Congrès International
de Numismatique et d'art de la
Médaille contemporaine

Bruxelles 1910

Rudolf Borrell,
S. 157 - 171

ALTE UND NEUE
MEDAILLENKUNST

Es ist auffällig, dass in Deutschland, das der französischen Renaissance der Medaillenkunst dieselbe Huldigung bereitet hatte wie andere Länder, die moderne Medaille bisher so wenig Boden gewonnen hat, ja dass die Bewegung seit einiger Zeit zu stagnieren scheint. Es sind verschiedene Gründe, die da zusammenwirken. Einer der wichtigsten, der einzige, auf den es mir hier ankommt, ist der Widerspruch, den diese Kunst in Lager der Künstler selbst, und, davon überspringend, auch bei Kunstfreunden und denen, die ihr den Boden hätten bereiten können, gefunden hat. Und zwar richtet sich der Widerspruch nicht gegen einzelne Künstler oder Werke, die in diesem Fall bedeutungslos werden, sondern gegen die ganze moderne Medaillenkunst als Gattung und somit folgerichtigerweise gegen ihren Erzeuger, als der die Verkleinerungsmaschine angesehen werden muss. Alle mit ihrer Hilfe hergestellten Werke gelten nicht als vollwertige Kunst.

Ein Franzose, Belgier oder Oesterreicher wird das mit einigem Verwundern lesen : « Aber wie denn, weil die Reduktionsmaschine, mit der die von Frankreich ausgegangene und dann von anderen Ländern aufgenommene Renaissance der Medaillenkunst untrennbar verknüpft

ist, in Anwendung kommt, ist das Werk degradiert? » Bei uns, ja. Es gibt eine Anzahl Menschen, denen ihre geistige Bedeutung das Recht gibt zu fordern, dass man ihre Meinung beachtet, die das so ansieht.

Die Anschauung ist hervorgerufen worden durch eine in Deutschland stark hervortretende, letzten Endes mit der modernen kunstgewerblichen Bewegung zusammenhängende Neigung, in den am Kunstwerke sichtbar werdenden Spuren manuell-technischer Behandlung ästethische Werte zu suchen. Diese Sucht fordert das Entgegenkommen heraus und dies wieder eine immer einseitigere Beurteilung nach dem erwähnten Gesichtspunkt, wobei denn zum Schluss die Nebenerscheinung zur Hauptsache werden kann.

Was ist nun das Besondere, das durch die Verkleinerungsmaschine in den Herstellungsprozess der Medaille hineingebracht wird? Eine Art Fälschung. Eine Vortäuschung (nur für den Uneingeweihten, versteht sich) der Künstler sei imstande, das, was der Beschauer in der Hand hält, so zu machen, wie es aussieht. Ein Betrug, der unter ein Fälschungsgesetz geistiger Nahrungsmittel fallen müsste, wenn es das gäbe, es sei denn, das Produkt trüge sein Brandmal an der Stirn : Mit Hilfe der Verkleinerungsmaschine hergestellt — ein Surrogat.

Es sei hier eingeschaltet, dass die Medaille nicht die einzige Kunstgattung ist, bei der eine Verkleinerung des ursprünglichen Modelles eintritt. Bei Klein-Bronzen ist das sehr üblich geworden, und wenn es sich auch meist auf « ansprechende Sujets » beschränkt, so fehlen doch auch andere Werke nicht. Klingers « Badende » z. B. ist in einer maschinellen Verkleinerung nach dem grossen Modell in den Handel gebracht worden. Man wird zu beurteilen haben, ob diese Arbeit auch in der neuen

Grösse ihre künstlerischen Qualitäten bewahrt. Wenn ja, ist es gewiss nicht der Umstand, dass das Modell nicht in derselben Grösse modelliert wurde, der den Genuss dieser Qualitäten beeinträchtigen oder die Jury einer Ausstellung zur Zurückweisung veranlassen wird.

