

I.

### **Gesichtsvorstellung und Bewegungsvorstellung.**

Zur Erkenntnis des Verhältnisses von Form zu Erscheinung müssen wir vor Allem die zwei uns möglichen Wahrnehmungsarten streng unterscheiden.

Es sei ein Gegenstand mit Umgebung und Hintergrund gegeben; ebenso die Richtungslinie des Beschauers, dessen Standpunkt lediglich in Nähe oder Ferne verschiebbar sein soll.

Ist sein Standpunkt ein so ferner, dass seine Augen nicht mehr im Winkel, sondern parallel schauen, dann empfängt er ein Gesamtbild, und dies Gesamtbild ist rein zweidimensional, weil die dritte Dimension, also alles Nähere oder Fernere des Erscheinungsobjektes, alle Modellierung nur durch Gegensätze in der erscheinenden Bildfläche wahrgenommen wird, als Flächenmerkmale, die ein Ferneres oder Näheres bedeuten.

Tritt der Beschauer aber näher hinzu, so dass er verschiedene Stellung und Akkommodation der Augen braucht, um das gegebene Objekt zu sehen, dann hat er die Gesamterscheinung nicht mehr in Einem Blick und er kann sich das Bild nur durch seitliche Augenbewegung mit verschiedener Akkommodation zusammensetzen. An Stelle der Gesamterscheinung treten verschiedene Einzelerrscheinungen, welche durch Augenbewegung verbunden werden. Je näher der Beschauer dem Objekte tritt, desto mehr Augenbewegungen braucht er und desto mehr teilt sich die ursprüngliche Gesamterscheinung in Einzelerrscheinungen, in gesonderte Bilder. Zuletzt vermag er den Gesichtseindruck so zu beschränken, dass er nur immer einen Punkt scharf in den Sehfocus rückt und die räumliche Beziehung dieser verschiedenen Punkte in Form eines Bewegungsaktes erlebt; alsdann hat sich das Schauen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt und die darauf fussenden Vorstellungen sind keine Gesichtseindrucksvorstellungen (von nun an kürzer: Gesichtsvorstellungen), sondern Bewegungsvorstellungen und bilden das Material des Form-Sehens und Form-Vorstellens. Alle unsere Erfahrungen über die plastische Form der Objekte sind ursprünglich durch Abtasten zu Stande gekommen. Sei es nun ein Abtasten

mit der Hand oder mit dem Auge. Tastend führen wir der Form entsprechende Bewegungen aus und die Vorstellungen bestimmter Bewegungen, oder anders gesagt, ein Complex bestimmter Bewegungsvorstellungen heisst eine plastische Vorstellung.

Stellen wir nun die zwei Extremeder Sehtätigkeit sich gegenüber, so bedeuten sie zwei Arten reiner Sehtätigkeit. Das ruhig schauende Auge empfängt ein Bild, welches das Dreidimensionale nur in Merkmalen auf einer Fläche\*) ausdrückt, in der das Nebeneinander gleichzeitig erfasst wird. Dagegen ermöglicht die Bewegungsfähigkeit des Auges, das Dreidimensionale vom nahen Standpunkt aus direkt abzutasten und die Erkenntnis der Form durch ein zeitliches Nacheinander von Wahrnehmung zu gewinnen.

Alle dazwischen liegenden Wahrnehmungsweisen sind Mischformen von Gesichtseindrücken und Bewegungstätigkeit, unrein in Bezug auf die Qualität ihrer Erfahrungsbestandteile. Dahin gehört vor Allem das stereoskopische Sehen. Hierbei sehen wir den Gegenstand eigentlich

---

\*) Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerke ich, dass ich dem gewöhnlichen, namentlich unter Künstlern üblichen Sprachgebrauche folgend, überall das Wort Fläche gebrauche, wo im mathematischen Sinne Ebene stehen müsste.

von zwei Standpunkten zugleich, und die Bewegung von dem einen zum anderen Standpunkt ist zu einem Moment zusammengedrängt, weil die Verschiedenheit der Standpunkte mit dem Abstand der gleichzeitig sehenden Augen zusammenfällt. Es findet im Grunde eine Vermischung von Gesichtseindruck und Bewegungsvorgang statt, welche wir imstande sind, dadurch zu sondern, dass wir das gemeinschaftliche Bild durch das Schliessen eines Auges auf die zwei getrennten Bilder zurückführen. Indem wir ein Auge schliessen, rücken wir gleichsam den Gegenstand in eine weitere Entfernung und erhalten ein reines einheitliches Flächenbild, welches wir der Einfachheit wegen von nun an *Fernbild* nennen wollen.

