitlich erlebten Organismus heraus geschieht, folgt im technischen Zeitalter eine bis dahin unbekannte isolierende Optik, die jener Schwergewichtsverlagerung entspricht.

Von den älteren Epochen her gesehen, ja von jedem ganzheitlichen Erleben her betrachtet, ist der hier gezeigte Spaltungsvorgang mit aller Deutlichkeit ein Todesvorgang: mit dem Erstarren und Zerfallen der alten Organismen verbindet sich eine neuartige Spiegelung der Sinnessphäre, eine Art Rücklauf und Rückschau, das Wachsen einer körperlosen, lichtdurchlässigen Räumlichkeit, die sich dann immer mehr in der sogenannten „umgekehrten Perspektive" ausdrückt. Selbst das temperamentvollste, farbenfreudigste, lebensfroheste Bildwerk des technischen Zeitalters nimmt an dieser Todeswelt teil; weder das Aufsuchen der Renaissancefestlichkeit noch andere Vitalismen des technischen Zeitalters, weder der peinlichste Empirismus der Oberflächenbeobachtung noch die Flucht in den Schein oder in die Abstraktion können die zerstörte Ganzheit von ehedem wiederherstellen

oder über die „Gespensterhaftigkeit" der Figurenwelt, der Baukörper hinwegtäuschen. Der große, ewige Auftrag der Kunst ist keineswegs erloschen; aber den echten Sendboten dieses Auftrags sind neue schwere Aufgaben gestellt, die immer weiter von der Ganzheitlichkeit, von der „Lebendigkeit" im alten Sinne wegführen, ein neues Wesen des Kunstwerks, auch eine neue Art von Einheitlichkeit begründen.

Wenn wir hier versuchen, eines der vergangenen technischen Zeitalter, das des Imperium Romanum, im Lichte unseres eigenen Zeitalters zu betrachten, um auf die gemeinsamen Merkmale, die wesentlichen Merkmale des „technischen Sehens" aufmerksam zu werden, so geschieht damit nichts völlig Neues; der Vergleich hat sich schon manchem Betrachter eines Teilgebiets oder einer Einzelerscheinung aufgedrängt. Die Ausdehnung der Betrachtung auf die gesamte Kunstwelt der beiden Zeitalter begegnet freilich großen Schwierigkeiten. Drei von ihnen seien hervorgehoben. Die eine besteht darin, daß das technische Zeitalter der Antike (das man etwa von der spätcäsarischen bis zur frühkonstantinischen Zeit ansetzen kann) uns in seinem ganzen Ablauf vor Augen steht, während das unsere, trotz seines beschleunigten Tempos, noch nicht abgelaufen ist. Doch gestatten die zahlreichen und überraschenden Übereinstimmungen der einzelnen Phasen geradezu den Stufenpunkt des antiken Ablaufs zu erkennen, der der Jetztzeit entspricht, so daß der Vergleich im Grunde an diesem Hemmnis nicht scheitern kann. Eine zweite Schwierigkeit bietet der Erhaltungszustand des Denkmälervorrats. Während wir den unseren fast restlos besitzen, ja an ihm geradezu ersticken, sind die Reihen der antiken Denkmäler überaus stark gelichtet. Zwar ist auch hier – infolge der Massenherstellung – das Erhaltene fast unübersehbar; unsere Statuenmuseen bieten eine verwirrende Fülle von Beispielen der „technisierten" Antike, die bekanntlich das Bild der lebendigen Griechenplastik ganz zurückgedrängt und heillos verfälscht haben. Ein Überangebot von Reproduktionen, von unerfüllter Massenware macht sich breit und ganz offenbar sind sehr viele der führenden bahnbrechenden Werke des eigentlichen technischen Sehens verlorengegangen; diese Lücken müssen wir notgedrungen mit unserer Vorstellungskraft auszufüllen versuchen. Die dritte und größte Schwierigkeit besteht in der

großen Verschiedenheit des jeweiligen tragenden Volkstums und seiner weltgeschichtlichen Stellung. Während das griechisch-römische Zeitalter der Technik an ein stark plastisch gesinntes, lebendig-organisches Griechentum anschließt, hat sich in den folgenden Zeiträumen bekanntlich eine „Bildverschiebung" vollzogen, die sich an durchgreifender Bedeutung mit der großen Lautverschiebung messen kann. Damit sind zum Beispiel die unstatuarischen, die optischen Werte in ganz neue Rechte eingesetzt, die dynamischen Elemente wesentlich verstärkt worden. Und es hat sich nicht nur die Sprache der Kunst, sondern auch die Natur selbst, wie Goethe beobachtete, grundstürzend verändert. Seit sich die Wesen, über deren Anwesenheit uns der griechische Mythus belehrt, immer mehr aus der Natur zurückgezogen haben, ist der Steigerung, der Radikalisierung der Technik ein ganz neues Feld eröffnet.

ENTFALTUNG UND HÖHEPUNKTE DES TECHNISCHEN SEHENS

Im Folgenden soll der antike Verlauf bis zu dem genannten Stufenpunkt (er liegt etwa im dritten Viertel des dritten nachchristlichen Jahrhunderts) einer Betrachtung unterzogen werden, ohne daß der Vergleich mit dem neueren Ablauf besonders hervorgehoben wird. Zweckmäßig beginnt diese Betrachtung mit den tektonischen Denkmälern. Ihre Herstellung (die heute ja geradezu auf technischen Schulen gelehrt wird) berührt sich mit der Welt der Technik besonders eng und kann über das neue „technische Sehen" erste einführende Vorstellungen erwecken.

Um einen Maßstab zu gewinnen, sei zuvor ein Blick auf den bedeutendsten, innerlich größten Bau des Altertums, auf den Parthenon geworfen. Abb. 1
Die Bedeutung beruht gewiß zum großen Teil auf dem plastischen Schmuck, der Phidias und seinen Mitarbeitern anvertraut war, aber auch schon hinlänglich auf der voraufgehenden Konstruktion, dem Entwurf des Iktinos, der bekanntlich den Bau in schwierigster Berechnung jedes Bauglieds von innen her kontrahierte und kurvierte. Ein unerhörtes Meisterwerk der Technik wurde so geschaffen – aber kein Werk des technischen Sehens! Die kühne Neukonstruktion ist Ausfluß eines ganzheitlichen vollorganischen Erlebens, einer freien Entladung göttlich-geistigen Wachstums. Eine atmende Pflanze, ein blühender Leib, eine Erweiterung des Goldelfenbeinbildes der Athena, ein Götterbote steht vor uns.

Dieses Schaffen aus einem ganzheitlichen Rhythmus heraus bestimmt noch bis in die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts hinab die Baukunst der Griechen. Der sogenannte Tempel der Fortuna am Rindermarkt in Rom, Abb. 3
der römischem Kult bestimmt war und römischer Tradition folgte, gleichwohl aber griechische Baukunst vertritt oder deutlich widerspiegelt, kann

das späteste Stadium dieser Schaffensweise bezeichnen. Der verputzte Tuffbau mit Travertinteilen ist in einer Umgebung entstanden, die stärker als jede andere das technische Sehen vorbereitet hat, und in einer Zeit, die die spätbarocke labile Beweglichkeit und Verschleifung der Baukörper schon einer gewissen Verhärtung entgegenführte. Trotzdem hebt er sich von den ihm folgenden Bauten des technischen Sehens durch seine vergleichsweise ungebrochene Lebendigkeit ab. „Um das kleine Tempelchen schwebt noch ein letztes Fluidum von hellenistischer Anmut" (L. Curtius).

Wenige Jahrzehnte später ist dieses Fluidum verebbt, ist es ins technische Sehen eingegangen. Wenn für den verzweigten und vielschichtigen Vorgang ein bestimmtes Jahr als Zeitenmarke ausgesucht werden müßte, so könnte man etwa eines aus der Spätzeit Cäsars wählen. Jedenfalls ist der noch von
Abb. 4 Agrippa geweihte Tempel in Nîmes, die sogenannte Maison carrée, ein Werk des vorletzten Jahrzehnts, schon in der dünnen Luft, in der blutlosen Sphäre entstanden, die von Rom aus, von römischen Ideen getragen, die griechische Baukunst aller Orten durchdrang, griechische Baumeister in einen neuen Willen zwang, römische zu neuer Selbständigkeit aufrief. Die edlen Formen des Baus sind gleichsam in das technische Räderwerk der römischen Zivilisation eingespannt. Der Bau hat etwas Kastenartiges, Ausschnitthaftes, Reißbrettmäßiges; ist Teil einer verstandesmäßig geplanten Gesamtanlage; eine feine „frühimpressionistische" Schmuckhaut überzieht ihn. Der Verlust des freien Atmens, das Stocken der Wachstumskräfte, das Auseinandertreten von Kern und Oberfläche ist völlig deutlich. Wie in jedem Erzeugnis des technischen Sehens ist ein Stück Verstandessphäre erobert und mit einer Scheinwelt verbunden, ist ein Stück echter Weisheit verlorengegangen.

Dabei ist in diesem Sakralbau das letzte Wort des technischen Sehens und damit im Grunde das letzte Wort der Baukunst jener Zeit noch nicht gesprochen – wie ja überhaupt die sakrale Kunst in technischen Zeitaltern zurücktritt, die Sakralwelt und die technische Welt eher in Opposition als in Einklang stehen. Der Sakralbau sucht das Erbe des vortechnischen Körperstils gegen die Auflösung von Quader, Wand, Balken und Decke zu schützen, der Profanbau gibt sich diesen Auflösungen ungezwungen hin, steigert sie zur bedeutenden Wirkung. Die Auflösungen steigen gleichsam aus einer Unterwelt, jedenfalls aus einer niederen Sphäre auf. Was einmal als unsichtbare Erdabstützung, als Entlastung von Untermauerung und Hintermaue-

rung, als Durchlaß und Überbrückung gedient hatte, steigt allmählich – und im technischen Zeitalter entschiedener als je – in den sichtbaren Kunstbau auf, dringt in Fassaden und Innenräume ein. Ein Blick auf den Südabhang der athenischen Akropolis ist lehrreich. Von oben grüßt der reine Körperstil des klassischen Niketempelchens herab, zu seinen Füßen wird die einst verdeckte „technische" Hintermauerung einer hellenistischen „vortechnischen" Hallenrückwand sichtbar, daneben ein Bühnengebäude aus dem schon vorgerückten technischen Zeitalter, das die Bogenreihe als längst eingebürgerte Kunstform verwendet. Abb. 2

Als das Flavische Amphitheater in Rom – offenbar von römischen Baumeistern – errichtet wurde, war die Bogenreihe schon über ein Jahrhundert in den sichtbaren Baukörper aufgenommen: eine Folge von kurzen Tonnen erscheint hinter der Maske des alten Gebälkstils; im Innern krönen die Kreuzgewölbe der Umgänge den Technisierungsprozeß. Der Rang des Baues erschöpft sich aber nicht in Konstruktionen und Dimensionen: eine vom alten Gliederstil herkommende Proportionskunst lebt sich noch aus und verbindet sich mit der betonten, lebhaften Lichtführung der Fassade, die noch als frühimpressionistisch bezeichnet werden kann. Hohlstruktur und Oberflächenlicht sind neue Werte, die den Bau bemerkenswert vom Parthenon absetzen. Leben liegt jeweils in einer anderen Sphäre; die Sphäre des späteren, „technisch gesehenen" Baus kann trotz aller Türmung von Masse als Hohlsphäre, als Spiegelsphäre, als Entkörperungssphäre verstanden werden. Abb. 7

Die Kreuzgewölbe des Baues haben wie die Bogenreihen ihre Wurzeln in der niederen Baukunst älterer Zeit. Längst vor Anbruch des technischen Zeitalters waren Wasserdurchlässe, unterirdische Gänge und dergleichen mit einer Art Tonnengewölbe überdeckt worden, ohne daß diesen Anlagen damit ein Ausdruckswert verliehen worden wäre. Im Gegenteil: sie standen zu den Oberbauten in einem dienenden, zweitrangigen Verhältnis. So sind etwa 150 Jahre nach dem Parthenon in der Unterzone des großen Apollontempels von Didyma zwei schräg nach unten führende Gänge entstanden, die in kühn experimentierender Art mit Tonnengewölben bedeckt waren. Aus solchen Ansätzen haben die Baumeister der folgenden Jahrhunderte und vor allem die des technischen Zeitalters ihre Halbtonnen, Tonnen und Kreuzgewölbe, die Halbkuppeln und Kuppeln ihrer Rundräume in immer reicherer Ausgestaltung und Zurschaustellung entwickelt, ihren Palästen, Abb. 5

Villen, Theatern, Bädern einverleibt, zumal seit ihnen eine neue Ziegel- und Mörteltechnik die Hände freigab. Wie frei spielen die Erbauer der gedeckten
Abb. 6 Marktanlagen des Trajansforums, die Mitarbeiter des großen Apollodoros, auf diesem Instrument, wie leicht verbinden sie die Gewölbe mit den Kurven des Grundrisses und den Rhythmen der Arkaden!

Die Schüler und Nachfolger des genannten großen griechischen Bau-
Abb. 8 meisters haben für Hadrians Landsitz in Tibur eine Reihe von Saalanlagen geschaffen, deren Begrenzungen sich in immer freierer Weise öffnen, schneiden, ausbuchten und wölben, mit kühner neuartiger Lichtzufuhr, Durchsicht und Weitsicht. Was einst technische Konstruktion gewesen war, ist nun ganz Kunstform geworden, in den Dienst komplizierter Licht- und Raumgestaltung gestellt. Zur gleichen Zeit öffnen sich auch die Gerichtsbasiliken, ja sogar die Tempelbauten zögernd den neuen Errungenschaften; jene übernehmen aus den Bädern die säulengetragenen Kreuzgewölbe, diese führen aus profanen Räumen oder aus unterirdischen Kultanlagen die Tonnenwölbung ein.

Abb. 9 Wohl die Krone dieser neuen Durchdringung ist das Pantheon in Rom, die höchste Verklärung des technischen Sehens in der Baukunst. Die Ahnen sind überkuppelte Heißlufträume; aber der Stammbaum ist in Vergessenheit gebracht durch Verkleidung und Gliederung, durch Ebenmaß und Licht. Der zylindrische Außenkörper, der die Herkunft am wenigsten verschweigt, ist durch vorgelegten Säulenhof und Vorhalle fast ganz verdeckt; aber auch die Innenwand, sowohl der Zylinder als die Kuppel, sind der Konstruktion gleichsam vorgeblendet. Die weitgehende Angleichung der Schmuckformen an den Gliederstil des vortechnischen, des klassischen Zeitalters ist nicht zu verkennen; doch sind die Werte von den alten Funktionen nach den Aufgaben der Wandöffnung und Lichtführung hin verschoben. Die vom Licht gegliederte und zart aufgelöste Hohlkugel ist gleichsam die Spätform altgriechischer Seinsphilosophie; der Sakralbau, wohl den sieben Göttern der Planeten geweiht, ist kein Kultbildtempel alter Art, sondern eher Denkmal einer neuen, ästhetisch gegründeten Weltanschauungsfrömmigkeit, als solches von einzigartiger Größe.