Immerhin, bleiben wir bei der Medaille. Es ist richtig, dass die durch Anwendung der Maschine gegen früher veränderte Herstellungsart nicht ohne Einfluss auf die Formengebung, auf das Aussehen der Medaille geblieben ist, und das legt die Frage nahe : Hat die Medaille dabei gewonnen oder verloren? und dann die weitere : In welchem Verhältnis stehen Technik und ästethische Werte zu einander. inwieweit bringt die Technik (der Arbeitsprozess, das Werkzeug) unabhängig von den geistig künstlerischen Qualitäten der Arbeit solche Werte hervor?

Ein einfacher Fall : die Steinbearbeitung ist seit rund 5000 Jahren, seit den ältesten Skulpturen der Aegypter bis auf unsere Tage, die gleiche geblieben. Der unerschöpfliche Wandel der Formengebung, der sich in diesem Zeitlauf in der Skulptur vollzogen hat, wird durch einen Wandel in der Technik nicht erklärt, auch nicht durch eine mehr oder minder grosse Geschicklichkeit in derselben Technik, die verschiedenen Völkern oder Perioden desselben Volkes eigen gewesen sein könnte. Hier ist es möglich die Ursache der Wandlung zu bezeichnen : die immer wieder sich ändernde Formanschauung. Was eine Aenderung der Anschauung herbeiführt, brauche ich hier nicht zu untersuchen. Wölflins « Renaissance und Barock » ist ein jedem bekanntes Beispiel für eine solche Wende. Nur dass es nicht die Technik ist, sondern umgekehrt die Technik der künstlerischen Anschauung durch alle Phasen willig

folgt, halte ich hier fest. Und doch bietet die Steinbearbeitung ein Beispiel auch für dem arbeitenden Werkzeug anhaftende Eigenschaften, die ästethisch gewertet werden können. Wir wissen, dass beim Arbeiten in Marmor die Formen mit dem Spitzeisen grob herausgearbeitet, dann mit dem Zahneisen zusammengezogen, mit dem glatten Eisen weiter bearbeitet und schliesslich geraspelt und geschliffen werden. An einigen Skulpturen Michelangelos, z. B. dem « Abend », sehen wir am Fuss und Kopf Formen mit dem Zahneisen vorgearbeitet, die ausgeführten Partien der Figur ohne Meisselspur, und die Unterlage vom Spitzeisen weg gelassen. Bei Michelangelo nun wissen wir, dass es nicht seine Absicht war sich der körnigen Oberfläche, die das kreuzend geführte Zahneisen gibt, als eines künstlerischen Mittels zu bedienen; er war unzufrieden mit seinen Gehilfen wenn sie die geraspelten Partien nicht sorgfältig genug schliffen. Die Glätte der Oberfläche war seine Absicht und die vollendeten Skulpturen bezeugen es. Wir erblicken hingegen in der körnigen Oberfläche oder der immer noch flimmernden, die der Hieb des glatten Meissels hinterlässt, einen Reiz mehr, wie ja auch in der Unfertigkeit. Das Wort « Glätte » bezieht sich nicht mehr allein auf die Oberfläche, sondern ist zu einem Ausdruck des Tadels für ein Kunstwerk überhaupt geworden. Die moderne Skulptur nutzt die Spur des Werkzeugs als Reizmittel aus, weil sie von unserer Anschauung als solches gewertet wird. Während früher der Künstler als Arbeitender möglichst hinter dem Werk zurücktrat, das fertige Werk möglichst alle technischen Vorgänge vergessen lassen sollte, weil es der Anschauung der Zeit so entsprach, wünschen wir möglichst viel von der arbeitenden Hand im Werk zu sehen. Die Vorliebe für den rohen Bron-