Nachdem wir so die Wahrnehmung in eine rein schauende und in eine sich rein bewegende Augenthätigkeit gesondert haben, wollen wir dem Verhältnis der Gesichtsvorstellung zu den Bewegungsvorstellungen näher nachgehen.

Das Fernbild von etwas Dreidimensionalem giebt uns einen reinen Gesichtseindruck, welcher aber durch bestimmte Merkmale der Erscheinung zu Bewegungsvorstellungen anregt, diese also so zu sagen latent in sich enthält. Geben wir uns dieser Anregung hin, so werden die Gesichtseindrücke zu Führern und setzen sich in Bewegungsvorstellungen um, wir gehen so zu

sagen im Fernbild spazieren. Soweit nun im Fernbild die Gesichtseindrücke eine nur zweidimensionale Ausdehnung des Gegenstandes bedeuten und wir aus dem Gesamteindruck Linien, die keine Perspektive enthalten, und Flächeneindrücke, die mit der Bildfläche parallel liegen, allein ins Auge fassen, stellen diese Anregungen zu Augenbewegungen zugleich das direkte geometrische Bild für diese Bewegungen dar. *Ein geometrisches Bild* für die dritte Dimension, d. h. für die Tiefenunterschiede, ist jedoch in dem Fernbild nicht enthalten, sondern nur eine *Anweisung* auf die Tiefenvorstellung, da ja in der Perspektive jede Linie verkürzt ist (eventuell zu einem Punkt zusammenschrumpft).

Gehen wir dagegen von der Bewegungsthätigkeit des Auges aus, d. h. tasten wir, aus der Nähe, denselben Gegenstand mit den Augen ab, so werden unwillkürlich die Bewegungsakte zu Gesichtsvorstellungen, Vorstellungen von Linien und einfachen Flächen, die aber nur eben als Illustrationen jener Bewegungen dienen, von den übrigen für die *schauende* Thätigkeit vorhandenen Unterschieden innerhalb der gesehenen Flächen, wie z. B. von Farbe, von Schatten und Licht dagegen abstrahieren. Aber auch die dritte Dimension, das Lageverhältnis der Flächen zu einander, fassen wir dabei als Linie auf, die uns eine Bewegung illustriert, indem

wir unseren Standpunkt ändern und damit imstande sind, uns Profilsichten aller dieser Lageverhältnisse zu schaffen. Die Vorstellungen eben dieser Bewegungen sind die wesentlichen Faktoren unserer Erkenntnis der plastischen Form.

Da die Gesichtsvorstellungen, die in die so gewonnene Formvorstellung eingehn, nach dem Obigen von der Erscheinung abstrahiert sind, so ist auch diese rein plastische Formvorstellung eine nur abstrahierte.\*)

Die plastische Vorstellung setzt sich also zusammen aus den Gesichtsvorstellungen von Linien und einfachen Flächen, die durch Bewegungsvorstellungen untereinander verbunden sind. Sie kennt somit eine Einheitsform nur für zweidimensionale Inhalte, — eben die genannten geometrischen Bilder. Die dritte Dimension fügt sie durch den Wechsel des

---

\*) Die Zeichnungen eines Bildhauers sind direkt aus Bewegungsvorstellungen entstanden und die Erscheinung ist aus ihnen zusammengebaut. Es ist das leicht zu erkennen, wenn wir sie mit Zeichnungen eines Malers vergleichen, bei denen die Vorstellungen aus Erinnerung und Kenntnis des direkten Bildeindrucks entstehen. Wenn auch bei einem späteren Stadium der Durchführung sich die beiden Arten nähern können, so sind doch die Ausgangspunkte ganz entgegengesetzte.

Standpunktes hinzu; indem sie aber diese Verbindung der einzelnen geometrischen Bilder zu einem dreidimensionalen Gegenstande durch die Bewegungsvorstellungen nur *successive* schafft, kann durch diese Vorstellungsthätigkeit ein einheitliches Gesamtbild für die dreidimensionale Form, in der Vorstellung nicht zustande kommen.

Ein einheitliches Bild für den *dreidimensionalen Komplex* besitzen wir also allein im Fernbild, dieses stellt die einzige Einheitsauffassung der Form dar, im Sinne des Wahrnehmungs- und Vorstellungsaktes.

Da nun der Gesichtseindruck für die Tiefenvorstellung mit von den wechselnden mitwirkenden Umständen abhängt und daher ebenfalls wechselt, und wir andererseits, aus der Erscheinung die Form des Gegenstandes herauslesend, sie uns als Bewegungsvorstellung aneignen, so haften in uns keine klaren Bilder für die Tiefenvorstellung. In der That weiss sich jeder eine Kugel als Form vorzustellen, nicht aber, wie dieselbe sich als Gesichtseindruck rund ausspricht. Das was jeder festhält ist die Kreislinie als Zweidimensionales und die Bewegungsvorstellung, mit der er diese Kreislinie nach allen Seiten hin wiederholt.