Eine Voraussetzung dieser hohen Kunst ist die nichtgebaute, die erdachte, die gemalte Architektur. Im griechischen Osten, in großgriechischen Städten Italiens, vor allem aber in Rom war mit dem technischen Sehen an

Bühnengebäuden und in Innenräumen eine von den Meistern alter Schule immer wieder gerügte oder in Schranken gewiesene phantastische Architekturmalerei aufgekommen, die den Sinn des Bauens endgültig verschob. Aus der Fülle ihrer Wesenszüge seien zwei herausgehoben. Erstens: die Wand wird in zahlreichen nach vorn und nach hinten tretenden durchbrochenen Parallelflächen aufgelöst; im bekannten Bild des Liviahauses reichen sie von den Säulensockeln bis zu den Felsen des Mittelbilds zurück. Die Wandpläne, zuerst noch leidlich logisch abgestuft, gehen immer irrationalere Verschleifungen ein, so daß die Grenzen des Baukörpers nicht nur aufgespalten werden, sondern auch fluktuieren. Zweitens: innerhalb dieser Scheinarchitekturen erobern sich Landschaftsprospekt und Tafelbild ihre Stelle. Die Wand, die von alters her oft genug Friesträger gewesen war, wird einesteils Fenster, andernteils Museum, wird jedenfalls Bildträger in einem neuen Sinn. Abb. 10

Wenn sich diese Art von gemalten Innenwänden auch nach etwa eineinhalb Jahrhunderten zu verlieren scheint, so teilt sich doch die mit ihr verbundene Scheinhaftigkeit, der „Impressionismus" in einem allgemeinen Sinn, der gebauten Architektur in weitgehendem Maße mit: zur technischen Aushöhlung der Wände und Decken tritt die unter optische Effekte gestellte Wandgestaltung. Die Außenseite des Flavischen Amphitheaters, die Innenseite des Pantheons sahen wir schon in diesem Zusammenhang, und es erstehen besonders in der Folgezeit zahlreiche Gebäude von stärkster Scheinhaftigkeit, gebaute Licht- und Schattenspiele, pompöse Mischungen von Wucht und Schein, in denen auch die zugefügte Relief- und Nischenplastik oft einen antifiguralen Charakter annimmt. Ein ostgriechisches Beispiel für viele des ganzen Imperiums: das für Fußgänger bestimmte milesische Markttor. Trotz großen Steinaufwands stehen die baulichen Mittel im Dienst einer sich steigernden Entkörperung. Zwar setzt sich der Stein gegenüber der modellierenden und verklärenden Anwendung der älteren Baumeister mit seiner Masse stärker durch, aber er wird im Kern starrer, nur im unruhigen Lichterspiel der Oberfläche zu einem Scheinleben aufgerufen. In den lichtdurchfluteten grellbunten gewölbten Riesenbädern kam der zwiespältige Rang dieses Lichtkults, ähnlich wie in unseren Bahnhöfen und Ausstellungshallen, noch deutlicher in Erscheinung. Abb. 11

Im frühen dritten Jahrhundert tritt der mit dem technischen Sehen untrennbar verbundene Impressionismus in ein neues Stadium, das man in

Vielem mit unserer, noch nicht abgeschlossenen, sogenannten expressionistischen Ära vergleichen kann. Zwei in Afrika errichtete, wohl provinzielle
Abb. 12/13 Bauten, das Theater von Sabratha und eine Basilika in Leptis, können diesen Übergang kennzeichnen. Der fortschreitende Technisierungsprozeß, ein Verhärtungs- und Mechanisierungsvorgang ist nicht zu verkennen. Von dem noch fast organisch bewegten „Modellierstil" des Flavischen Amphitheaters und seiner tonigen Lichtführung, aber auch von den spätimpressionistischen Architekturgemälden wie dem milesischen Markttor führen diese Baumeister in ein grelleres Farbenreich mit heftigerer Umrißsprache, in ein Reich, in dem sich der dichte Werkstoff und die Geometrie der Konstruktion nackter, fast skeletthaft durchzusetzen beginnt. Der weiten geistigen Freiheit des Pantheon steht in der afrikanischen Basilika eine enger geschnürte, fast bedrückende Raum- und Formwelt gegenüber, die sich mit heftigerer Unmittelbarkeit an den betrachtenden, begehenden Menschen wendet. Der optische Prunkstil nimmt eine Wendung zum bedeutungsvollen konstruktiven Ernst. Dieser Vorgang setzt sich durch das ganze Jahr-
Abb. 32 hundert fort, die Trierer Porta Nigra ist ein spätes Glied der Kette.

Gegenüber der Scheinhaftigkeit der spätimpressionistischen Baukunst sind die vom Expressionismus neu gewonnenen Werte unbedingt als spezifisch „architektonisch" anzusprechen, aber es wäre irrig, in dem Vortreten des dichten Werkstoffs und der schärferen Konturierung der Teile ein Wiedererwachen des vortechnischen Körper- und Gliederstils zu erkennen. Der neue Vorgang hat den Zerfall dieses Stils, wie er sich in den vorausgehenden Jahrhunderten abspielt, durchaus zur Voraussetzung, ja er steigert die antikörperlichen Werte, führt sie aus einer Scheinsphäre unbarmherzig ans Licht. Wie eine Wandfläche des vortechnischen Zeitalters gebaut,
Abb. 14 gegliedert, geschmückt ist, mag eine Tischstütze aus Pergamon zeigen, die dem Beginn des technischen Sehens um nicht viel mehr als ein Jahrhundert vorausliegt. Der Hohlstil, die Auflösung der Körpergrenzen hat dieses Gebilde noch nicht erfaßt. Der kraftvoll gerahmten und gegliederten Platte entwächst das schmückende Akanthusrelief wie eine große freibewegte Bosse in freier Entladung, so wie einem menschlichen Körper ein Glied entwächst.

Das technische Sehen versetzt das Wandrelief mit aller Deutlichkeit in eine Scheinwelt, eine Hohlwelt, eine Negativwelt. Auf dem frühimpressioni-

stischen Altar mit Stierschädel und Pappelzweigen fluktuieren die Raumgrenzen, ist Wesenhaftes mit höchster Kunst in Augenweide, in „Blendwerk" verwandelt. Zwar wird scheinbar Gegenständliches neu erobert: vorgelegtes, aufgelegtes Blattwerk erscheint als beleuchteter Ausschnitt, aber eben doch als Oberflächenglanz, als schillernde Haut, als kernloses Etwas, als verschmelzende Zutat, als entkörpertes Gebilde; die Umgestaltung des tragenden tektonischen Körpers kommt hinzu. Von dieser neuen optischen Kunst werden Sehnerven, werden verästelte Empfindungen des Großstadtmenschen aufs tiefste angesprochen: es entsteht ein empfindungsstarkes, aufs feinste differenziertes „Sehen neben der Technik". Dieser Impressionismus der Flächenkunst ist das notwendige Korrelat zu den Hohlraumbildungen und Fassadenbildungen der Baukunst. Abb. 15

Die Verschleifung der Raum- und Körpergrenzen auf dem Pappelzweig-Altar ist nicht mehr „steingerecht" im alten Sinn; an die Stelle der Verlebendigung des Steins tritt seine Verleugnung durch Modellierung. Die großen Künstler des frühen technischen Sehens sind durch Wunderwerke der Modellierkunst und der Treibarbeit berühmt und reich geworden; in den modellierenden Techniken, in Stuck- und Metallwerken spricht sich das neue Flächenrelief noch reiner aus als im Stein. So sind die Stuckreliefs der Farnesina wahrhaft originelle und führende Werke, aussagekräftig für die wahrhaft neuen Inhalte der Zeit. In ihrem fluktuierenden Raumgrenzen- und Lichtsystem gewinnt eine neue lockere Staffagenlandschaft Gestalt, die den Menschen aus den alten Figurenfriesen und „Kulissen" in die weite, lichtdurchflutete Natur versetzt. Wie der Pappelzweig-Altar zeugt die Flußlandschaft von der erwachenden Natursüchtigkeit des Bewohners der technisierten Großstädte: auch durch die Flucht vor der Technik ist das technische Sehen bedingt. Abb. 46 Abb. 16

Die neue Reliefkunst konnte nicht allen Aufgaben genügen, die dem Steinrelief gestellt wurden; der repräsentative Bauzusammenhang, die retrospektive Romantik der Kunstfreunde, vor allem die außerkünstlerischen Absichten der Machthaber zwangen immer wieder zu einem „Sehen gegen die Technik", zu einem Rückgriff auf das übermächtige Erbe der vortechnischen, vor allem der klassischen Figurenfriese. Deren Aufgabe war die Wiedergabe überzeitlicher, überörtlicher, nichtsituationsmäßiger Vorgänge gewesen. Wenn die Meister der vordergründigen, momentanen Charakteri-

stik, die Schilderer offizieller Vorgänge, die Salonmythologen sich der alten Mittel bedienten, so können reizvolle oder reizlose Zwitter, manchmal auch
Abb. 17 (wie in der Reiterschlacht des Trajansforums) bedeutende Mischungen entstehen. Die Grenze unfreiwilliger Komik wird oft genug gestreift; man raubt der Kunst des technischen Zeitalters etwas von ihrem Besten, wenn man ihr großspuriges offizielles Figuralrelief überbetont oder das frische, impressionistische Leben übersieht, das diese Reliefkunst erst zur originellen Aussage macht.

Schon die Dakerschlacht zeigt eine Verhärtung des frühen Modellierstils, dazu eine grellere Schwarz-Weißkunst und mit beidem den Fortgang
Abb. 18 des technischen Sehens an; der Sarkophag mit dem Parisurteil führt noch weit über diese Stufe, führt auch über die des milesischen Markttors hinaus ins späteste Stadium des Impressionismus im engeren Sinn. Trotz aller Rückgriffe der Zwischenzeit ist die alte Körperlichkeit nicht wieder erobert, die Verlebendigung des Steins nicht mehr möglich. Der Steingrund ist im Gegenteil nach vorn gerückt, das Glanzlichterspiel der neuen Vorderfläche durchlöchert den starrer gewordenen tektonischen Körper; der Kern des Organismus, oder richtiger: der Scheinkern des Scheinorganismus, löst sich auf. Die Figurenmauer legt sich wie ein einheitliches Netz vor den Grund. In diesem fast pointillistischen Ganzen verliert auch die Einzelgestalt an Konsistenz, an kontrapostischer Bedeutung; die Figuren verschweben wie optische Signale. Daß diese Stufe des technischen Sehens großen mythologischen Gestalten nicht gerecht werden kann, liegt auf der Hand; die Salonmythologie feiert gerade auch hier ihre Triumphe.

Im Expressionismus bekommt das Figurenleben mehr Gewicht; eine innere Bereitschaft, Überzeitliches darzustellen, mythischen oder doch symbolischen Gehalten Ausdruck zu verschaffen, wächst unter dem Erbe der spätimpressionistischen Formenwelt heran und steigert sich durch das
Abb. 19 ganze Jahrhundert. Ein Sarkophag mit Löwenjagd mag die Stufe der Jahrhundertmitte bezeichnen. Die Figurenmauer entsagt der perspektivischen Tiefenstaffelung, sucht kompakte Massen, kräftige Umrisse, starke Lichtführung auf, gewinnt aber keine neue Körperlichkeit. Die Elemente des Reliefstils werden in den Dienst einer stark konstruktiven Tektonik gestellt, das technische Sehen hat einen intensiven Vorstoß in der Richtung auf Massenwerte und Mechanisierung vollzogen. Unverkennbar ist der Rückgang

der zivilisatorischen Hochblüte, der Abbau einer ästhetisierenden Augen und Seelenkultur; die Kunstsprache wird – aus der Not der Zeit heraus – primitiver, unverstellter, unmittelbarer, erregender. Das technische Zeitalter steht im Zeichen der äußeren Unsicherheit und der Verarmung.

Sein reinstes Wesen erfüllt der Impressionismus nicht in der Baukunst oder der Reliefgestaltung, sondern in der Malerei. Das Oberflächensehen, das Ausschnittsehen, die Licht- und Farbspaltung, die erregende Augenweide, die Realisierung des Scheins, die trotz mancher Gegenbewegung dem ganzen Zeitraum des technischen Sehens das Gepräge geben, erhalten von der Pinselkunst ihre stärksten Impulse, feiern auf diesem Feld ihre höchsten Triumphe. Leider ist allzuviel, besonders aus dem Zeitraum vom Untergang Pompeis bis zu den frühen Katakomben, verloren; doch zeigt auch das Erhaltene die frische Originalität des technischen Sehens in zahlreichen kostbaren Beispielen, das vortechnische Erbe lastet weniger schwer, die Rückgriffe sind seltener. Ein ganz nebensächliches Stück dieser Malerei, Ausschnitt einer pompeianischen Wandverzierung, sei herausgegriffen: die Entkörperung, die Hohlformbildung, die Labilität der Raumgrenzen, die isolierende Optik lassen noch den Altar mit den Pappelzweigen hinter sich. Eine schemenhafte Spiegelwelt wendet sich mit kostbaren, völlig neuen Reizmitteln an unsere Sehnerven. Abb. 20

In dieser Spiegelwelt erhält das Tafelbild (sowohl das aufgehängte, aufgestellte, als das in die Wandverzierung aufgenommene) einen neuen Sinn: es wird ein Stück Wiedergabe impressionistischer oder reproduzierender Art. Einem Schaffen mit der Natur folgt ein Schaffen gegenüber einem Vorbild. Die sichtbare Welt wird nahe herangezogen, zerstückelt, Bruchstücke der Oberfläche erscheinen in isolierenden Kompositionen als farbige Impressionen, als kostbarste Augenweide. Auch den eigenwilligsten dieser Schöpfungen haftet etwas Passives, Spiegelndes an, das technische Sehen der Kamera scheint von weiter Ferne her vorbereitet. Dieselbe neue Möglichkeit und Notwendigkeit passiven Wiedergebens liegt in dem weit verbreiteten Kopistentum und Reproduktionswesen vor, nur tritt an die Stelle des Naturausschnitts das angeschaute historische Kunstwerk. Impressionismus und Reproduktion entspringen derselben Wurzel, ergänzen sich gegenseitig, vermischen sich zwangsläufig in jeder Kopie älterer Kunstwerke. Im Mittelbild einer Wanddekoration des Liviahauses ist eine alte Votivtafel nicht nur aus Abb. 21 Abb. 10

der sakralen Sphäre des Heiligtums in die private und ästhetische des Salons versetzt: der sinnvolle Figurenzusammenhang ist zerstückt und im Sinn des technischen Sehens optisch umgedeutet.

Abb. 10 Zu der Umdeutung gehört hier auch die Erweiterung des landschaftlichen Elements, das die Figuren fast auf das Niveau der Staffagefiguren der seitlichen Straßenprospekte herabdrückt: es zieht etwas wie eine durchlaufende landschaftliche Kulisse im Hintergrund vorbei, die im Mittelbild gipfelt. Tatsächlich entwickeln sich jetzt im Rahmen der Wandmalerei kulissenartige Landschaftsfriese, wie wir sie schon durch die Stuckreliefs der Farnesina kennenlernten, und es tritt daneben auch eine ausschnitthaft gerahmte
Abb. 22 Landschaftsmalerei in Weiterbildung älterer Votivtafeln mit ländlichen Heiligtümern. Zwar hat das technische Sehen das tiefere Sein der Landschaft nicht – wie dann die chinesische Malerei – erobert, auch seinem inneren Wesen nach nicht erobern können. Aber die neue Ausweitung der Raumgrenzen, die Entdeckung von duftiger Atmosphäre, glitzerndem Licht, nebeliger Tiefe, menschenleerer Weite gibt doch gelegentlich starkem Empfinden, gibt den Nöten und dem Sehnen später Menschen Ausdruck. Wenn auf diesen Bildern immer wieder geborstene Tore und Mauern ländlicher Heiligtümer erscheinen, klingt es wie Abschied von einer versunkenen Welt, und wenn daneben der weidende Paris, der gelagerte Berggott erscheinen, sind sie durch schwingende Töne der Einsamkeit verbunden.