zeguss ist etwas durchaus unserer Zeit eigentümliches. Rodin lässt eine Portraitbüste, wie sie aus dem Guss kommt, bisweilen selbst ohne die Näte fortzunehmen, und mit den Farben, wie sie der Guss oder der Glühprozess hervorgebracht hat. Die modellierende Hand soll in ganzer Treue erhalten bleiben. Der Bronzeguss wird zu einem Umsetzungsprozess derselben Form aus einem weichen in ein festes Material, um alle Reize, die eine nervöse Hand einem impressioniblen, weichen Material zu verleihen wusste, für die Dauer zu erhalten, nach Möglichkeit unzerstörbar zu machen. Der ästethische Reiz der, wenn auch patinierten, Oberfläche des Bronze-Rohgusses ist eine Entdeckung unserer Zeit. Das hängt zusammen mit unserer Vorliebe für technische Zufälligkeiten, z. B. in der Keramik, wo wir nicht selten ein vom Fachmann als fehlerhaft bezeichnetes Stück dem einwandfreien vorziehen. Bei der Bronze ist nun der geschilderte Oberflächenreiz des Rohgusses nur zu erreichen durch Verzicht auf den früher wenigstens soangesehenen, eigentlichen Materialcharakter : die überarbeitete, geglättete, leuchtende Oberfläche, das brio des Metalles; denn um diese Oberfläche zu erzielen, muss die von der modellierenden Hand herrührende, mit Zufälligkeiten durchsetzte zerstört werden. Nicht dass wir nicht auch « glatte » Bronze hätten und liebten, aber schon dass wir beide Arten nebeneinander mögen ist bezeichnend.

Die geschilderte Vorliebe für den Materialcharakter und den Abdruck des Werkzeugs — die Spur der arbeitenden Hand — können bei der Malerei und bei der Plastik in Stein und Holz in eins zusammenfliessen, an einem Werk in gleicher Weise ihre Befriedigung finden. Die aufgetragene Farbe, die Pinselhiebe, die beschwingte

Hand, die der cerebralen Energie der Erfassung zu folgen sucht, dies alles wird im Bilde sichtbar und zu ästethischem Reiz; der technische Vorgang ist der denkbar einfachste, der Zusammenklang aller Wirkungsfaktoren am reinsten. Aehnlich bei dem Marmorwerk, das noch unter den Hammerschlägen, die den Meissel trafen, zu vibrieren scheint. Gerade unfertige Arbeiten Michelangelos oder unfertige Partien daran, die seinen Zeitgenossen und auch späterer Zeit als das und nur als das gegolten haben, sind vielleicht nie inbrünstiger gesehen worden als von uns. Ich erinnere an die vier in einer Grotte des Giardino di Boboli in schmachvoll geschmackloser Weise untergebracht gewesenen Giganten, die jetzt ihre triumphale Aufstellung in der Academia zu Florenz gefunden haben. Beim Bronzewerk ist der Einklang schon nicht mehr derselbe. Wir haben es gesehen. Und wie verhält es sich nun damit bei der Medaille? Die Bronzegussmedaille, nach einem in gleicher Grösse modellierten Modell, ist die reinste Art; ein Bronzewerk wie andere auch, in unserer Zeit, wo das Modell gewöhnlich modelliert wird. Aber bei alten Medaillen gibt es da Verschiedenheiten. Das Modell wurde in Buchsbaumholz oder in Kehlheimer Stein geschnitten oder in Wachs bossiert. Ein Stein- oder Holzrelief, in Metall reproduziert und, meistens, sorgfältig ciseliert. Das ist schon viel Mischung von Techniken, die einem Material angepasste Arbeitsart in ein anderes umgegossen. Und nun die Prägemedaille. Die bis vor Erfindung der Reduziermaschine übliche oder besser einzige Art ihrer Herstellung war gleich der der Münzen von den frühesten Tagen an : den Stempel vertieft in Stahl zu schneiden. Die Ausprägung ergab das positive Bild in unanfechtbarer Treue; ein reinlicher