So kommen wir zu der Erkenntnis, dass, abgesehen von der sehr verschiedenen Deutlichkeit des Formvorstellungsbesitzes der Men-

schen, dieser Besitz in einem sehr unklaren Zusammenhang mit den Gesichtsvorstellungen steht. Für den *Wahrnehmenden* geht der Vorgang des Sehens im Sinne des räumlichen Ablesens der Erscheinung ganz unbewusst vor sich, und er *empfängt* den Gesichtseindruck zu einer räumlichen Vorstellung. Beim *Vorstellen* setzt er sich jedoch den Gegenstand teils aus Gesicht-, teils aus Bewegungsvorstellung zusammen, d. h. er stellt sich ein ungefähres Gesichtsbild vor und füllt es je nach dem plastischen Bedürfnis mit Bewegungsvorstellung aus. Gesichtseindruck und Bewegungsvorstellung beziehen sich wohl auf denselben Gegenstand, stehen aber in keiner deutlichen inneren Beziehung zu einander.

Diese Unklarheit über die Erscheinungsmerkmale, welche uns als Äquivalent für die Formvorstellung dienen, ist deshalb natürlich, weil die einzige Kontrolle für diese Beziehung unserer Gesicht- und Bewegungsvorstellung in der Darstellung liegt; denn dort werden die Vorstellungen wahrnehmbar, und wir können alsdann die Probe machen, ob wir unmittelbar auf den aus der Darstellung empfangenen Eindruck reagieren. Alle sonstigen geistigen Disziplinen lassen in diesem Punkte den Menschen ganz naiv, in einem gänzlich unbewussten Verkehr mit der Natur und in einem gänzlich un-

klaren Vorstellungsbesitz. Die bildende Kunst allein stellt die Thätigkeit dar, in der sich das Bewusstsein nach dieser Richtung hin entwickelt, und welche die Kluft zwischen der Formvorstellung und den Gesichtseindrücken aufzuheben und beide zu einer Einheit zu gestalten sucht. Andererseits beruht der eigentliche Genuss und das direkt Wohlthätige am Kunstwerk im Empfangen dieser Einheit und im sicheren, unmittelbaren Erfassen dieser natürlichen Harmonie.

Betrachten wir nun von diesem Standpunkte aus die darstellende Thätigkeit des Bildhauers und des Malers. Das geistige Material des Bildhauers sind seine Bewegungsvorstellungen, welche er teils direkt aus der Bewegungsthätigkeit des Auges selbst, teils aus den Gesichtseindrücken gewinnt, und diese Vorstellungen bringt er, indem er sie mit der Hand wirklich ausführt, an einem stofflichen Material direkt zur Darstellung. Diese so dargestellten Bewegungsvorstellungen geben alsdann wieder einen Gesichtseindruck ab und sollen in diesem Gesichtseindruck als Fernbild ihre Einheitsform gewinnen. Es fragt sich dann notwendig, ob dieses Fernbild oder diese reine Erscheinung auch ein deutliches Ausdrucksbild der Form abgibt oder nicht. Der Bildhauer gestaltet also indirekt an einem Gesichtseindruck oder einer einheitlichen Er-

scheinung. Die dargestellte Form oder die realisierten Bewegungsvorstellungen prüft er an dem Gesichtseindruck, den er empfängt, wenn er genügend zurücktritt, um das Fernbild der Form zu empfangen. So lange dies einheitliche Bild nicht entsteht, ist die reale Form noch nicht zu ihrer wahren Einigung gelangt, denn die letzte Wahrheit ihrer Einigung liegt eben darin, dass das entstehende Bild die volle Ausdruckstärke für die Form besitzt. Hierin liegt das plastische Problem des Bildhauers.

Verfolgen wir die Thätigkeit des Malers, so sind sein geistiges Material der Darstellung die Gesichtsvorstellungen, diese bringt er direkt auf der Fläche zum Ausdruck und gestaltet damit ein Ganzes im Sinne des Fernbildes. Insofern diese Eindrücke jedoch die Formvorstellung erwecken sollen, ergibt sich die Aufgabe, ein Flächenbild so darzustellen, dass wir die volle Formvorstellung von dem Gegenstande empfangen. Dies zu leisten ist er nur dadurch imstande, dass er alle Gesichtseindrücke auf ihre plastische Anregungskraft hin prüft und zu diesem Zwecke verwendet und gestaltet. Darin liegt das Problem des Malers. Bei Beiden handelt es sich also um ein gegenseitiges in-Beziehung-setzen von Bild- und Formvorstellung, nur realisiert der Maler ein Bild in Beziehung zur Formvorstellung und

der Bildhauer eine Formvorstellung in Beziehung zu einem Bildeindruck.