Abb. 23 Ein frühexpressionistisches Hirtenbild mag dem frühimpressionistischen folgen. Die konstruktivere Tektonik zeigt den Technisierungsprozeß des Sehens in einem neuen, unverhüllteren Stadium. Die Abwendung von der Welt des schönen Scheins zeichnet sich völlig deutlich ab. Der modellierende Tiefenraum mit seiner tonigen Lichtführung versinkt. Die dritte Dimension wird durch eine vierte ersetzt, die das Dargestellte nicht nur hochklappt, ausbreitet, sondern auch konturiert und durchlässig macht. Die neue Welt ist härter, greller, mechanisierter, illusionsloser, aber, vom reinen Geist aus gesehen, hoffnungsreicher, inhaltsvoller. Eine neue, bedeutungsvolle Aussagekraft des Bildwerks wächst heran: wir verspüren in dem bärtigen Lehrer mit der Schriftrolle, der so bedeutungsvoll der Herde zugeordnet ist, den Verkünder neuer zukunftsvoller, menschensammelnder Weisheit.

In der körperlosen „Hohlwelt", in deren sehr originelle, erstmalige Gestaltung uns die Malerei des technischen Sehens so deutlich einführt, schei-

nen die Werke der Rundplastik keine Stelle zu haben. Obwohl sie in unübersehbarer Zahl hergestellt worden sind, kann ihnen, verglichen mit den Werken der vortechnischen Zeitalter, nur eine Art Scheindasein oder Leichendasein zugesprochen werden. Eine 600jährige Entladung echt plastischen Gestaltungsdranges ist zu Ende. Impressionismus und Reproduktionswesen, also antiplastische Mächte, führen das Erbe weiter, lösen es im neuen Spiegelwesen auf, wobei Oberflächensehen oft genug zur Oberflächlichkeit selbst, zur Raffiniertheit oder zur Banalität wird. In der Porträtplastik tritt die gespenstische Erscheinung auf, daß die Körper völlig schemenhaft werden, daß sie ausgetauscht, sogar weggelassen werden können! Die umfangreiche Idealplastik wird von der Schulweisheit restlos auf Reproduktion alter Vorbilder hinausgespielt oder ganz totgeschwiegen; tatsächlich ist ihre Zwitterhaftigkeit nicht zu leugnen. Wie etwa eine eherne Nike aus Pompei Abb. 24
lehren kann, nimmt das technische Sehen hier der göttlichen Gestalt bei allem Rückgriff auf Älteres nicht nur Körper und Bewegung, sondern auch den mythologischen Ernst.

Wirkt die pompeianische Nike wie eine gut gekonnte Probe frühimpressionistischer skizzierender Modellierkunst, so ist die spätimpressionistische Siegesgöttin von Calvatone von einer grellen Härte erfaßt, die eine neue Abb. 25
Stufe, eine neue Steigerung des technischen Sehens bedeutet. Der reproduktive Geist erstarkt im klassischen Gehabe des Kopfes und in einem lähmenden Kontrapost des Körpers, wird aber von der impressionistischen Licht- und Linienführung allenthalben überlagert und durchkreuzt. Es entsteht ein theaterhaft-salonhaftes Kunstgebilde, das die dargestellte mythologische Gestalt gleichzeitig in unkörperliche Abstraktheit, gleichzeitig in schwüle Oberflächensinnlichkeit versetzt. Man kann von einem Materialismus in doppelter Hinsicht sprechen. Der Werkstoff wird weder modellierend verborgen (wie im Frühimpressionismus) noch in seiner einfachen Existenz gezeigt (wie im Expressionismus), sondern als Prunk und Reiz hervorgeholt. Damit hängt eng die sinnlich schwüle, isolierende Erotik zusammen, die immer wieder in den Kunstwerken des technischen Zeitalters, besonders aber in dieser Phase anzutreffen ist. Sie wirkt wie ein krampfhaftes Festhalten einer einst ganzheitlich-organischen, nun verstümmelten oder verschwindenden Lebendigkeit und entstellt die herangezogenen älteren Vorbilder nicht weniger, als es der daneben wuchernde Schematismus der leeren Form tut.

Daß das technische Zeitalter, als Gegenpol jeder mythenschaffenden Zeit, die Aufträge des absterbenden Kultus und der Salonmythologie nur mit Anleihen bei der älteren Kunst bestreiten konnte, liegt auf der Hand. Befremdlicher ist, daß auch die Porträtplastik denselben Weg ging, die Abbilder der Zeitgenossen immer wieder mit übernommenen Körpern früherer Jahrhunderte versah. Dies hängt damit zusammen, daß in jeder Porträtstatue immer noch etwas von einem Heroenbild weitergeschleppt wurde und daß sich andererseits das eigentliche Interesse des Porträtisten fast ausschließlich dem Kopf des Dargestellten – um nicht zu sagen: des Modells – zuwandte. Eine doppelte Zweiteilung (in Körper und Kopf, in Kern und Oberfläche) spaltet den ganzheitlichen Organismus und zeugt von dem Erstarken der Verstandes- und Augentätigkeit im Schaffen des technischen Zeitalters. Während die italischen, die römischen Werkstätten in der Aufspaltung und Technisierung der lebendigen Porträtstatue vorausgehen,
Abb. 26 bewahrt die attische Claudius-Zeus-Statue von Olympia noch Scheinreste eines Körperzusammenhangs, aber eingebaut in Reproduktionsgeist und Impressionismus, in eine optische Sphäre, die die plastische Entladung unterdrückt, die labile Bewegung des Körpers mit der Adlerstütze zusammenordnet, das Ganze in eine angeschaute Bildmäßigkeit überführt.

Abb. 27 Zwei Jahrhunderte später steht im sogenannten Trebonianus Gallus des New Yorker Museums wieder eine Intensivierung, ja Radikalisierung des technischen Sehens vor uns. Während das frühimpressionistische Kaiserbild in seiner optisch gegründeten Labilität die organische Körperlichkeit erst leise abzustreifen scheint, ist dieses Körperleben nunmehr fast völlig verschwunden, erstarrt, mechanisiert, auf seine tragenden Pfeiler reduziert, aller Verhüllung beraubt. Der Werkstoff erscheint in seiner ganzen Schwere, in Flächen, Achsen, kantigen Umrissen, wie ein konstruktives Gebilde, ein Skelett, dem wohl Leib und Seele, aber nicht der Geist genommen ist. Die Schwere ist eine Schwere auch des Inhalts. Dem Hart auf Hart der Formen entspricht ein Hart auf Hart des Erlebens der Welt, dem gerüsthaften Bau eine erschreckend nüchterne und von hier aus ergreifende Menschenwiedergabe. Wir werden von der Romantik des olympischen Claudius weit hinweggeführt in einen gleichsam nackteren, unerbittlicheren Bereich. Sinnhafte Körperlichkeit beginnt in eine noch unerfüllte, doch fordernde geistige Ordnung überzugehen.

Wenn wir schließlich mit drei Köpfen die Stufen des technischen Sehens noch einmal kennzeichnen, so ist damit bezeichnenderweise mehr als mit den ganzen Statuen ausgesagt. Es ist ja, von den Bildnern und vom Objekt her gesehen, eine Kopfkunst, die sich hier darlebt; eine nicht aus dem vollen Organismus hervorgehende, sich dem vollen Organismus zuwendende, sondern eine intellekt- oder augenbetonte, die sich der Ausschnitte, vor allem der Köpfe bemächtigt. Ein frühimpressionistischer Kopf der Sammlung Barracco gehört in den Bereich der reproduzierenden Idealplastik. Der Meister kopiert eine Apollonstatue des frühen Phidias. Schon die Vervielfältigung an sich, dann die Versetzung der Weihestatue in die ästhetische Sphäre, die äußerliche Transponierung des Erzwerkes in ein Marmorgebäude sind Äußerungen des technischen Zeitalters. Von besonderem Gewicht ist der Abbau des mythischen Gehalts des alten Götterbildes. Von den beiden Extremen, die dem technischen Sehen zur Verfügung standen: der glasigen Abstraktheit und der impressionistischen Scheinwärme, hat dieser Kopf die letztere bevorzugt; er hat in Linien- und Lichtführung, in Verhältnissen und Oberflächengestaltung, in Blick und Gesichtsteilen eine fein empfundene gleitende Lebendigkeit entfaltet, die dem Vorbild völlig fremd war; eine Psychologie, die es vor dem isolierenden Sehen des technischen Zeitalters noch nicht gegeben hat. Abb. 28

Man kann diese neue Psychologie, weil sie an abgetrennten Köpfen von Kopf- und Augenkünstlern entwickelt ist, eine Kopfpsychologie nennen. Von der Porträtplastik wurde sie an ungezählten Statuenköpfen und Kopfausschnitten vor Augen geführt; neben viel Konventionellem stehen ergreifende Meisterwerke, neben den allzu laut gepriesenen Dokumenten des äußeren „Aussehens" finden sich tiefe Spiegelungen der Lebenstragik des technischen Zeitalters, ihrer zunehmenden Vereinsamung und Vermassung. Ein spätimpressionistisches Bildnis aus der Zeit etwa des milesischen Markttores, der jüngeren Siegesgöttin sei herausgehoben; eine wahrhaft ergreifende „Romanfigur", in der sich die gespaltenen Elemente ganzheitlichen Menschseins in feiner Kompliziertheit mischen. Zunehmende Versteinerung und Oberflächenspaltung zeigt gegenüber dem Apollonkopf die Intensivierung des technischen Sehens an. Der Ausdruck entspringt einer heftigeren, isolierten Sinnlichkeit und ihrer bewußt gewordenen Fraglichkeit; die so heiß begehrte Körperlichkeit flüchtet sich in den schönen Schein. War im Apollonkopf ein „Sehen neben der Technik" enthalten, so mischt sich Abb. 29

hier – nicht ohne Rückgriffe in die klassische Welt – eine antitechnische Romantik ein.

Die vorgerückte expressionistische Stufe wird durch den Florentiner
Abb. 30 Bronzekopf vertreten, dessen neue Formenwelt gewiß auf dem Boden der römischen Hauptstadt entwickelt ist. Mit der radikalen Technisierung und Tektonisierung hat sich auch der Grundcharakter, hat sich der Bildniswert entscheidend gewandelt; es geht nicht mehr um die komplizierten Leiden einer „Romanfigur", einer „Salongestalt", sondern um allgemeinere Gefährdungen, um Volksnöte, um die Barbarenstürme, um Existenzfragen. Ein umfassenderer Ernst taucht aus Angst und Gefahr, aus äußerer Bedrohtheit auf. Die Flucht in den schönen Schein ist nunmehr verwehrt, die ästhetische Welt kann vor diesen Fragen nicht mehr voll bestehen, die Lösung muß von anderer Seite kommen, von einer aus Bewährung geborenen neuen geistigen Ordnung unkörperlicher Art, die sich jetzt schon vorzuzeichnen beginnt.

Ein flüchtig skizzierter Moseskopf aus einem Katakombengemälde mag
Abb. 31 als Endpunkt unserer ersten Denkmälerreihe seine Stelle haben und auf seine besondere Art den Stufenpunkt bezeichnen, der ungefähr unserer heutigen Situation entspricht. Die radikale Technisierung äußert sich hier in heftigster Zerlegung, in der Herstellung eines Fleckengebäudes, aus dem der Betrachter in tätiger Mitarbeit die Darstellung wieder aufbauen muß. Der Werkstoff, der Werkvorgang sind unverhüllter als je zur Schau gestellt; ja, das Fleckengebäude ist schon diesseits der gegenständlichen Sinngebung ein Stück Architektur von eigener Aussagekraft, erhebt die Anarchie des Auflösungsstils in eine Welt eigener Gesetzlichkeit. Die Zertrümmerung des Spiegels der Sinnestäuschung führt in geistige Strenge, Weite und Bedeutsamkeit.

SPÄTZEIT UND ÜBERWINDUNG DES TECHNISCHEN SEHENS

Wenn bisher der Ablauf des antiken technischen Sehens unter den Vergleich der neueren Zeit gestellt werden konnte, so daß – trotz sehr verschieden gearteter Grundlage – sich die einzelnen Phasen in ihrer Entsprechung für jeden aufmerksamen Betrachter deutlich abzeichnen, so läßt uns nunmehr dieser so überaus aufschlußreiche Anschauungsunterricht im Stich. Wir können nur mehr beschreiben, wie, wann, in welchem Zeitraum sich das antike technische Sehen aufgelöst hat; wir können daraus aber keinerlei Schlüsse auf die künftige Entwicklung unseres technischen Sehens ziehen: sie ist weitgehend in unsere Entscheidung gelegt, eine Entscheidung, die nicht mehr auf den formenschaffenden Gebieten fällt.

Wieder scheint die Baukunst als die der technischen Sphäre nächststehende Kunstart die klarsten Einsichten zu gewähren. Sie lehrt, daß das technische Sehen die Grundlage eines seit konstantinischer Zeit mit Macht einsetzenden übertechnischen hierarchisch-sakralen Gestaltens bildet. Als Spätfall des eigentlichen technischen Sehens schreibt sich die Porta Nigra in Trier trotz ihres fortifikatorischen und vielleicht auch provinziellen Charakters deutlich in die Entwicklung ein. Sie setzt sich von dem fast noch frei beweglichen frühimpressionistischen Flavischen Amphitheater, aber auch von den starrer gewordenen afrikanischen Bauten des frühen dritten Jahrhunderts (also des älteren Expressionismus) durch ihre unverhülltere Technisierung, den schwer lastenden und hart durchbrochenen Werkstoff, die eng geschnürte durchgreifende Konstruktion, durch das Dahinschwinden der letzten Reste einer scheinbaren Körperlichkeit ab. Aus der Verarmung und Verhärtung erwächst ein neuer Ernst der Formensprache, ein neues Schwergewicht ihrer Aussage, der das Bauwerk über die illusionistischen Riesenbauten der mittleren Kaiserzeit erhebt. Abb. 32

Abb. 33 Aus dieser Spätsphäre taucht ein zweiter Trierer Nutzbau, ein heizbarer Prunksaal, mit einer gewissen geistigen Morgenfrische herauf. In der Art, wie die alten technischen Mittel, wie technische Neuerungen angewendet werden, scheint eine über drei Jahrhunderte währende Vergangenheit überwunden, in einen Bereich höherer Ordnung übergeführt. Proportionen, Verhältnis von Mauerfläche und Fensterfläche, Abstufung der Ebenen, vor allem Überordnung und Unterordnung der Teile und Teilgruppen scheinen einem übertechnischen (also auch überillusionistischen) Gesetz zu gehorchen, das zwar keine symbolische Ausdeutung der Bauteile bedingt, aber die Möglichkeit einer solchen Umdeutung vorbereitet; so gewinnt der alte Dreiklang im Einklang nunmehr einen bestimmten sinn- und geistfälligen Rang. Eine neue lichtmäßige, sternenmäßige Ordnung scheint jetzt das Bauen und alles höhere Formen zu erfassen, und es dürfte klar sein, daß diese Ordnung zwar auf dem Boden des ästhetisierenden technischen Sehens in Erscheinung trat, ihre eigentlichen Wurzeln aber in anderen übergeordneten Bereichen hatte.