Prozess, wenn auch nicht von jener Einfachheit und Unzweideutigkeit, die beim Oelbild obwaltet. Denn die Ausprägung geschieht in Gold, Silber, Bronze, Kupfer oder Blei, lauter verschiedene Metalle von verschiedenem Härtegrad und verschiedenen Eigenschaften, denen sich die Bearbeitungsart sonst anpassen muss. Das ist hier nicht der Fall. Die Technik passt sich nur dem ersten Material an, dem Stahl. Alle Ausprägungen oder auch Ausgüsse in Gips oder Wachs sind nur Reproduktionen; das Originalwerk wäre der Stempel selbst. Aber die Vervielfältigung ist ja von vornherein beabsichtigt, der ganze Prozess dafür erfunden. Will man das vertieft gravierte Bild als Originalwerk, so nimmt man Steine und schneidet Gemmen. Auch diese dienten der Reproduktion durch Abdruck, aber das eigentliche Wertstück blieb das Original. Weiterer Unterschied zwischen Stempel und Ausprägung : die Verschiedenheit der Formensprache einer vertieften oder erhabenen Arbeit. Also, eine Originalarbeit ist auch die frühere Medaille nicht; der orientierte Betrachter sieht in dem Silber- oder Bronzestück, das er in der Hand hält, den Stempelschneider an der Arbeit, betrachtet das erhabene Bild in weichem Metall und sieht dabei das vertiefte in hartem Stahl; aber sie wird eine Art Originalarbeit durch die Einfachheit des Herstellungsprozesses im Verhältnis zu der mit Hilfe der Reduziermaschine geschaffenen Medaille. Ein Modell, modelliert in einem Mehrfachen der Grösse der späteren Prägemedaille, abgegossen in Gips und zum Teil oder ganz überarbeitet, abgegossen in Eisen oder auf galvanischem Wege abgedrückt und vernickelt, mit Hilfe einer Maschine in stark verkleinertem Masstabe — immer noch als erhabenes Bild — in einen Stahlblock gefräst, mehr oder minder überar-

beitet, dieser dann durch eine Maschine von fabelhaftem Kraftaufwand eingedrückt in einen anderen Stahlblock, um das vertiefte Bild zu bekommen, und aus diesem, dem eigentlichen Stempel, nun endlich die Ausprägungen, gebürstet, mit einem Sandstrahlgebläse matt geschlagen und patiniert : die moderne Medaille. Man sieht, bei diesem — ich gebrauche das Wort in übertragener Bedeutung — unreinlichen Prozess kommt unsere Vorliebe für das Unmittelbare, Durchsichtige, Eindeutige in der Herstellung eines Kunstwerkes, für das Wiederfinden der arbeitenden, werkzeuggerüsteten Hand in ihm, nicht zu ihrem Recht. Nichts von dem prickelnden Reiz, der unmittelbaren Frische der Form, die die Medaillen aus handgeschnittenem Stempel auszeichnen, ist hier zu finden (1); auch nicht jene treue Reproduktion der modellierenden Hand, wie sie dem Bronze-Rohguss eigen ist. Alle technischen Vorgänge sind in eins zusammengeschmolzen zu einem neuen, oft verblüffenden Resultat, und das Unangenehme, das ihm anwohnt, ist gerade das Zweideutige, schwer Enträtselbare der Herstellung, das die menschlichen Hände, an die für unsere Vorstellung alle künstlerische Arbeit geknüpft ist, zu verleugnen oder ihnen bisher nicht gekannte und vielleicht nicht einmal wünschenswerte Fähigkeiten zuzusprechen scheint.

Das ist nach meinem Dafürhalten der Grund für die starke Abneigung, der die moderne, mit Hilfe der Maschine hergestellte Medaille als Kunstgattung bei vielen Kunstfreunden und Künstlern, vorzugsweise in Deutschland, begegnet ; eine Abneigung, die berechtigt erscheint,

(1) Ueber der Unterschied in der Formengebung siehe meine Abhandlung in : « Ring », 2 Heft, Dezember 1908, heraugegeben von de Vereinigung « Ring ». Düsseldorf.

und neben anderen, hier nicht zu untersuchenden Ursachen mit dazu beigetragen hat, die Bewegung zu Gunsten der Medaillenkunst in Deutschland zum Stillstand zu bringen.

Die oben aufgeworfene Frage: hat die Medaille bei der Veränderung, die die gegen früher neue Herstellungsart ihrem Aussehen, ihrem Charakter aufgeprägt hat, gewonnen oder verloren, würde ich also ohne Zögern dahin beantworten: als Kunstgattung hat die Medaillenkunst durch Erfindung und Anwendung der Reduktionsmaschine verloren.