Die Formvorstellung der Natur, als Produkt aus dem einheitlichen Flächenbilde oder Fernbilde, beruht auf einem unendlichen Erfahrungsaustausche der Gesichts- und Bewegungsvorstellungen, der unbewusst zu fester Gesetzmässigkeit geführt hat, insofern nämlich eine bestimmte Formvorstellung die notwendige Konsequenz eines bestimmten Flächeneindrucks bei allen Sehenden wird. Deshalb bedeutet dieses in-Beziehung-setzen der beiden Vorstellungsarten soviel, als das gesetzmässige Verhältnis zwischen ihnen aufsuchen oder sie in dasselbe zueinander setzen. Dieses gesetzmässige Verhältnis existiert nur für die Vorstellung, ist nur in ihr fühlbar. Wir empfinden bloss, ob die Formvorstellung unwillkürlich reagiert oder nicht. Diese Gesetzmässigkeit tritt also bei jedem Sehenden in Kraft, jedoch als selbstverständliche Lebensthätigkeit nicht in das Bewusstsein.

Stellen wir nun den Künstler einem Naturgebilde gegenüber, als einem bestimmten Einzelfalle, so wäre seine Aufgabe, es aus dem Gesichtspunkte dieser allgemeinen Gesetzmässigkeit aufzufassen und darzustellen. Alle Naturerscheinung als Einzelfall muss in einen allgemeinen Fall umgesetzt werden, muss zu einem

Gesichtsbild werden, welches als Ausdruck der Formvorstellung eine allgemeine Bedeutung hat.

Indem der Künstler die Natur von diesem Gesichtspunkte aus auffasst, stellt er der jeweiligen Naturerscheinung eine Bilderscheinung gegenüber, bei der das Zurückführen auf diese Gesetzmässigkeit die Naturerscheinung verarbeitet und geklärt hat, und welche dadurch unserem Vorstellungbedürfnis entspricht.

Die Art der Faktoren, welche er im Wechsel der Naturerscheinung festhält und zu diesem gesetzmässigen Bau verwendet, — die Art der Erscheinungsmittel, welche er in den Bereich seiner Verarbeitung der Naturerscheinung zum Zwecke der gesetzmässigen Anregung der Formvorstellung herbeizieht, wird seine individuelle Anschauungsweise, sein subjektives Vorstellungsbedürfnis ausmachen. Bei diesem individuellen Spielraume stellt jedoch das wahre Kunstwerk stets ein gesetzmässiges Bild unserer Vorstellung dar und gelangt erst dadurch zu seiner künstlerischen Bedeutung.

## II.

### Form und Wirkung.

Um nun näher die Konsequenzen des Problems für den Maler und Bildhauer entwickeln zu können, ist es nötig, noch eingehender das

Verhältnis des Fernbildes zu den Bewegungsvorstellungen im Allgemeinen zu untersuchen.

Indem wir Bewegungsvorstellungen und die damit verbundenen Begrenzungslinien entwickeln, gelangen wir dazu, den Dingen eine Form zuzuschreiben, die unabhängig vom Wechsel der Erscheinung ist. Wir erkennen sie als denjenigen Faktor der Erscheinung, welcher vom Gegenstand allein abhängt. Wir können diese teils direkt durch Bewegung gewonnene, teils aus der Erscheinung abstrahierte Form, die *Daseinsform* des Gegenstandes nennen.

Der Formeindruck jedoch, den wir aus der jeweilig gegebenen Erscheinung gewinnen, und der in ihr als Ausdruck der Daseinsform enthalten ist, ist stets das gemeinschaftliche Produkt des Gegenstandes auf der einen Seite, der Beleuchtung, der Umgebung und des wechselnden Standpunktes auf der andern Seite und steht deshalb der abstrahierten vom Wechsel unabhängigen Daseinsform als eine *Wirkungsform* gegenüber.

Es liegt aber in der Natur der Wirkungsform, dass jeder Einzelfaktor der Erscheinung nur im Bezug und im Gegensatz zu einem andern etwas bedeutet, dass alle Grössen, alles Hell und Dunkel, alle Farben etc. nur relativ einen Wert abgeben. Alles beruht auf

Gegenseitigkeit. Jedes wirkt auf das andere, bestimmt dessen Wert mit.