In diesen Jahren erhoben sich die Kultbauten des neuen Glaubens zum Rang der führenden Baudenkmäler. Aus Haussälen, Prachtsälen, Gerichtshallen, Markthallen, Mausoleen, Wasseranlagen, selten aus Tempeln, entstanden Kirchen, Taufhäuser und Gedächtnisbauten teils durch Übernahme, teils durch Umbau, teils durch Angleichung in Neubauten. Wichtiger als die äußere Übernahme von Typen und Motiven, als die äußere Abänderung zum kultlichen Gebrauch ist der große Beitrag dieser Bauten zur Überwindung des technischen Sehens, zur Grundlegung eines das folgende Jahrtausend ausfüllenden Sakralstils. Die Hohlräume der vorausgehenden Zeit erhalten jetzt – über die Aufnahme von Klerus und Gemeinde hinaus – durch den Kultus einen konkreten geistigen Inhalt, der zu einer hierarchischen Gestaltung von Raum, Stockwerken, Raumteilen und Lichtführung zwingt. Die neuen Ordnungskräfte des späten technischen Sehens verklären sich, der Dreiklang im Einklang wird tiefenhaltiger. Werkstoffe werden nach ihrer inneren Bedeutung befragt, die Kräfte der bergenden Außenseite und der durchscheinenden Innenseite werden erkannt und gestaltet. Die Formung der Räume und Bauteile lädt zu symbolischer Ausdeutung ein. Der Grundriß der frühkonstantinischen Lateransbasilika und der Aufriß der
Abb. 34/35 spätkonstantinischen Vatikansbasilika – beide freilich nicht ganz gesichert – mögen das neue hierarchische Bausystem andeuten.

Genau in denselben Jahren wie die Lateransbasilika erhob sich in Rom der Konstantinsbogen; die Möglichkeit, daß die gleichen Baumeister am Werk waren, ist durchaus gegeben. Als gut erhaltenes Bauwerk kann er uns in manchem besser als die Basilikenreste von der Überwindung des technischen Sehens Zeugnis ablegen, zumal wenn wir vom vielfach verfälschenden Tageslicht und der impressionistischen Erscheinung der zahlreichen eingemauerten älteren Reliefs absehen. Täuschen die älteren Triumphbogen noch körperliche Gebilde mit einer Art organischer „Mitte" vor, so legt sich das konstantinische Bauwerk, einer antiperspektivischen Ordnung folgend, auseinander. Die Abstufung, das Dreiklangsystem, wird klarer. Die dichte Steinmasse wird an der Oberfläche durch die gleichzeitigen Schmuckreliefs aufgebrochen und durchsichtig gemacht; eine innere Leuchtkraft löst die alte äußere ab. Die älteren Reliefs, die dem technischen Zeitalter entstammen, wirken mit ihrem vorgetäuschten Körperleben der neuen Transparenz entgegen, werden aber durch Anordnung und Umgebung im Zaum gehalten. Was von ihnen wirklich noch lebendig war, geht aus dieser Anordnung hervor; vor allem aber auch aus der Umdeutung des Inhalts: Kaiser Konstantin wird jeweils in die Hauptgestalt hineingesehen. Sowohl die impressionistische Sphäre (im weitesten Sinn) als die vorwiegend ästhetische sind zugunsten einer höheren Bindung verlassen. Abb. 36

Neben dem Trierer Prunksaal kann ein zehneckiger Kuppelbau gezeigt werden, dessen Reste auf dem Esquilin in Rom stehen; wie der Trierer Bau vertritt er die Überwindung des technischen Sehens in einem frühen Stadium. Auch er ist aus zahlreichen Fenstern mit Licht durchströmt, sodaß die Wandgrenzen gegenüber älteren Kuppelräumen an Wirkung verlieren und etwas wie ein oberer Lichtgaden entsteht, der mit der Kuppel zusammenwirkt. Eine neue Ordnung von Mauerfläche, Mauerdurchbrechung und Lichtführung bildet sich aus, die den Entkörperungsvorgang des technischen Zeitalters gleichsam über sich selbst hinaushebt. Durch die zehn apsidenförmigen Anbauten wird die neue Ordnung verstärkt, ja erst voll zur Anschauung gebracht. Das neue hierarchische Formensystem wird nach dem Dreiklang im Einklang ausgebaut und sinnvoll zu Ende geführt; der verklärte Profanbau wird Grundlage (oder Abglanz) sakraler Baukunst. Abb. 37

Das reife Stadium der Überwindung des technischen Sehens, das wir in der vatikanischen Basilika antrafen, erscheint noch gesteigert in dem

Mausoleum der Kaisertochter Constantina. Schon der Außenbau gibt hierüber Ausschluß; tritt man vollends durch die bergende Hülle in die
Abb. 38 Licht- und Dunkelfluten des Innern, so fühlt man sich von einer wahrhaft gestirnsartigen Ordnung getragen, die mit den Raumbildungen und Lichtführungen des technischen Zeitalters wenig Gemeinsamkeit hat. Der Dreiklang beherrscht Höhe und Weite, um eine Achse legt sich der Ring mit seiner Zwölfgliederung und seiner viergeteilten Viergliederung; der beschatteten Tonne des Umgangs antwortet der überkuppelte Obergaden; ein beziehungsreiches, zu symbolischer Ausdeutung einladendes Ganzes ohne impressionistisches Körperspiegeln legt sich vor neu erwachten aufnehmenden Organen auseinander. Im überreichen Schmuck der Wände und des Sarkophags meldet sich der Reichtum der Überlieferung des technischen Zeitalters zum Wort, aber er ist hineingenommen in die neuen Ordnungs- und Sinnbezüge des hierarchischen Sehens. Blickt man auf das Pantheon zurück, so wird die neue Ordnung völlig deutlich: Pneuma steht gegen Nus.

In der gemeißelten und gemalten Flächenkunst spiegelt sich die Spätzeit des technischen Sehens und die Überwindungszeit so deutlich ab wie in der Baukunst, ja diese Künste treten so sehr in den Dienst der bauenden, daß ihre Hervorbringung geradezu für untergegangene oder nicht gebaute Bauten eintreten können. Dem gezeigten Löwensarkophag folgt in kurzem Abstand
Abb. 39 der Sarkophag eines höheren Beamten, in dem die Reste eines illusionären Körperstils fast völlig einer neu durchgreifenden konstruktiven Tektonik geopfert sind. Die ganz nach vorn getretene Steinmasse erscheint in einem neuen grellen Gravierstil regelmäßig aufgeschlitzt, so, daß die vereinfachten, schärfer konturierten Figuren zugleich an ornamentaler wie an inhaltlicher Bedeutung zunehmen; gegenüber dem Löwenbild erscheint das Hochzeitsbild fast wie ein Votivrelief. Die hier vorbereitete, aus Bedrohung, Verarmung und Bewährung erwachsende geistige Ordnung findet eine Generation später ihre Erfüllung in den schlicht handwerklichen Reliefs des Kon-
Abb. 36 stantinbogens, untadeligen Bausteinen mit klar geordneten, antiperspektivischen, nach neuen Werten geordneten Figurenreihen, die mit dieser Wertsetzung nicht nur die Bauwand durchleuchten, sondern das Bauwerk auch, weit über die Möglichkeiten des technischen Sehens hinaus, zum Denkmal einer geistigen Geschichtsauffassung adeln.

Welcher Art dieser neue Rang ist, mag ein den Bogenreliefs ungefähr
Abb. 40 gleichzeitiges ebenso schlichtes Wandgemälde einer Katakombe deutlich

machen. Durchaus auf den Grundlagen der dreieinhalb impressionistischen Jahrhunderte aufbauend, stellt der Maler mit lockerstem Pinsel einen Gestaltenchor vor uns hin, der nun aber nicht mehr als Blick in die Natur, als gesehener Ausschnitt gelten kann. Schon den frühexpressionistischen Malern (Abb. 23) war die dritte Dimension entglitten, eine neue vierte aufgedämmert, die nicht mehr optischer, sondern vor allem moralisch-geistiger Art ist und die sich mit Bedeutungssteigerung, mit Wertsetzung unmittelbar fordernd an den Betrachter wendet. Die Elemente dieser Malerei treten nunmehr in eine hierarchische Ordnung ein, deren Perspektive man als auseinandergelegt und vielachsig, als Umkehrung der Zentralperspektive bezeichnen kann und deren Atmosphäre nicht mehr der alte Licht- und Luftraum, sondern der neutrale Farbgrund, die Helligkeit, der „Goldgrund" ist. In der Mosaiktechnik hat diese neue Wandmalerei dann bald ihr reinstes Wesen ausgesprochen, sakrale Hierarchien wie unser Apostelbild sind ihr eigentlichstes Thema.

Ein Ausschnitt aus einem Trierer Deckengemälde, einer der bedeutendsten antiken Funde der letzten Zeit, erhebt sich seiner Bestimmung gemäß Abb. 43
in seiner Ausführung weit über das ungefähr gleichzeitige schlichte Grabgemälde der römischen Bürgerfamilie. Während flüchtige Bilder der vorausgehenden und der gleichen Zeit die menschliche Gestalt – in einem oft fruchtbaren Sinn – aufsprengen, in Flecken, Striche oder andere Elemente zerlegen, auf ein abstraktes Gerüst reduzieren, sucht dieser höfische Maler in der Abrundung und Lichtgebung der kaiserlichen Gestalt das prunkvolle Erbe des technischen Sehens zu wahren; was er vor uns hinstellt, wirkt wie ein Ausschnitt aus einer älteren Kaiserinnenstatue. Trotzdem ist die große Metamorphose sichtbar, sowohl die Auseinanderlegung des Organismus in lichtdurchlässige Teile als die klingende Ordnung, sowohl die „Goldgrundsphäre" als das Bedeutendmachen von Haltung, Gestus und Blick. Gerade der Blick, der sich jetzt mit Ewigkeitsschwere zu füllen beginnt, führt über die Gestaltung der Romanfiguren des technischen Sehens weit hinaus: das Persönlichkeitsporträt im alten Sinn ist dahin.

Der Weg, der hier mündet, kann in vieler Hinsicht als ein Leidensweg, als ein Prüfungsweg bezeichnet werden, das lehren die Antlitze der dargestellten Personen. So mögen ihn drei Marmorköpfe, Reste von drei Statuen, in drei Stationen noch einmal bezeichnen; zwei gehören dem Spät-

stadium des technischen Sehens, die dritte dem neuen hierarchischen
Abb. 41 Schauen an. Die erste Statue, eine überlebensgroße, steht etwa auf der Zeitstufe des römischen Mosesgemäldes (Abb. 31). Nach dem Fundort stellt sie wohl einen Eingeweihten oder Oberpriester der eleusinischen Mysterien dar, jedenfalls einen geistigen Führer oder Einführer, der aus der Verzweiflungswelt der Florentiner Bronzestatue (Abb. 30) in einen tieferen, hintergründigeren, überpersönlicheren Ernst hinableitet. Der fordernden Innenschau dieses mystischen Denkers entspricht eine labile, verhangene, sich auflösende und auch wieder mit gesteigerten Akzenten ladende Formensprache. Daß die Technisierung weiterhin durchgegriffen hat, zeigt die illusionslose Härte der Werkstoffbehandlung; aber die neu gewonnene Entsinnlichung ist im Grunde nicht technischer Herkunft, Aufbau und Blickgestaltung weisen auf die neue Formenordnung der Zukunft voraus.

Dieser Zukunft rückt ein ganz anders gearteter, grell skizzierter Kopf
Abb. 42 aus dem endenden Jahrhundert näher. Das Erlöschen der modellierenden Körperlichkeit, der sinnlich erfahrbaren Räumlichkeit, der mit ihrem Erleben verbundenen variierenden Seelenhaltung liegt am Tage. Quaderhafter Bau mit scharf gravierter Oberfläche, „abstrakte" Gerüsthaftigkeit und grelle Härte der Lichtführung zeigen das letzte Stadium impressionistisch-expressionistischen Gestaltens an, bereiten die neue Ordnung vor. Das Erleben der Entstofflichung ist nun allgemein und zwingt auch Nichteingeweihte, Künstler und Laien, zu einer verinnerlichten Gemeinschaftshaltung, die einen ahnungsreichen schweren Abschied anzudeuten scheint. Die unerbittlich wahrhaftige Gestaltung dieses Abschieds macht den hohen Realismus dieses Kopfes aus; was an Oberflächengestaltung und Lichtführung sichtbar wird, stellt sich ganz in den Ernst dieser überpersönlichen Situation der Zeit. Schon fängt der geistig-moralisch wertende Charakter des Bildwerks an, die Naturwiedergabe, die optische Situation, den Nervenreiz zu überwiegen: das technische Zeitalter, das „technische Sehen" steht am Ende.

In die neue Welt führt dann mit beispielhafter Deutlichkeit die Kolos-
Abb. 44 salstatue des Kaisers Konstantin, die sich kultbildartig in der ihm geweihten Riesenbasilika seines Vorgängers erhob. Die ornamentale Gewalt führt weit über die Konstruktion des Neapler Kopfes, ja sogar über die Kaiserporträts des Konstantinsbogens hinaus, so daß sich die Statue nicht nur als gewaltiger Baustein der Halle einschrieb: die Figur muß sogar dem schon

hochentwickelten, jenseits des technischen Sehens stehenden Bau noch eine neue, vom Baumeister nicht geahnte geistige Dimension hinzugefügt haben. Hier ist eine dem technischen Zeitalter unbekannte überräumliche, lichthaltige Hierarchie der Formensprache zu großer Vollendung entwickelt, die den Dargestellten über zeitgebundene Episodenhaftigkeit, über analysierende Seelenkündung hinaushebt in das Reich abgestufter ewiger Werte. In diesem Reich ist dem Kaiser als oberstem Diener und Erfüller dieser Werte seine Stelle angewiesen, in einem visionären, auseinandertretenden, antiperspektivischen Bild voll einfacher Gegenklänge, die sich zum Einklang zusammenfinden und die in dem zur Schau ausgeweiteten Blick gipfeln. Mehr noch als das gemalte Bild in Trier hat dieses götterhafte Menschenbild die Sphäre des technischen Sehens hinter sich gelassen.

VIER GERÄTE

Vier Gefäße, ein tönernes und drei silberne, sollen noch einmal in den bedeutsamen Vorgang der Ausbildung und Überwindung des technischen Sehens hineinleuchten. Der Tonkrug (Abb. 45) gehört in dieselbe Zeit, der unser erstes Bild gewidmet ist, in die Zeit des Parthenon, und er erweist sich in seiner reichlebendigen Körperhaftigkeit, in seiner organischen Geschlossenheit und Gliederung als ein Bruder dieses Baues. Zwar hat der Töpfer sich um vollendete Technik bemüht, ein vornehm-reiches, fast kompliziertes Modell einer Kanne zugrunde gelegt und in souveräner Beherrschung der Töpfermittel bis ins Letzte durchgestaltet, aber von dem, was in dieser Betrachtung als technisches Sehen bezeichnet wurde, hat er noch nichts in sich aufgenommen. Das ungespiegelte Erzeugnis, das freiatmende Gebilde, der göttliche Wuchs, der Götterbote steht wieder vor uns.