So hat sich die Wiedergeburt der Medaillenkunst durch ein Mittel vollzogen, das von vornherein als die Kunstgattung kompromittierend, schwächend, vernichtend vielleicht, hätte verworfen werden müssen? Die Wiedergeburt wäre gar keine Wieder- sondern eine Neugeburt, und gleichzeitig noch etwas anderes, nämlich der Tod der eigentlichen Medaillenkunst? Ja. So stellt es sich dar. Die eigentliche Medaillenkunst ist tot; und es ist auch, mit Ausnahme von einigen deutschen Künstlern, gar nicht der Versuch gemacht worden, sie am Leben zu erhalten oder zu neuem Leben zu erwecken; man hat sie einfach aufgegeben und sich einer anderen künstlerischen Betätigung zugewandt, der man, einiger Aehnlichkeit wegen, den Namen der Verstorbenen beigelegt hat. Aber man war sich bei diesem Wechsel oder besser Uebergang — denn der hat stattgefunden — nicht bewusst, etwas aufzugeben, was nicht durch ein anderes zu ersetzen war. Denn die jenigen Künstler, die in Frankreich den Uebergang vollzogen, waren wirkliche Medaillenschneider, keine Medailleure wie die meisten heutigen, die nie einen Stichel in der Hand gehabt haben, und sie hatten zuerst nur die Empfindung, in

der Maschine ein neues Werkzeug zu haben, das ihnen die Arbeit leichter machte und vereinfachte.

Worauf beruht nun der Erfolg, den die neue Medaillenkunst, zwar nicht gleich, aber dann in beispielloser Weise — gibt es doch wohl kein Museum der Erde mehr, in dem nicht einige moderne französische Medaillen lägen — erzielte, da sie als Gattung geringer zu werten ist, als die eigentliche alte Medaillenkunst? Auf einem Wandel, der sich in der künstlerischen Anschauung vollzogen hatte und der der Medaillenkunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegenüber im Recht erscheint; erschien, könnte man heute vielleicht schon vorsichtig sagen. Man fand diese Kunst in Verfall geraten, ihre Werke zu handwerksmässigen, schablonenhaften Erzeugnissen herabgesunken. Die Technik war auf der Höhe geblieben, die Kunst war gewichen.

Ein interessantes Beispiel für diesen Kampf zwischen Technik und Kunst, der in einem endlosen Auf und Nieder sich immer wieder erneut. Jede Kunst ist in Realität an die Technik, durch die sie hervorgebracht, sinnlich wahrnehmbar gemacht wird, gebunden und doch auch wieder von ihr abgelöst vorstellbar; und zwar stehen die künstlerische Qualität der Leistung und die technische Fertigkeit wohl in reinem Verhältnis zu einander, wenn sie sich die Waage halten; wenn nicht, darf die Technik unterliegen aber nicht umgekehrt. Aus der Musik sind Beispiele dafür am bekanntesten: das leere Virtuosentum mit der verblüffenden Technik, das seelenvolle Spiel, das noch technischer Verfeinerung bedarf, die gehaltlose Komposition mit der glänzenden Orchestrierung und die aus dem Jnnersten quellende musikalische Erfindung, die noch nach den ihr adäquaten Ausdrucksmitteln sucht. Ein gleiches Aneinander-

bunden- und Voneinandergelöstsein von Technik und Kunst besteht auch in der Malerei und Plastik und der zu dieser gehörenden Medaillenkunst. Nun gibt es neben den klaren Fällen Grenzstreitigkeiten, die zu verschiedenen Zeiten anders entschieden werden können, je nach der herrschenden künstlerischen Anschauung.