Wenn wir also von einem Gesamteindrucke reden, so heisst dies ein gemeinschaftliches Wirkungsergebnis aller Erscheinungsfaktoren, und da das Fernbild gerade in dem Auffassen einer gemeinschaftlichen Wirkung besteht, so folgt daraus, dass seine einzelnen Erscheinungsfaktoren nur in der bestimmten Beziehung zu einander, welche diesen Gesamteindruck hervorruft, ihre Bedeutung haben, während sie an und für sich genommen, d. h. aus dem Zusammenhang gerissen, sie verlieren.

Wenn wir deshalb imstande sind, aus einer Gesamterscheinung, den darin enthaltenen Wirkungen folgend, uns eine Formvorstellung des Gegenstandes zu machen, so ist dies die Folge des Verhaltens der Einzelfaktoren zu einander.

Daraus folgt aber, dass, wenn wir bei der bildlichen Darstellung von der Formvorstellung ausgehend, zu einer ihr entsprechenden Gesamterscheinung gelangen, so zu sagen eine Gleichung zwischen der Daseinsform und der Erscheinung ziehen wollen, dies nicht erreicht wird, wenn wir die einzelnen Bewegungs- oder Formvorstellungen Stück für Stück direkt als Gesichtseindruck fassen und auf diese Weise addierend eine Gesamterscheinung zusammen-

setzen. Denn bei solchem Einzelumsatz fassen wir das Einzelne nicht in seiner Wirkungsbedingtheit durch das Ganze und für das Ganze auf, sondern immer als abgeschlossene Einzelheit.

Wir sind also gezwungen, unsere Formvorstellung in solche Erscheinungsfaktoren umzusetzen, welche erst innerhalb der gemeinschaftlichen Wirkung durch ihr Zusammenwirken zu einer Gleichung der Form werden. Denn es handelt sich ja nicht nur darum, dass Tiefenvorstellungen in Flächeneindrücke umgewandelt werden und als ein Nebeneinander im einheitlichen Schakt aufgefasst werden können, sondern darum, dass der gesamte Flächeneindruck einen richtigen Gesamteindruck für die Formvorstellung abgibt.

Wir können die Werte der Daseinsform als Zahlenwerte auffassen, und wie man in der Algebra von dem Zahlenwert abstrahiert und den Wert nur als Verhältnismöglichkeit von  $a$  zu  $b$  zum Ausdruck bringt, so erhebt der bildliche Eindruck alle wirklichen Raumgrößen zu Verhältnismöglichkeiten, die nur für's Auge eine Gültigkeit haben. Auf solche Weise kommt die Gleichung zwischen der Daseinsform und der Wirkungsform zustande.

Wenn ich einen Finger fixiere, so erhalte ich einen Verhältnisseindruck der Fingerformen.

Fixiere ich jedoch die ganze Hand, so sehe ich den Finger im Verhältnis zur ganzen Hand und erhalte einen neuen Eindruck als Verhältnisseindruck des Fingers zur Hand. Sehe ich dann die Hand mit dem Arm zusammen, so ändert sich wiederum der Eindruck u. s. w. in infinitum. Die Hand kann mir an sich stark vorgekommen sein, als ich sie allein sah, im Verhältnis zum Arm erscheint sie vielleicht zart, weil der Arm sehr stark ist.

Während Anfangs die Formen des Fingers nur als ein Gesamteindruck der dem Finger allein gehörigen Einzelformen aufgefasst wurde, entsteht sie später als Verhältnisseindruck zu anderen mitwirkenden Formen. In beiden ist die Daseinsform des Fingers dieselbe, ihre Wirkungsrolle in der Erscheinung hat sich aber geändert. Sie erhält als Wirkungsform einen Accent, der ihr allein nicht zukommt. Auf diese Weise geht die ganze Daseinsform in Wirkungsverhältnisse und Wirkungswerte auf und die gegenständliche Vorstellung verwandelt sich in eine Vorstellung von Wirkungswerten, die immer nur in der gegebenen Gesamtheit ihre Geltung haben.