Etwa ein halbes Jahrtausend später ist der Silberbecher mit dem aufgelegten Zweig (Abb. 46) entstanden, ein hohes Kunstwerk des technischen Zeitalters, vollgültiges Zeugnis des frühen Impressionismus wie der Altar mit den Pappelzweigen (Abb. 15). Eine fein organisierte Kopf- und Augenkultur ist erwacht, mit echter Sehnsucht wird die sichtbare Natur aufgespürt und in Dienst gestellt, dem mechanisierten Gefäßkörper wird ein zauberhaftes Scheinleben (Ausschnitt aus frischestem Naturvorbild) aufgelegt. Weit intensiver als gleichzeitige Figurenreihen mythologischen oder politischen Inhalts führt ein solches Gebilde in das echte Naturerleben, in das freie und empfindungstiefe Kunstschaffen des technischen Zeitalters hinein.

Der Expressionismus des dritten Jahrhunderts, die Spätform des dem ganzen technischen Zeitalter gemeinsamen impressionistischen Sehens, hat, reichlich zwei Jahrhunderte später, die zwölfteilige Silberschüssel (Abb. 47)

hervorgebracht. Die Entfernung vom Tonkrug hat sich spürbar vergrößert. Tonkrug und Becher gehen, trotz großer Gegensätze, in manchem überein: der Körperstil des Kruges findet sich, wenn auch aufgelöst, gespalten, gespiegelt, im Becher wieder. In der Schüssel sind die Reste dieses optisch gewordenen Körper- und Gliederstils fast völlig aufgezehrt. Die Technisierung hat sich des Gefäßkörpers mit neuem Radikalismus bemächtigt, hat dem illusionistischen Zauber des älteren Impressionismus ein Ende gesetzt, hat den Hohlstil des technischen Zeitalters in seiner nackten Reinheit aufgedeckt. Die große Errungenschaft dieser Spätzeit ist der langsam erwachende Tiefenblick in die sternenmäßige Ordnung des Welthintergrunds, in die auseinandertretende, antiperspektivische Hierarchie einer wertenden Welt.

Die hier geahnte und vorbereitete Ordnung war schon von der dritten Generation bildender Künstler erobert und gestaltet, als die Silberkanne (Abb. 48) geschaffen wurde. Über achthundert Jahre, also fast ein Jahrtausend, liegt das göttererfüllte Körperleben des Tonkrugs zurück; fast vier Jahrhunderte das kostbare Nachzittern dieses Körperlebens auf dem Silberbecher, über ein Jahrhundert die erdenschwere und doch schon durchleuchtete Skeletthaftigkeit der Silberschüssel. Nun ist – und besonders in den Werken großer Meister – alles neu geworden, und dieses Neue taucht zugleich aus dem technischen Sehen, zugleich gegen das technische Sehen herauf. Die Werkstoffschwere, die „Erdenschwere" der Silberschüssel ist abgeschüttelt, geht in der neuen Ordnung unter, aber dem Werkstoff selbst, dem Silber, ist in seiner Wesenhaftigkeit nachgespürt. Blickt man auf den Tonkrug zurück, so erscheint ähnliche Vielfalt bewegter Formen; aber an die Stelle organischer, mit dem Körper erlebbarer Einheit ist eine auseinandertretende, körperlose Ganzheit getreten, die durchaus aus der Formenauflösung und Hohlraumbildung des technischen Zeitalters erwachsen ist, mit ihren Prunkformen geradezu wetteifert, sich aber durch eine neue zusammenhaltende „vierte" Dimension gegen die Gebilde des vortechnischen und des technischen Sehens absetzt. Ein bis dahin unbekannter Schwebezustand ist gewonnen und wird durch die reichen Zierformen nicht erdrückt, ja eher verstärkt; der „Goldgrundraum" scheint die Kanne zu umgeben und zu durchleuchten. In diesem antikörperlichen Raum verändert sich auch die inhaltliche Bedeutung des Geräts, des Flüssigkeitsbehälters. Wir sehen den

bergenden Mantel in Gegensatz treten zu dem spendenden, sich öffnenden Teil, den stützenden Kegel in Gegensatz zum Hohl des Griffes und ahnen etwas von dem neuen Ernst, mit dem damals dem Gegensatz von Innen und Außen, dem Werkstoff und dem Inhalt, der Wesenhaftigkeit und kultlichen Verwandlungsfähigkeit von Wasser und Wein nachgesonnen wurde. Es entwickelt sich ein neuer „Gerätstil", der wie der neue „Gebäudestil" wesenhafterer Ausdeutung entgegenkommt, ja immer mehr bedarf; ein Gerätstil, der vom Kultus her wesentlich mitbegründet worden ist. Wir wissen nicht, ob unsere Silberkanne jemals kultlicher Bestimmung gedient hat: ihre Formgebung ist jedenfalls im gleichen Sinne sakral wie die der gleichzeitigen Kultbauten. Obwohl ihr Meister den Prunkstil des technischen Sehens geradezu wieder heraufzubeschwören scheint, sind doch alle Elemente des Aufbaus aus dem technischen Sehen in die neue hierarchische, wertende Ordnung übergeführt.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Der Parthenon, von NW.
2. Südabhang der Akropolis von Athen (links Theater des Herodes Atticus, rechts Eumeneshalle).
3. „Fortuna"-Tempel am Rindermarkt in Rom (Curtius, Das antike Rom Taf. 116f.; Technau, Kunst der Römer Abb. 59).
4. Tempel in Nîmes (sog. Maison carrée, Technau Abb. 72).
5. Apollontempel in Didyma: Gewölbter Durchgang (Didyma I Taf. 84).
6. Trajansmarkt in Rom (Curtius Taf. 86).
7. Flavisches Amphitheater, „Kolosseum" in Rom (Curtius Abb. 95–102).
8. Villa des Hadrian bei Tibur: Gartensaal des kleinen Palastes (Kähler, Hadrian und seine Villa Taf. 13).
9. Das Pantheon in Rom, nach Stich des Antonio Sarti (Curtius Taf. 147).
10. Wand aus dem Haus der Livia in Rom, nach Aquarell (Rizzo, La pittura ellenistico-romana III S. 16).
11. Das Markttor von Milet, in Berlin (Weickert, Antike Architektur S. 9).
12. Bühnengebäude des Theaters von Sabratha (Arch. Anz. 1936, 557; Technau Abb. 210).
13. Basilika von Leptis Magna, Afrika (I Monumenti Italiani VIII/IX S. 3).
14. Tischstütze aus Pergamon, Istanbul (Pergamon VII 406 Taf. 40).
15. Altar mit Pappelzweigen, Rom, Thermenmuseum (Gusman, L'art décoratif de Rome Taf. 168).
16. Stuckrelief aus dem Hause in der Farnesina in Rom, Thermenmuseum (Technau Abb. 83).
17. Dakerschlacht, trajanischer Fries am Konstantinsbogen in Rom (Technau Abb. 133; Bull. com. 1938 S. 17ff.).
18. Sarkophag mit Parisurteil, Rom, Villa Medici (Technau Abb. 192).
19. Sarkophag mit Löwenjagd des Kaisers, Kopenhagen 786 (Billedtavler Taf. 67).
20. Aus dem Haus der Vettier in Pompei (Curtius, Wandmalerei Pompejis Abb. 20).
21. Stilleben, Wandbild aus Pompei (Pfuhl, Malerei und Zeichnung Abb. 703).
22. Paris auf dem Ida, Wandbild (Hermann-Bruckmann Taf. 8).

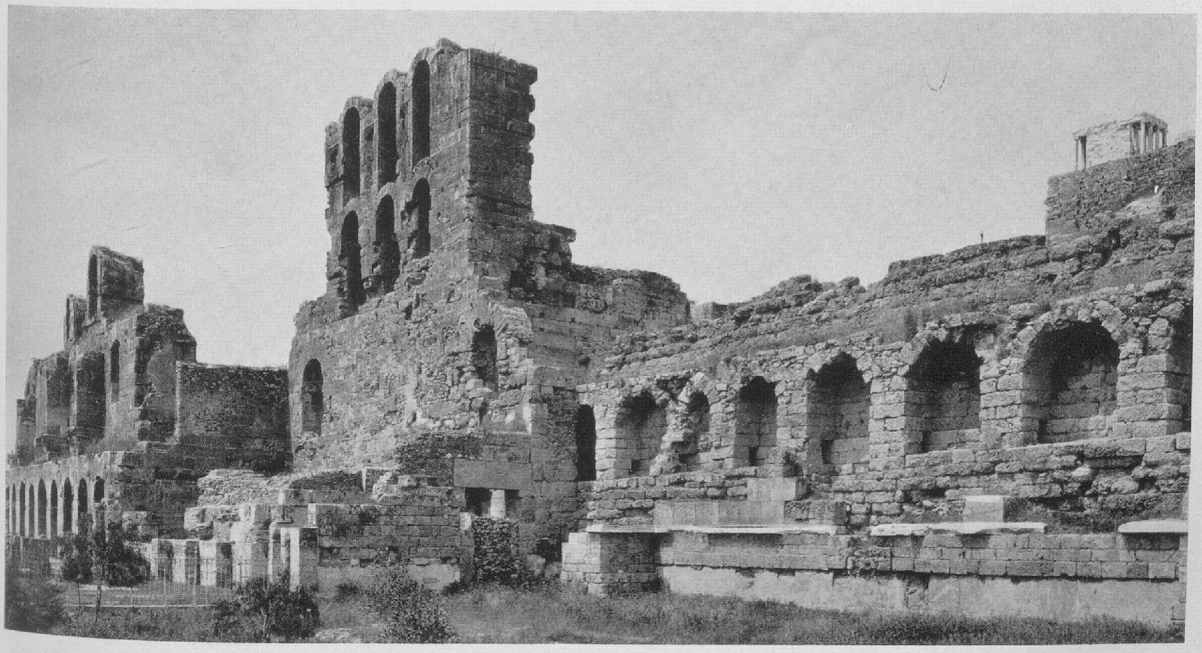
23. Weiser und Herde, Wandbild aus einer Katakombe an der Via Labicana in Rom (Memorie d. Pont. Acad. I Taf. 12).
24. Victoria aus Pompei, Neapel (Brunn-Bruckmann 585).
25. Victoria aus Calvatone, Berlin (67. Winckelmannsprogramm).
26. Kaiser Claudius als Zeus, aus Olympia (Ergebnisse III Taf. 60).
27. „Trebonianus Gallus", New York (Richter, Roman Portraits 109).
28. Kopie des sog. Kasseler Apollon, Rom, Museo Barracco (Helbig Taf. 34).
29. Jünglingsporträt, Berlin (Blümel R 74 Taf. 46).
30. „Trebonianus Gallus", Florenz (Critica d'arte 1937 Taf. 40).
31. Moses, aus der Katakombe Pietro e Marcellino (de Wit, Spätröm. Bildnismalerei Taf. 18, 2).

32. „Porta nigra", Stadttor von Trier.
33. „Basilika", Trier.
34. Lateransbasilika in Rom (Deichmann, Frühchristl. Kirchen in Rom, Plan 1).
35. Vatikansbasilika in Rom, nach Fresko in den vatikanischen Grotten (Deichmann Taf. 2).
36. Von der Nordseite des Konstantinsbogens in Rom (Curtius Abb. 103–113; Technau Abb. 235–238; L'Orange, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens).
37. Sog. Tempel der Minerva Medica, Rom, Esquilin (Curtius Abb. 172f.).
38. Santa Costanza, Rom (Deichmann Taf. 8).
39. Sarkophag mit Beamtem, seiner Gattin und Gottheiten, Rom, Thermenmuseum (Technau Abb. 225).
40. Christus und Apostel, Wandbild aus der Katakombe Jordanorum (de Wit Taf. 34, 1).
41. Kopf einer Priesterstatue von Eleusis (L'Orange, Studien zur Gesch. d. spätantiken Porträts Abb. 108).
42. Bärtiger Kopf Neapel (L'Orange Abb. 73).
43. Vom Deckengemälde eines Prunksaales in Trier (Kunstchronik 1951 S. 108 Abb. 1, hier mit gütiger Erlaubnis des Entdeckers und Wiederherstellers Dr. Theodor Kempf).
44. Kopf der kolossalen Konstantinsstatue aus der Maxentiusbasilika in Rom, Konservatorenpalast (Stuart Jones Taf. 1 und 5; Delbrueck, Kaiserporträts Taf. 37–43).

45. Tönerne Kanne, Münchener Antikensammlung (mit gütiger Erlaubnis des Direktors H. Diepolder).
46. Silberbecher, Britisches Museum (Walters, Silver Plate 82 Taf. 11).
47. Silberschüssel aus Chaource. Britisches Museum (Walters 155 Taf. 28).
48. Silberkanne aus Syrien, Berlin (Kunst der Spätantike, Ausstellung 1939 Taf. 25).