Um die in Verfall geratene Medaillenkunst zu brandmarken benutzte z. B. auch der unorientierteste Journalist den Rand mit dem Perlstab und die Glanzprägung. Diese ist noch geächtet; es scheint mir, dass sie es bleiben wird als eine Verirrung zu der man nicht mehr zurückkehren wird. Der Perlstab hingegen ist unterdessen wieder zu seinem Recht gekommen; er ist sogar sehr stilrein, da er im vertieften Stempel nur mit dem Perlpunzen eingeschlagen zu werden braucht — das moderne Kunstgewerbe nennt so etwas eine rein aus der Technik entstandene Form, worunter, obwohls das garnicht gibt, immer etwas besonders Gutes verstanden wird — im übrigen findet er sich auch auf griechischen Münzen — letzte Jnstanz.

Was nun die ersten Meister der Renaissance der Medaille Neues brachten, war nicht nur die neue Herstellungsart — eine Ingenieurerfindung — es war wieder Kunst, oppositionell einer gewordenen Unkunst gegenüber gestellt. Künstler sind immer selten, sie waren es auch auf diesem Gebiet; aber die neue Technik, die war wohlfeil und stand jedem zur Verfügung; denn man brauchte nur noch medellieren zu können, das übrige besorgte die Firma. Für das noch ungeübte oder durch die neuen, etwas undefinierbaren Reize enthusiasmierte Auge genügte dann wohl das durch die Herstellungsart erzielte moderne Cachet um eine wertlose Arbeit für etwas Besonderes anzusehen.

Wir haben längst eine strenge Musterung vorgenommen, auch mit der modernen französischen Medaille. Wir haben die Stücke durchgesiebt bis auf wenige, und neigen nun dazu, einfach alles über Bord zu werfen. Weil sie auf dem neuen Wege hergestellt waren, wurden wertlose Stücke den guten gleichgeachtet. Sie trugen ein gemeinsames Mal. Weil sie auf dem neuen Wege hergestellt sind, sollen nun auch die guten Medaillen, die künstlerisch wertvollen, den schlechten gleich geachtet und verworfen werden. Sie tragen ein gemeinsames Mal, ein Brandmal : Mit Hilfe der Verkleinerungsmaschine hergestellt — ein Surrogat.

Und nun vollzieht sich auf der anderen Seite der analoge Vorgang. Einige sind zur richtigen Medaillenkunst zurückgekehrt und schneiden ihre Stempel vertieft in Stahl. Dieses Faktum allein genügt jetzt gleichfalls, um jedes so entstandene Stück einer bestimmten Gemeinde als Meisterwerk erscheinen zu lassen. Zur Zeit entscheiden nicht die voraussichtlich dauernden künstlerischen Werte, sondern es entscheidet die Gesinnung, die Parteinahme. Diese Prinzipienreiterei ist das Deutscheste, was die moderne Medaillenkunst bis jetzt hervorgebracht hat.

Ist dieser Verlauf nicht bezeichnend dafür wie leicht unser Blick an der Oberfläche der Erscheinung hängen bleibt und unser Urteil durchdringenderer Erkenntnis als Basis entbehrt? Neben den ästethischen Oberflächenwerten, die allerdings von Kunstwerk nicht zu trennen sind, gibt es doch die anderen, die eigentlichen künstlerischen Werte, die ein Werk erst zum Kunstwerk machen und ihm seinen Platz in der Rangordnung anweisen.

Die künstlerische Anschauung, die einer lebenden

Generation oder Gruppe eignet, ist der Kunst der Vergangenheit und Gegenwart gegenüber wie ein Scheinwerfer. Eine Periode, der — aus sicher tiefen Gründen — die Sympathie der Schaffenden zuströmt, wird grell beleuchtet und hervorgehoben, alles andere versinkt in Dunkel und Nichtachtung. In diesem Sinne werden bestimmte Zeiten und Künstler Mode. Vor Jahren Botticelli (für sich und als Bezeichnung für eine ganze Epoche) heute die Primitiven. So wird auch eine Arbeitsart, eine technische Eigentümlichkeit zu einer Mode, um wieder zu versinken und durch eine andere abgelöst zu werden. Aber gerade dieselbe technische Manier gibt selbst sehr ungleichen Arbeiten ein gleiches Cachet, und da eine bestimmte manuelle Art immer nur von einem Grossen, einem Innovateur, zuerst gebracht wird, der sie sich als das ihm eigentümliche Ausdrucksmittel geschaffen hat, verknüpft sich diese technische Sprache in der Vorstellung nun mit dem künstlerisch Guten. Aber dann wird das von der Eigenheit einer künstlerischen Anschauung kreierte technische Mittel für sich zum guten, besser zum modischen Gewande für einen schlechten Kern.