Andererseits kann die blosse Gruppierung dazu führen, die Formwerte in ihrer Wirkung verschieden zu accentuieren. Wir können z. B. gleichlange Linien so zu einander stellen, dass



sie verschieden lang wirken; es giebt bekannte geometrische Figuren, die diese Täuschung bezwecken. Es wird daraus begreiflich, dass der Wert der einzelnen Daseinsform entweder falsch, wie im gegebenen Beispiel oder gleichgültig, d. h. ohne eindringliche Accentuierung oder aber stark und eindringlich zur Wirkung kommen kann. In allen drei Fällen bleiben die wirklichen Maasse der Daseinsform dieselben, es ändert sich jedoch die Wirkungsform. Ob also der Wirkungsaccent so oder so fällt, hängt von der Gesamtsituation ab und ist, wie die Situation selbst, entweder stabil oder einem Wechsel unterworfen. Es ist dies für unseren Formeindruck in der Natur von grosser Bedeutung. Da viele Gegenstände an eine bestimmte Situation gebunden sind, so kennen wir sie nur als bestimmte Wirkungsform und durch eine Aenderung der Situation scheint sich ihre Daseinsform zu ändern. Derselbe Turm z. B., der, über die Häuser allein in die Luft ragend, uns einen schlanken Eindruck macht, wird plötzlich plump, wenn wir ihm zur Seite dünne Fabrikschlöte aufstellen.

Auf diese Weise nimmt der Gegensatz, in dem der Gegenstand zu seiner Umgebung steht, Teil an seiner Charakterisierung und, je nachdem sich bestimmte Situationen mit der Gegenstandsvorstellung in uns festsetzen, setzen

sich auch bestimmte Wirkungsaccente in unserer Vorstellung fest, welche die Daseinsform charakterisieren. Wir können von einem Ausnahmsaccent und einem normalen sprechen und von einem zufälligen und typischen, je nachdem innerhalb des Wechsels sich gewisse Wirkungsforderungen in unserer Vorstellung festgesetzt haben. Der Künstler je nach seiner individuellen Begabung bereichert unser Verhältnis zur Natur, indem er die Daseinsform in Situationen bringt, die ihr neue normale Wirkungsaccente verleihen. Je normaler und typischer die Wirkungsaccente in einem Kunstwerk fallen, desto objektivere Bedeutung besitzt es.

Damit hat sich denn im Gegensatz zur blossen Daseinsform der Inhalt dessen, was wir Formvorstellung nennen müssen, dahin erweitert, dass wir uns einen Komplex von Bewegungsvorstellungen mit einer räumlichen Wirkungstolle verbunden vorstellen. Und ebenso haben sich mit diesem Inhalt auch die Anforderungen erweitert, welche wir an die Erscheinung stellen als Ausdruck der räumlichen und plastischen Natur.

Während wir uns eine Formvorstellung machen, schaffen wir unwillkürlich an einer Gesichtsvorstellung, welche einer Wirkungsrolle dient. Ist sie noch so dürftig, so ist sie

doch imstande, den allgemeinen Formbegriff, der sich in dieser Wirkung ausspricht, festzuhalten. Wenn die Kinder ein Gesicht als Kreis mit zwei Punkten als Augen, einem senkrechten Strich als Nase und einem wagrechten als Mund zeichnen, so stellen sie damit eben diese notwendige Wirkung dar, als ganz entsprechendes Bild unserer natürlichen Vorstellung der Wirkungsform.

Deshalb muss denn auch die künstlerische Darstellung diese elementaren Wirkungen, welche uns den allgemeinsten Formbegriff lebendig machen, aus der Gesamtfülle der Erscheinungen und trotz dieser zustande bringen, wenn sie stark und natürlich sein soll. Beim gemalten oder gemeisselten Menschengesicht muss das, was das Kind mit den paar Strichen festgehalten hat, ebenso vorherrschen als Grundwirkung. So ist z. B. der sogenannte griechische Gesichtstypus bei den alten Statuen, die sogenannte griechische Nase, aus diesem Bedürfnis entstanden, nicht etwa, weil die Griechen solche Köpfe hatten. Ein solcher Kopf wirkt unter allen Umständen klar und stellt die typischen Wirkungsaccente dar.

Aus all diesem haben wir aber erkannt, dass die Daseinsform, die messbare Naturform oder ihre gegebenen räumlichen Maasse vom Auge wohl abgetastet, dann aber nicht als

Einheit aufgefasst werden können. Diese Einheit für's Auge existiert nur in der Form von Wirkungen, die alle thatsächlichen Maasse in Verhältnisswerte umsetzen; nur als solche besitzen wir sie als Gesichtsvorstellung. Auch die Vorstellungen von abstrahierten Begrenzungslinien und ihres Lageverhältnisses zu einander, welche der Daseinsform zukommen, sind als Gesichtsvorstellungen immer nur als Verhältnissausdruck vorhanden und daher relative Grössen. Die Formvorstellung gelangt so zu einer Art der Abstraktion, indem sie die Empfindung räumlicher Werte festhält, die nur in der Einkleidung individueller Grössenverhältnisse realisiert werden können. Nur aus der Wirkung des Fernbildes können wir aber die Formwerte einheitlich abstrahieren, weil nur da die Erscheinungselemente gleichartig und gleichzeitig auftreten. Das künstlerische Sehen besteht also in dem starken Auffassen dieser Formempfindungen, gegenüber der blossen Kenntnis der Daseinsform als Addition von isolierten Wahrnehmungen, wie sie nur für die wissenschaftliche Betrachtung von Bedeutung sein kann.