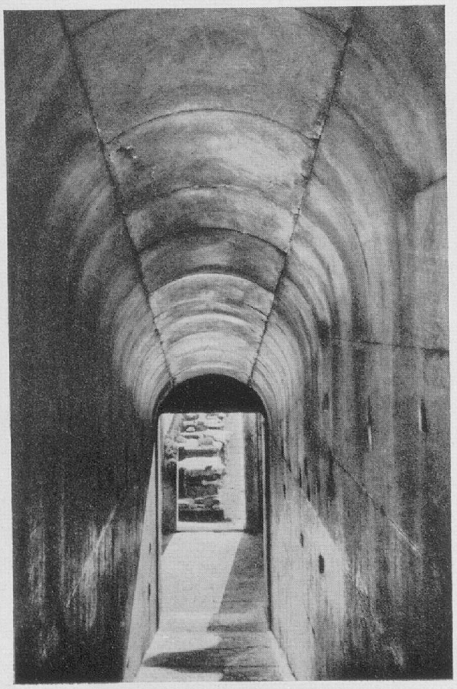
ABBILDUNGEN

1



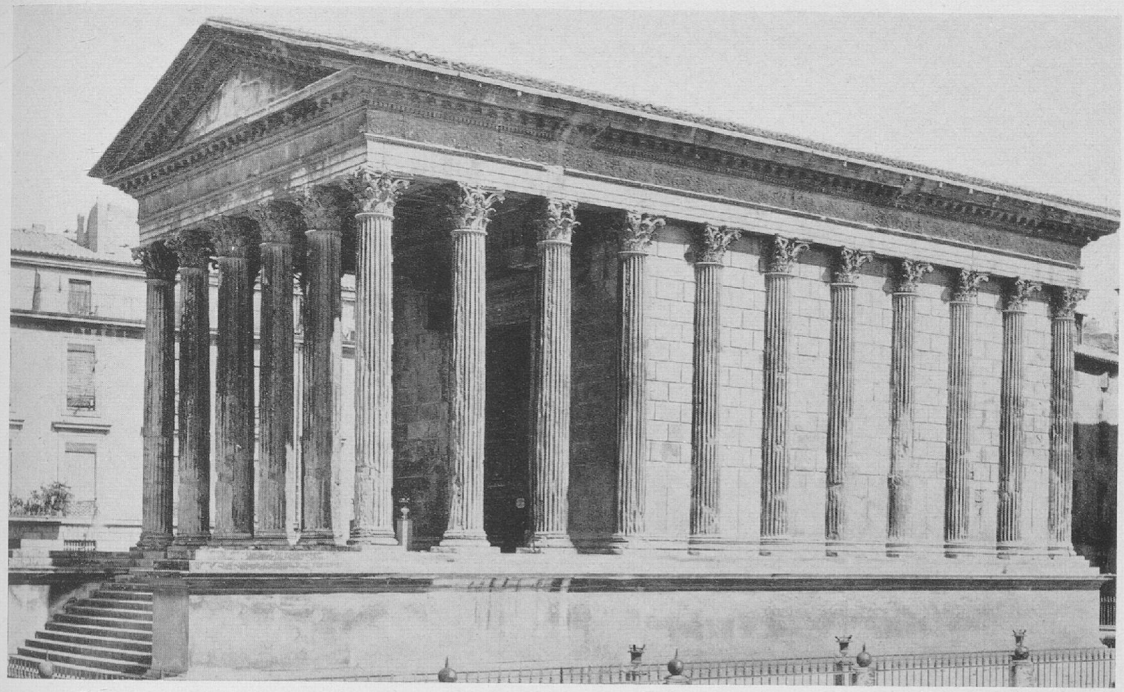
2

3

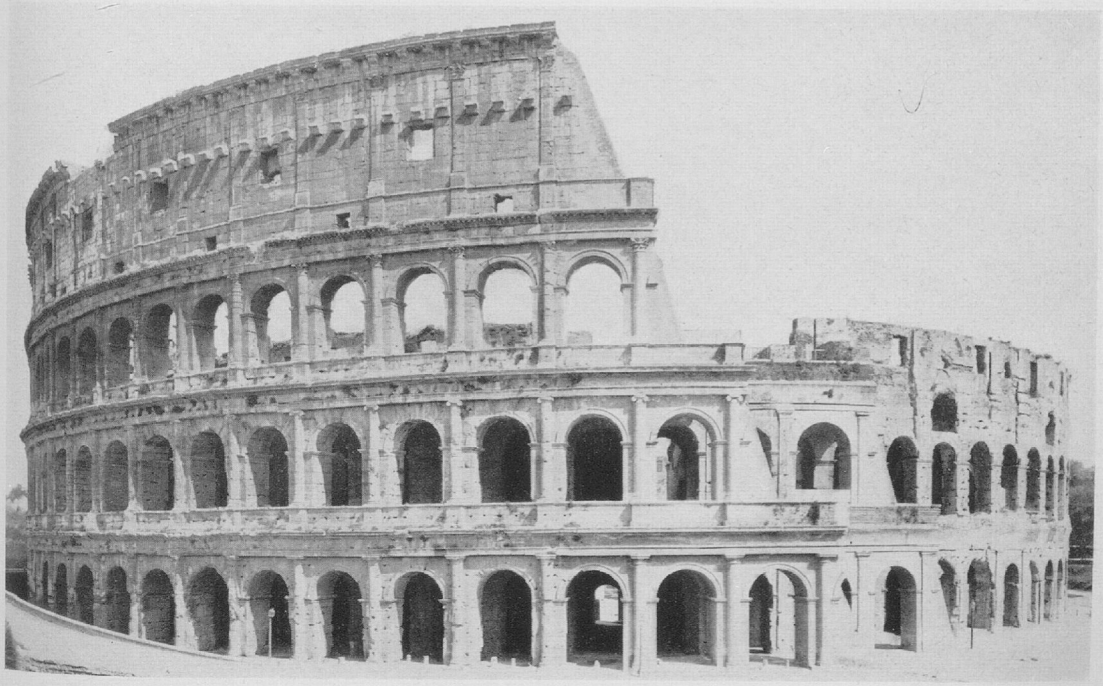


5

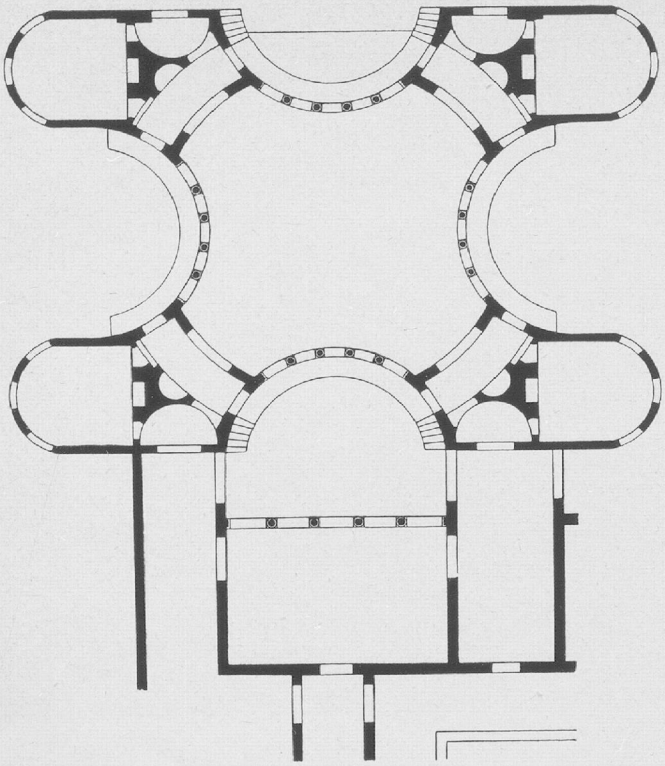
6



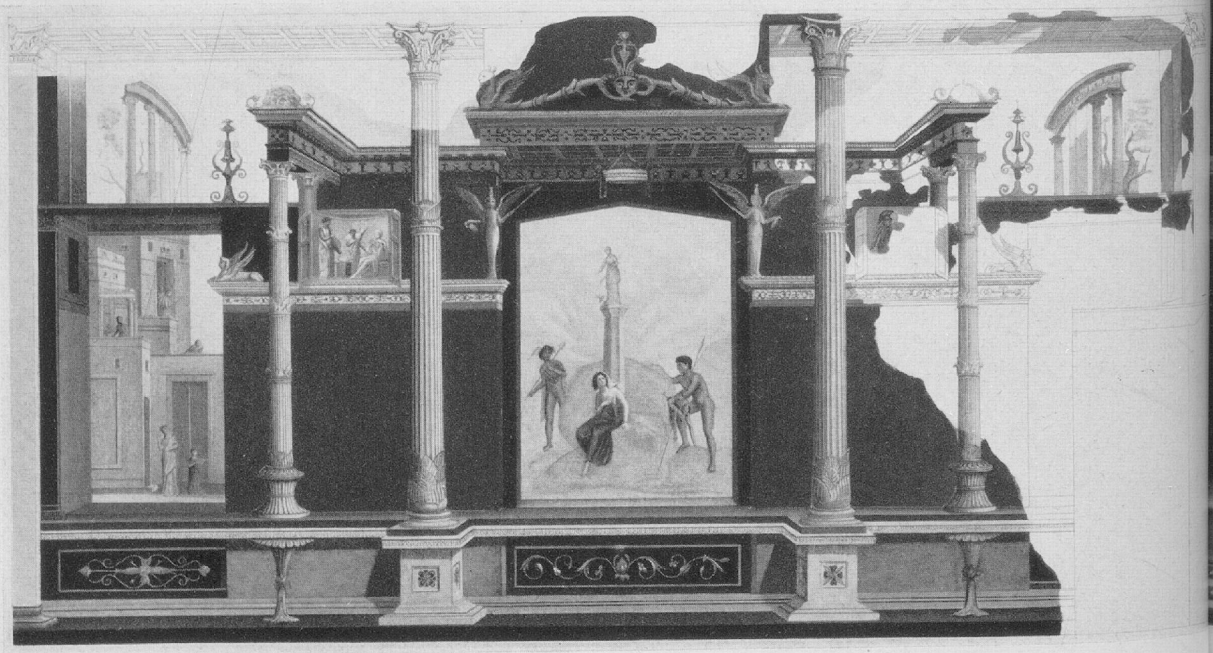
4



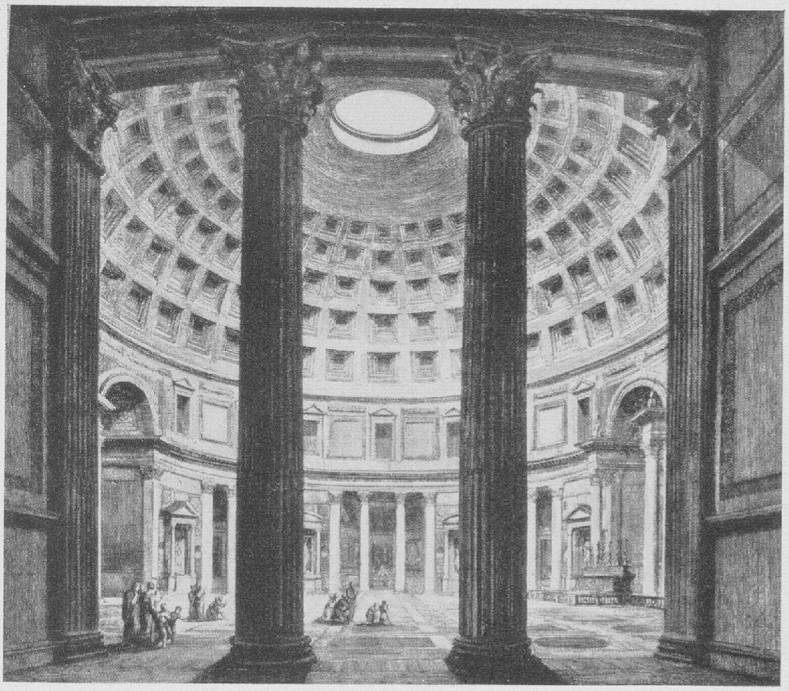
7



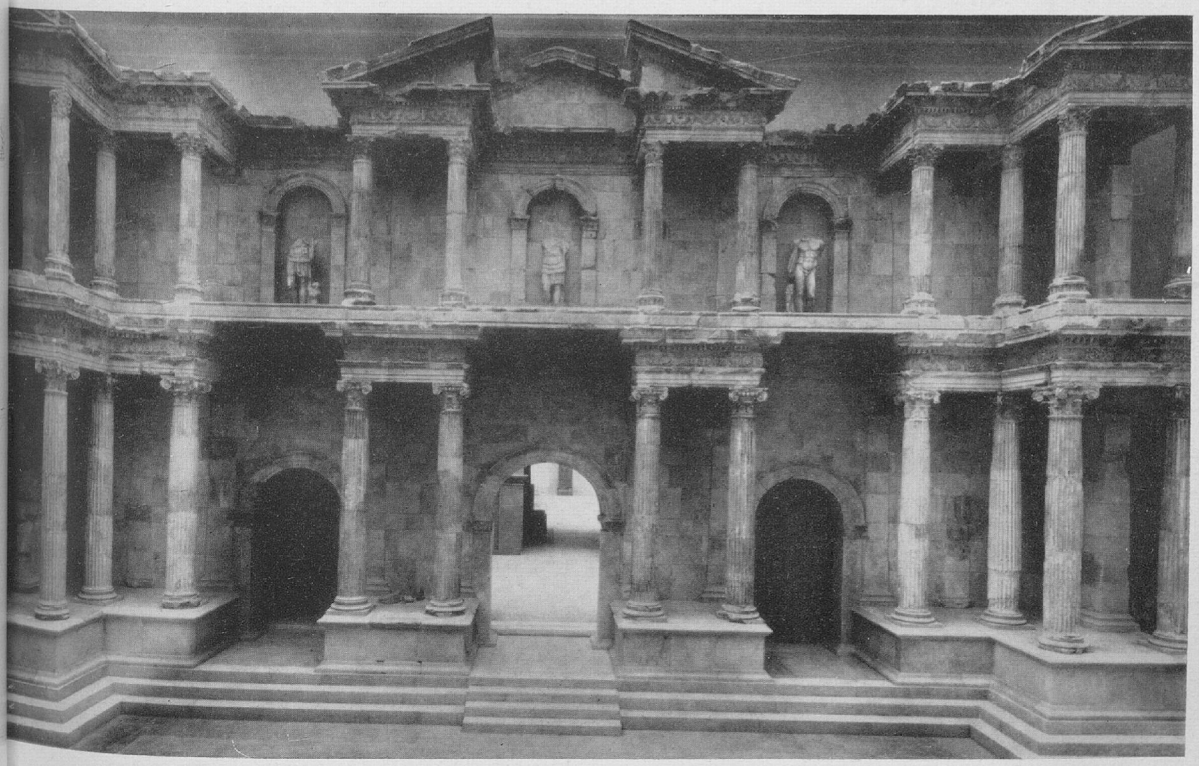
8



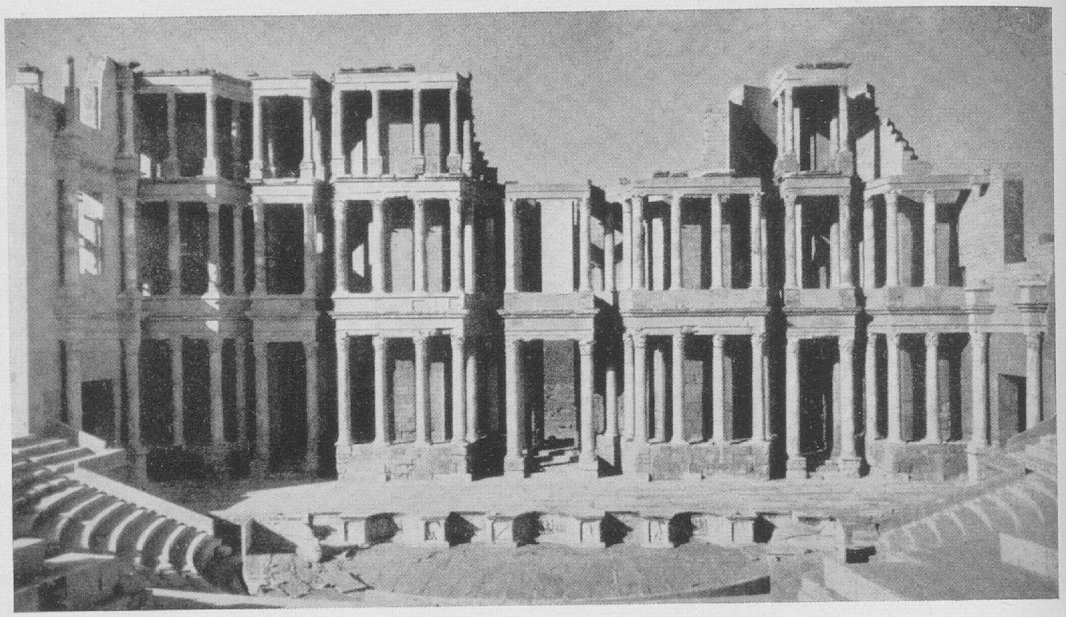
10



9

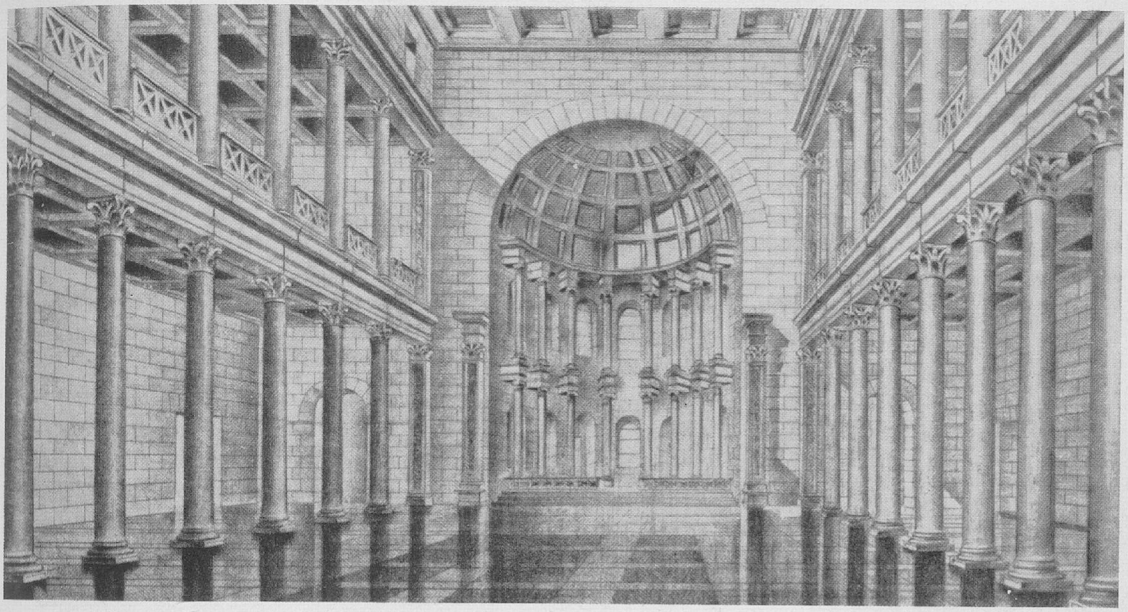