Ein Beispiel : Rodin hat in einem Leben voll Arbeit und Mühe für seine künstlerische Anschauung den passenden Ausdruck erkämpft. Ich meine die ihm eigentümliche Art der Behandlung der Form und der Oberfläche. Das gab eine Epidemie. Arbeiten, die nicht die geringste innere Verwandtschaft mit Rodin hatten, erstrebten die äussere. Dann kam Maillol. Er hat seine eigene künstlerische Anschauung, ihr entsprechend seine eigene Formensprache und Oberflächenbehandlung, ein ihm eigenes Körperideal : stark, fett, walzenförmig, ein Minimum von Formen, ein Maximum von

Masse — man hätte vor seinem Erscheinen nicht geglaubt, dass damit so ungesehene, ungeahnte, plastische Schönheiten möglich sind. Und wieder kamen die, die vom Borg leben, und füllten ihre geistigen Taschen.

Eine solche Art des Handelns, die man als nicht fair bezeichnen kann, wirft man nun auch der modernen Medaille vor, als hätte sie der alten Medaillenkunst ihre Schönheit abborgen und sich an ihre Stelle setzen wollen. Und doch liegt hier der Fall ganz anders. Hier ist ein neues künstlerisches Mittel erfunden worden, ein geringwertigeres als das alte, aber vielleicht in dem gegebenen Moment das einzige, die originalen Möglichkeiten des alten wieder erkennen und schätzen zu lernen.

Das neue französische Geld hat da erwünschte Klarheit geschaffen. Die besten Meister waren dafür berufen worden, und doch ist der Misserfolg nicht zu leugnen. Für die Münze hätte man zurückgreifen müssen auf den handgeschnittenen Stempel, um ihr den ihr angepassten Charakter zu geben, eine Medaille hätte man nicht aus ihr machen dürfen. Andererseits darf man sich nicht darüber täuschen, dass die Schönheit griechischer Münzen im kursierenden Geld nicht wieder aufleben kann. Griechische Münzen haben ein hohes Relief und einen unregelmässigen, gesprungenen Rand. Beides ist für den modernen Geldverkehr unmöglich. Man bilde sich nicht ein, dass es auf die Höhe des Reliefs oder die Form des Randes nicht gerade ankomme; so etwas ist eben ästethischer Reiz und untrennbar vom Kunstwerk. Aber auch unter Berücksichtigung der Umlaufserfordernisse des Geldes lässt sich eine ästethischen Ansprüchen gerecht werdende Münze schaffen. Die Medaille hingegen ist durch keine praktischen Forderungen gebunden;

sie kann die Schönheit griechischer Münzen wieder zu erobern trachten. Verwirft sie die Reduktionsmaschine kann sie auch die moderne Art des Prägens verwerfen und zu einer Methode zurückgreifen, die ihr den gesprungenen Rand wieder sichert.

Die moderne Herstellungsart der Medaille ist ein neues plastisches Mittel, wie die Erfindung der Oelfarbe ein neues malerisches Mittel war. Und wie das Oelbild und das Fresko getrennte Eigenschaften haben und man nicht von dem einen fordern soll, was nur das andere geben kann, so sollte man nicht von der modernen, mit Hilfe der Maschine hergestellten Medaille, statt ihren Reizen nachzugehen, die Herbigkeit, Sprödigkeit, Strenge und unvergleichliche Schönheit griechischer Münzen fordern.

Man mag die eine Art verwerfen und nur die andere anerkennen — aber man sollte trennen und nicht vermengen und die Kunst da willkommen heissen, wo sie sichtbar wird und ihr nicht entgegenrufen: in diesem Gewand darfst du nicht erscheinen und durch dieses Tor darfst du nicht treten.

Düsseldorf.

Rudolf Bosselt.