Im Festhalten solcher Eindruckswerte liegt die Bedeutung der *Vorstellung* gegenüber der *direkten Wahrnehmung* und dem *blossen Erinnerungsbild* der Wahrnehmung. Die Kunst besteht nun darin, diesen abstrahierten Vor-

stellungsbesitz wieder einzukleiden, und sie schafft dadurch einen Eindruck, welcher beim Beschauer ohne Rest in Vorstellungswerte aufgeht, während der Natureindruck noch kein aus diesem Gesichtspunkt gereinigtes Vorstellungsbild ist.

Und wenn dieser Wirkungswert nur ein Produkt der zusammenwirkenden Erscheinung ist, nicht ein an und für sich greifbarer und darstellbarer, so kann, wie gesagt dieser Wirkungswert im Kunstwerk nur resultieren, wenn die Gesamterscheinung danach angelegt ist, wenn sie die notwendigen Bedingungen dazu enthält. Und da es in natura ganz vom Zufall abhängt, ob diese Bedingungen in der Erscheinung vorliegen, so kann die Darstellung nicht in einem mechanischen, positivähnlichen Wahrnehmungskonterfei der zufälligen Erscheinung liegen, sondern in der Darstellung der Bedingungen, welche diesen Wirkungswert positiv für unsere Vorstellung erzeugen. Um der Daseinsform zu ihrem Wirkungswert zu verhelfen, müssen wir die Gesamtsituation nach Maassgabe unserer Erfahrung von Wirkungsbedingungen gestalten. Wir müssen die Daseinsform unter solche Umstände bringen, dass sie neu die Vorstellung erzeugen muss, welche wir von ihr allmähig gewonnen haben. Durch die Wirkungsgestaltung des Einzelfalles geben wir die Vorstellung, die sich an tausend

Fällen gebildet hat. Für den Künstler bedeutet so die Darstellung der Natur eine Darstellung dieser von seiner Vorstellung schon verarbeiteten und zu räumlichen Wirkungswerten geprägten Formenwelt. Durch die Darstellung soll dies Gepräge fühlbar werden, es soll sprechen, zum starken Ausdrucke kommen. Denn erst dann wird das Kunstwerk zu einem wahren Ausdruck unseres Verhältnisses zur Natur, wie es sich in unserer räumlichen Vorstellung naturgemäss bildet. Diese Auffassung, die aus dem Bewusstsein entspringt, dass unser Verhältnis zur Natur und ihrer abstrahierten Daseinsform nur dadurch zur Erscheinung kommt, dass wir das Gebilde als ein Wirkungsverhältnis und Wirkungsprodukt fassen, diese Auffassung ist die künstlerische.

Die sogenannte positivistische Auffassung, welche die Wahrheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes selber sucht, nicht in der Vorstellung, die sich von ihm in uns bildet, sieht das künstlerische Problem nur in der genauen Wiedergabe des direkt Wahrgenommenen. Allen Vorstellungseinfluss hält sie für eine Fälschung der sogenannten Naturwahrheit und sie bemüht sich, die Darstellung zu einem möglichst genau imitierenden Aufnahmeapparat zu steigern, sich rein mechanisch receptiv zu verhalten. Sie bestrebt sich, die momentane Wahrnehmung

von den Vorstellungen loszulösen, welche naturgemäß das eigentliche Sehen bedingen. Denn das Sehen ist ja eben kein mechanischer Akt allein, sondern die Erfahrung der Vorstellung ist es, welche uns das mechanische Augenbild zu einem Bilde der räumlichen Natur macht, uns überhaupt erst erkennen lässt, was er darstellt. Ob nun dies Festkleben an der Wahrnehmung sich auf die Bewegungsvorstellungen oder auf die Gesichtseindrücke bezieht, ist hierbei gleich. Es giebt einen Positivismus ebenso wohl gegenüber der gegebenen Daseinsform, wie auch gegenüber der gegebenen Wirkungsform, sei es bei der plastischen oder malerischen Darstellung. Der Höhepunkt des Positivismus gegenüber der Erscheinung wäre erreicht, wenn wir mit der Unerfahrenheit des neugeborenen Kindes wahrnehmen könnten. Er sucht nach einer Darstellung, welche diesem ungeklärten Eindruck unserer ersten Lebensstunden entspricht, wo die Vorstellungen erst anfangen, sich zu bilden. Dies Streben ist durch die Erfindung der Photographie sehr unterstützt worden. Dabei wird übersehen, dass der Mensch gar nicht imstande ist, seine Vorstellungen ganz abzustreifen, weil er eben mit ihnen sieht, und so steht denn deren unwillkürlicher Einfluss im Widerspruch zu dem bezeichneten Bestreben. Das hat zur natürlichen Folge,