11

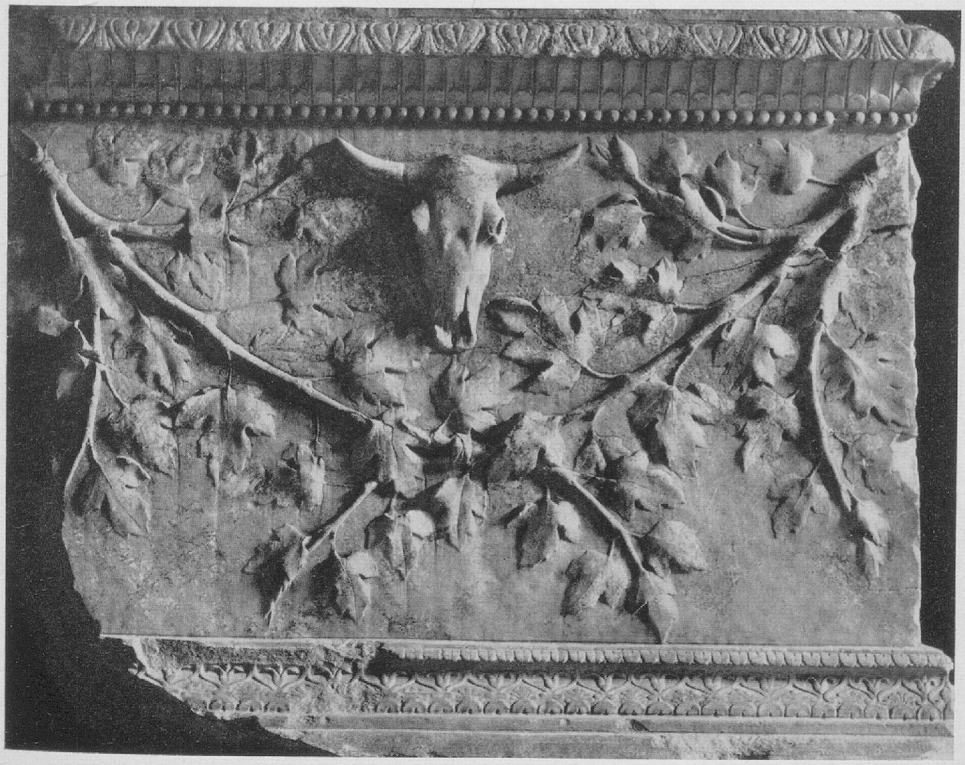


12

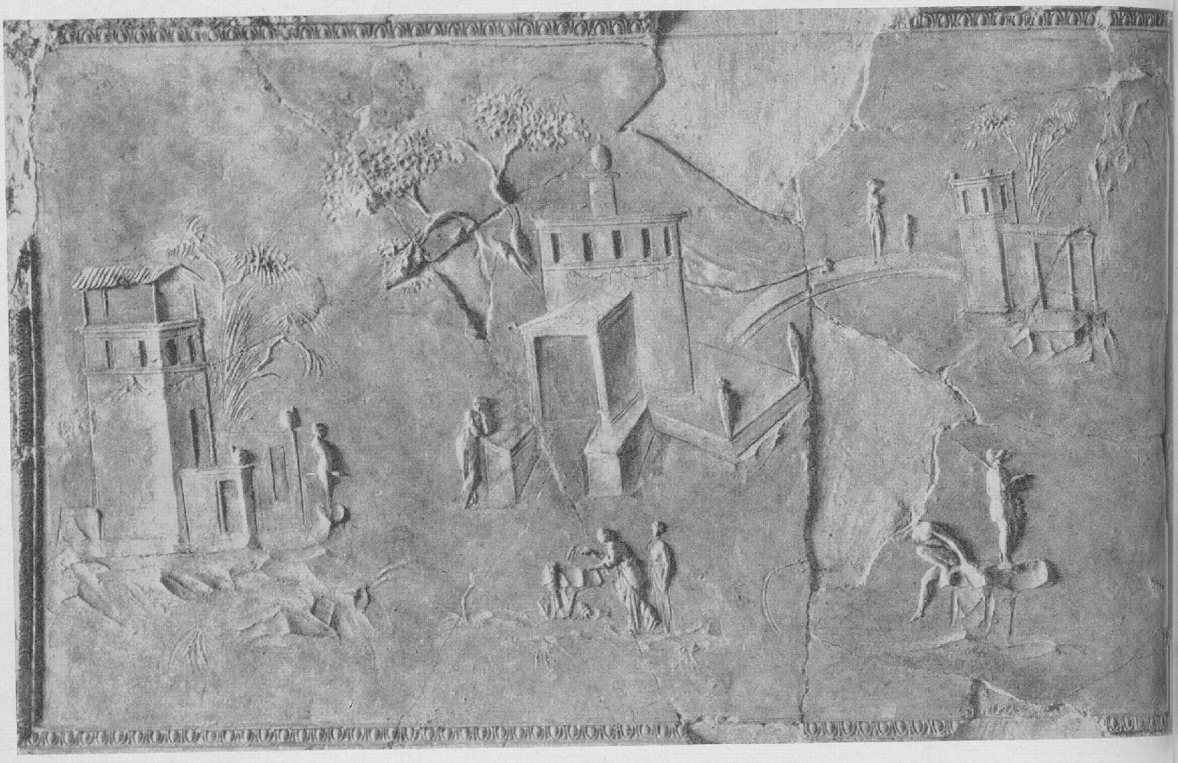
14



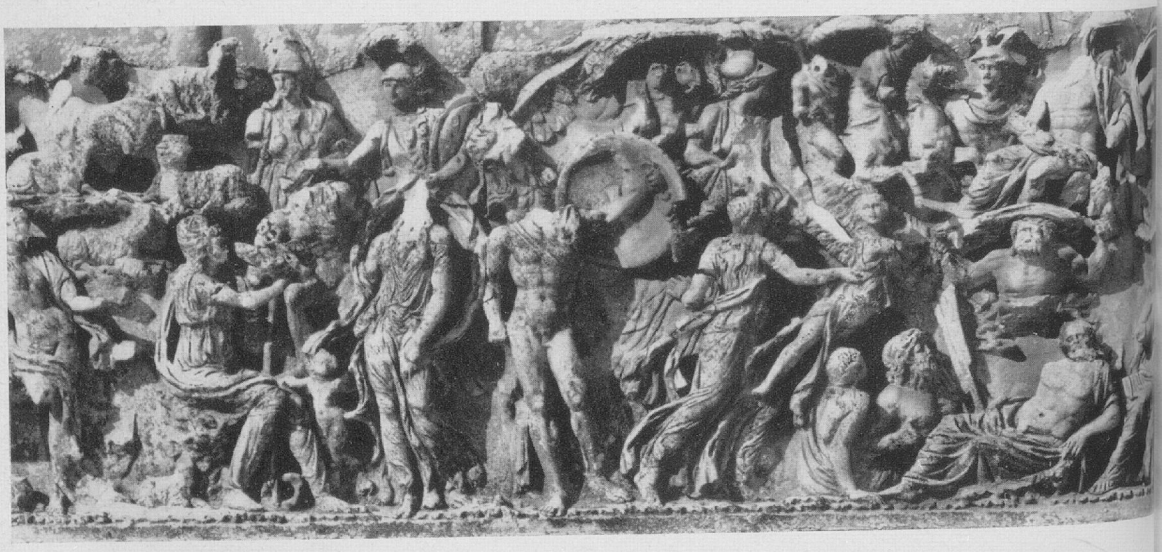
13



15



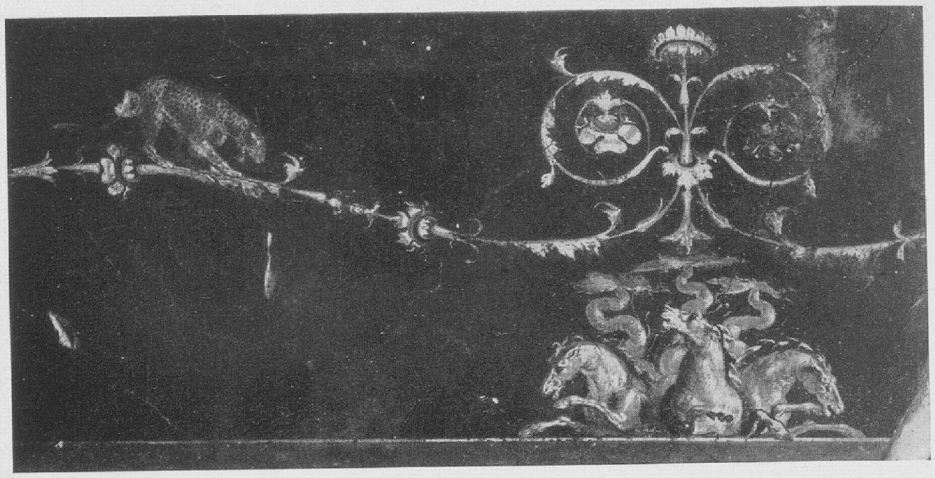
16



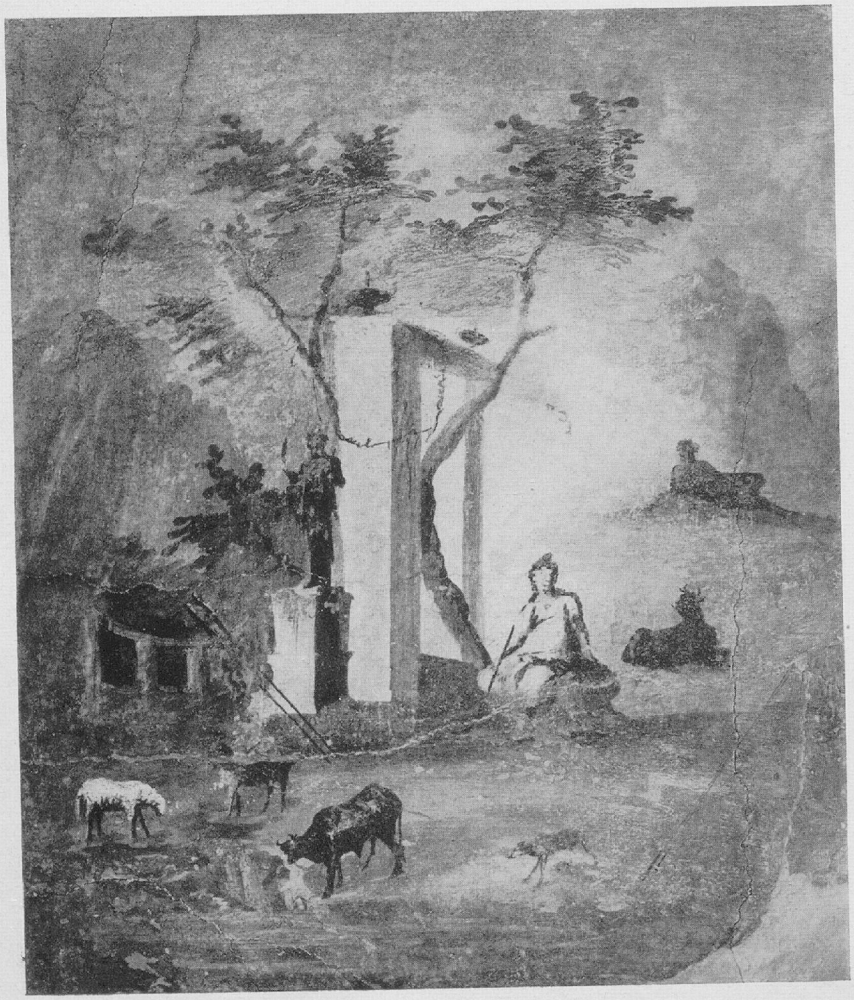
18

17

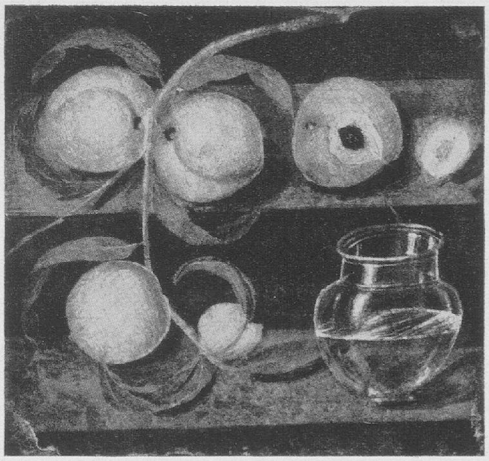
19



20



22



21

23

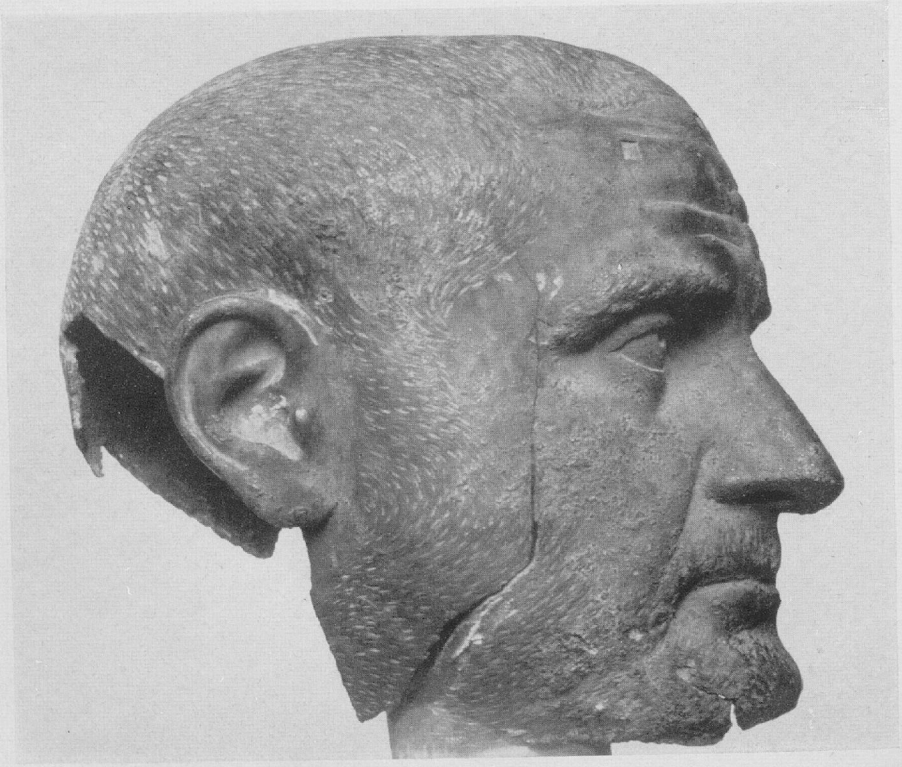
24

26

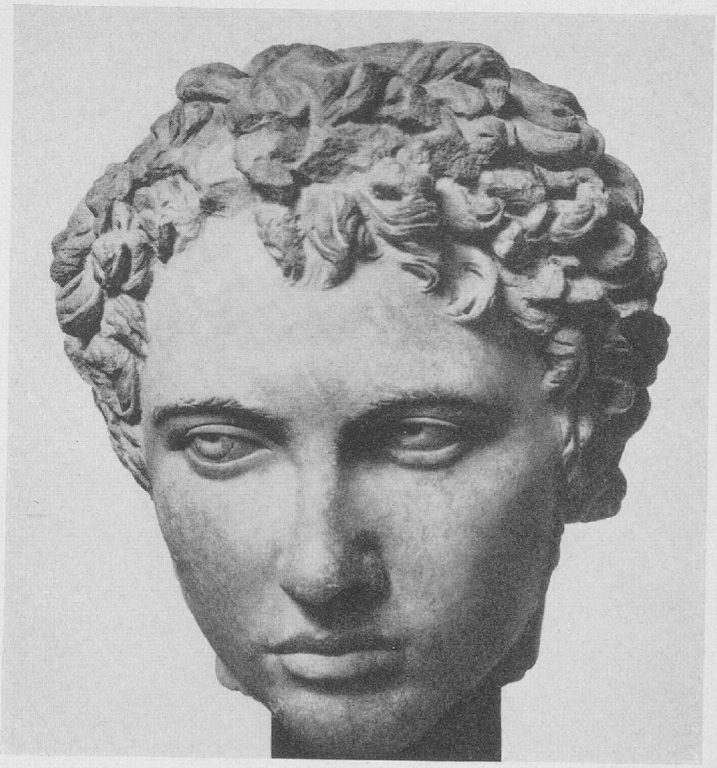
25

27

28