dass die Anregung für unsere räumliche Vorstellung, welche durch solche Darstellung entsteht, eine kümmerliche sein muss, anstatt dass sie im Kunstwerke sich steigert und eigentlich auswächst. Solche Darstellungen sind so zu sagen stumm, denn die Fähigkeit, zu unserer Formvorstellung zu sprechen, ist der Erscheinung künstlich ausgetrieben.

So ist denn das Kunstwerk ein abgeschlossenes, für sich und in sich beruhendes Wirkungsganzes und stellt dieses als eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber.

Im Kunstwerk existiert die Daseinsform nur als Wirkungsrealität. Indem das Kunstwerk die Natur als Relation von Bewegungsvorstellung und Gesichtseindruck fasst, wird sie für uns vom Wechsel und Zufall befreit.

Es ist deshalb ein naiver Irrtum, wenn man glaubt, der Eindruck einer Figur, wie er im gegebenen Kunstwerk nur auf diesem Einklang beruht, bleibe fortbestehen, wenn man sich die Daseinsform in einer anderen Wirkungskonstellation denkt, die Figur z. B. in einer anderen Situation. Man verwechselt alsdann die Identität der Person mit der der Wirkung.

Daraus geht auch hervor, dass alle sogenannten Proportionslehren, welche man für die Kunst aufgestellt hat, von vornherein aus einem Missverständnisse entsprungen sind. Die notwen-

digen Proportionen müssen aus der Gesamtheit des Kunstwerkes stets neu geschaffen werden und neu resultieren, nicht aber darf die Gesamtheit die Addition von feststehenden Einzelproportionen sein.

Es leuchtet ein, dass nur bei Kunstschöpfungen, welche sich als Gesamtanordnung stets wiederholen, wie z. B. beim griechischen Tempel, sich für die einzelnen Bauteile annähernd feststehende Verhältnisse ausbilden können. Letztere sind das notwendige Produkt einer feststehenden Gesamtanlage. Fällt diese weg, so sind auch die Proportionen der Einzelglieder hinfällig und müssen in ihrem neuen Zusammenhang neu gefunden werden. Andererseits erklärt sich aber aus dem Obigen, dass bei der Plastik die Formverhältnisse einer Ansicht zuweilen für die Wirkung der Hauptansicht geopfert werden müssen, wie es z. B. der zu kurze Fuss des Praxitelischen Fauns illustriert.

### III.

#### **Die Raumvorstellung und ihr Ausdruck in der Erscheinung.**

Wir haben das Verhältnis von Erscheinung zu räumlicher Vorstellung in den vorigen Kapiteln vor Allem im Hinblick auf Gegen-

stände verfolgt. Es ist nun nötig, dasselbe in Bezug auf die Natur als Raumganzes zu thun. Unter einem Raumganzen verstehen wir den Raum als dreidimensionale Ausdehnung, das «nach den drei Dimensionen sich bewegenkönnen oder bewegen» unserer Vorstellung; sein Wesentliches ist die Kontinuität. Stellen wir uns deshalb das Raumganze vor wie eine Wassermasse, in die wir Gefässe senken und dadurch Einzelvolumina abgrenzen als die bestimmten geformten Einzelkörper, ohne die Vorstellung der kontinuierlichen Wassermasse zu verlieren. Dieses Raumganze der Natur soll durch die Darstellung zum Ausdruck kommen, wenn wir die elementarste Wirkung der Natur, die sich uns aufdrängt, festhalten wollen.

Da wir der Natur nicht nur als Augengeschöpfe und festgebannt an einen Standpunkt gegenüber stehen, sondern mit allen unseren Sinnen zugleich in ewigem Wechsel und in Bewegung, so leben und weben wir in dem Raumbewusstsein einer uns umgebenden Natur, auch wenn die Erscheinung an sich noch so wenig Anhaltspunkte zur Raumvorstellung bietet. Wir fragen nicht, wie kommt das Bewusstsein zustande, auf welcherlei Eindrücken, Wahrnehmungen beruht es. Wir machen nicht den Anspruch, dass die Erscheinung uns immer neu den