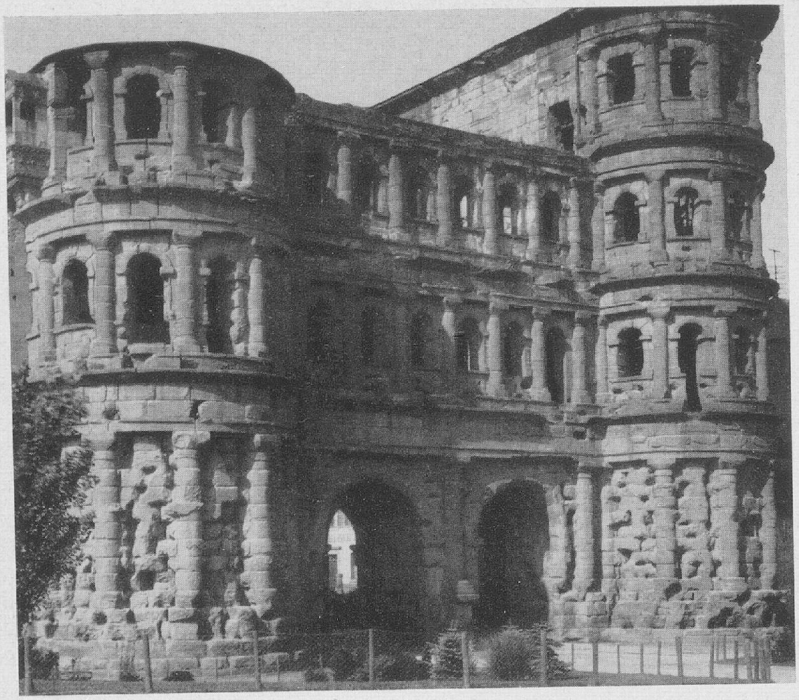


30

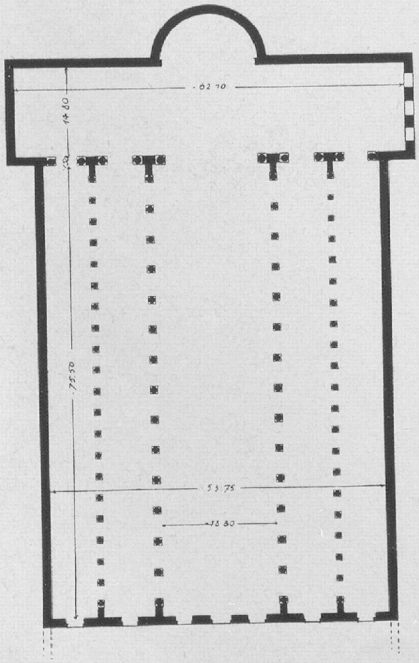


29

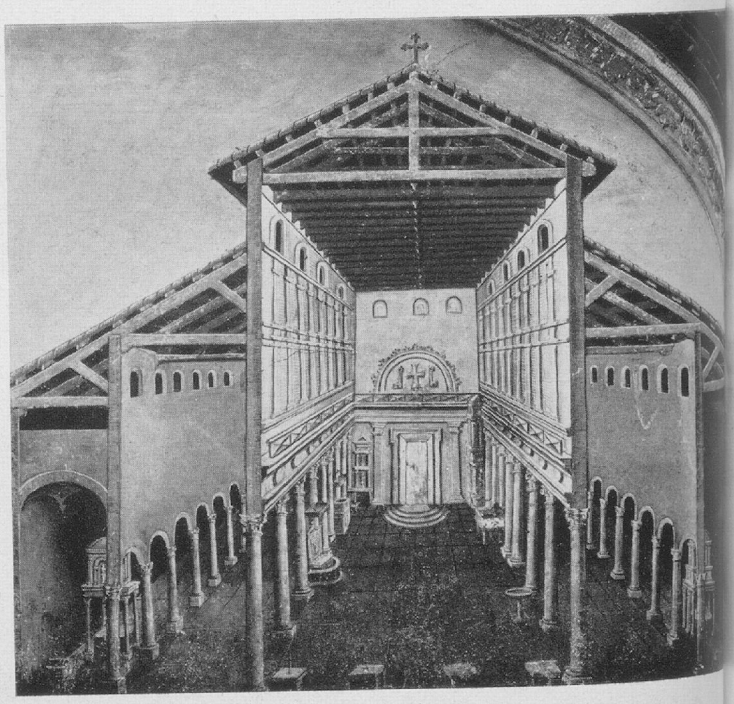
31



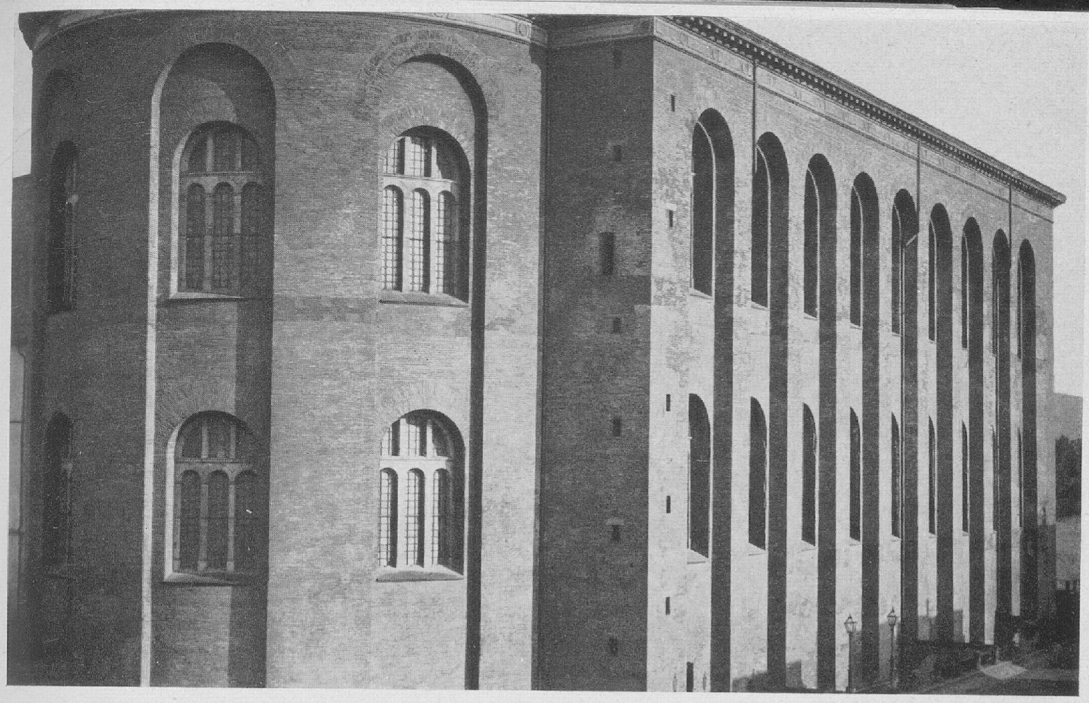
32



34



35



33

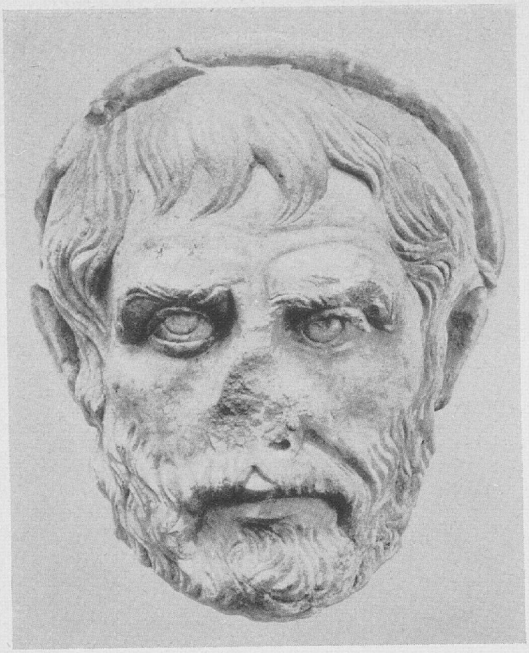
36

37

39

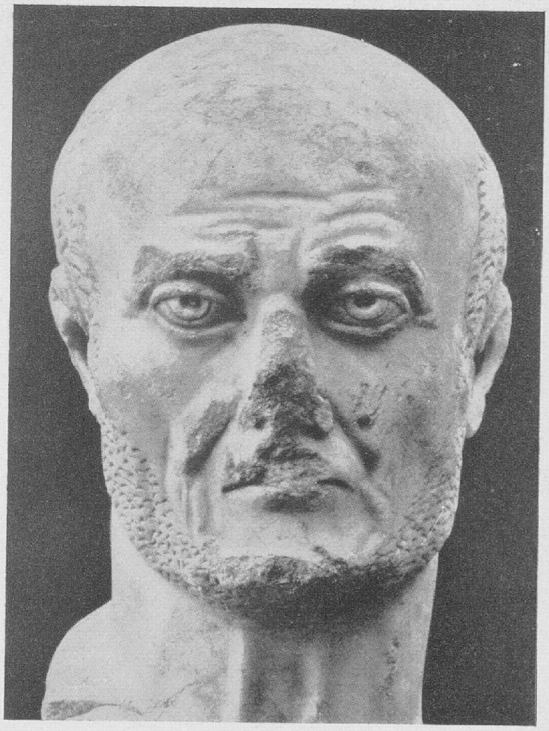
38

40

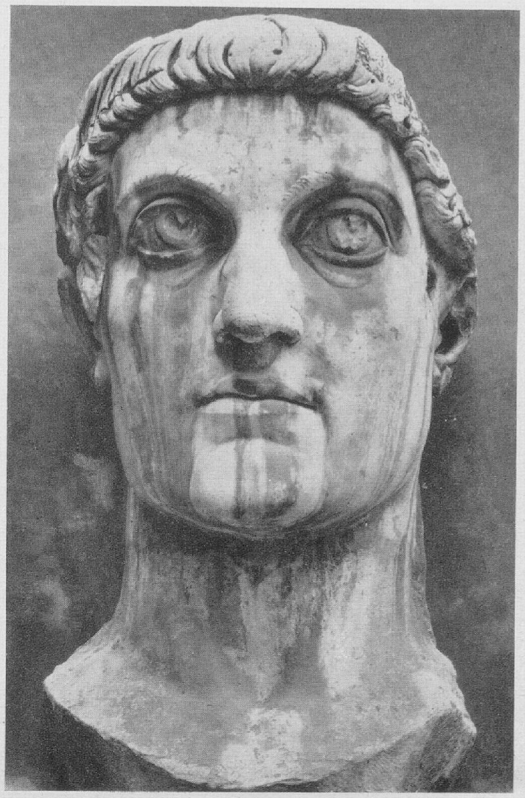


41

43

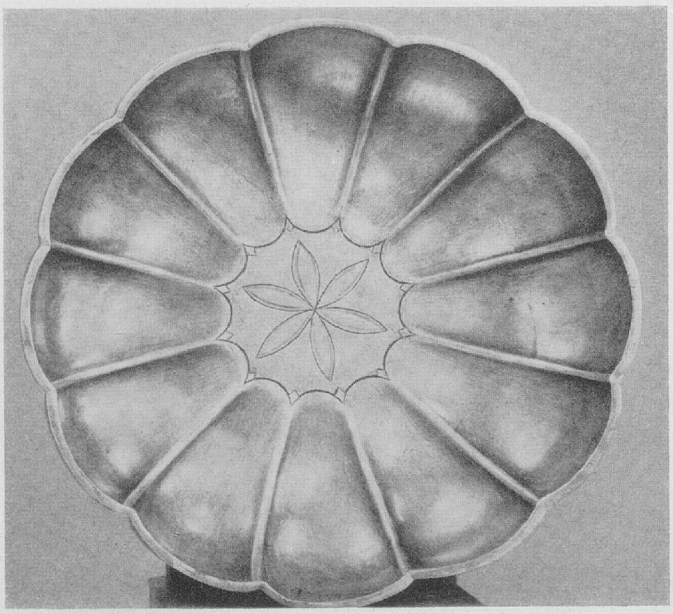


42



44

45



47

46

48