

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

Raum exemplifiziere, wir haben ja das Bewusstsein, dass er ist, auch bei geschlossenen Augen.

Bei der Darstellung jedoch handelt es sich ja gerade darum, durch die hervorgebrachte Erscheinung und nur durch sie diese Vorstellung des Raumes zu erwecken. Bei dem engen Rahmen des Bildes, den spärlichen und stabilen Mitteln, die nur durch's Auge und nur in beschränkter Weise wirken können, muss der Künstler sich klar sein, was es für Konstellationen in der Erscheinung sind, die am unfehlbarsten, am zwingendsten im Beschauer dies Raumgefühl, diese elementarste Wirkung der Natur erzeugen. Je stärker er den Raumgehalt, die Raumfülle im Bild zur Anschauung bringt, je positiver durch die Erscheinung für die Raumvorstellung gesorgt ist, zu desto stärkerem Erlebnis wird uns das im Bilde Dargestellte, desto wesenhafter stellt sich das Bild der Natur gegenüber.

Stellen wir uns nun diese Aufgabe vor, durch die Erscheinung dieses allgemeine Naturvolumen zur Anschauung zu bringen, so müssen wir vorerst dieses Naturvolumen uns plastisch vorstellen als einen Hohlraum, welcher zum Teil durch die Einzelvolumina der Gegenstände, zum Teil durch den Luftkörper erfüllt ist. Er existiert nicht als ein von aussen begrenzter, sondern als ein von innen belebter.

Wenn nun die Begrenzung oder Form des Gegenstandes auf sein Volumen hinweist, so ist es auch möglich, durch die Zusammenstellung von Gegenständen die Vorstellung eines durch sie begrenzten Luftvolumens zu erwecken. Denn im Grunde ist die Begrenzung des Gegenstandes auch eine Begrenzung des ihn umgebenden Luftkörpers. Es fragt sich alsdann, wie die Gegenstände angeordnet werden, damit die Bewegungsvorstellung, welche durch sie angeregt wird, nicht vereinzelt bleibt, sondern fortgeleitet wird und sich mit einer anderen verbindend, weiter und weiter nach allen Dimensionen hin den allgemeinen Raum durchwandert, so dass wir an der Hand solcher Bewegungsvorstellungen das ganze Volumen oder den allgemeinen Raum durchleben und als ein Ganzes und Lückenloses auffassen. Es handelt sich also darum, mit den Gegenständen einen Gesamtraum aufzubauen, so zu sagen ein Bewegungsgerüste zu schaffen, welches, obschon durchbrochen, uns dennoch ein kontinuierliches Gesamtvolumen deutlich macht. Dadurch wird der Einzelgegenstand zu einem Bauteile und erhält seine Stelle im Hohlraum aus dem Gesichtspunkte der allgemeinen Raumentwicklung und seiner Fähigkeit, die Raumvorstellung zu erwecken und weiter zu leiten.

Soweit haben wir uns diesen Gerüstbau

plastisch klar gemacht. Da wir ihn aber als Erscheinung für's Auge erfassen sollen, so handelt es sich dabei um eine Anordnung der Gegenstände, insofern diese als Erscheinung die Bewegungsvorstellung fortführen. So tritt das, was beim Einzelkörper als Modellierung für's Auge geschieht, auch wieder durch die Einzelkörper für's Ganze in Kraft. Dadurch wird das Ganze ein ebenso zusammenhängender modellierter Raumkörper, wie der Einzelkörper an sich.

Um das einfachste Beispiel zu geben, so denke man sich eine Ebene. Es ist einleuchtend, dass sie deutlicher zur Anschauung kommt, wenn irgend etwas darauf gestellt wird, z. B. ein Baum, also ein Senkrecht. Dadurch, dass etwas auf ihr steht, spricht sich sofort die horizontale Lage der Fläche, man könnte fast sagen, als räumlich sich bethätigend aus. Umgekehrt wirkt aber auch der Baum, in seiner anstrebenden, senkrechten Formtendenz durch die horizontale Fläche gesteigert. Kommt nun noch die Wirkung von Schatten und Licht hinzu, so dass der Baum einen Schatten auf die Erdoberfläche wirft, so wird das räumliche Verhältnis beider nochmals erwähnt, nochmals der Vorstellung aufgezwungen. Ziehen am Horizonte ein paar Wolkenstreifen den Blick nach hinten, so schreiten wir auf der Ebene nach der Tiefe

und erleben somit mit den einfachsten Erscheinungsmitteln alle Raumdimensionen als eine gemeinschaftliche Anregung. Damit lässt sich aber verstehen, wie die Einzelgegenstände durch ihre Stellung und Anwendung an der Darstellung des Gesamtraumes arbeiten und je nach ihrer Verwertung die Raumanregung des Ganzen verstärken, andererseits durch diese Verwendung an sich als Einzelgegenstände stärker zum Ausdruck kommen, weil sie eben im Ganzen eine bestimmte räumliche Funktion haben, eine bestimmte räumliche Rolle spielen.

In dieser Doppelrolle, welche in einer Raumwirkung für's Ganze und für's Einzelne besteht, erkennen wir aber die künstlerische Verknüpfung des Ganzen und Einzelnen — die Gelenke der Erscheinung als eines künstlerischen Organismus. Wir erkennen auf diese Weise die Möglichkeit eines Zusammenhanges und einer Einheit in einem Bilde, die mit dem Zusammenhange der Natur als organischer Einheit oder als Einheit eines Vorganges nichts zu thun hat. Es ist dieser Zusammenhang das spezielle Eigentum der bildenden Kunst, und er liegt deshalb meistens ausserhalb des Verständnisses der Laien.

Denke man sich z. B. eine Landschaft, so ist der organische Zusammenhang in ihr gegenüber dem in einem menschlichen Körper schon

in hohem Grade gelockert. Die Bäume können da oder dort stehen, der Fluss die oder jene Windung machen, die Berge so oder so sich hinziehen; es hängt dies Alles von der Willkür des Künstlers ab. Also der organische Zusammenhang bietet sehr wenig als Notwendigkeit, und dennoch empfinden wir bei einem guten Landschaftsbilde eine notwendige Zusammengehörigkeit, als könne es eben nicht anders sein. Diese Zusammengehörigkeit ist keine andere als die eben kargelegte. Alles in der Bildfläche Erscheinende bedingt sich gegenseitig als Anregung zu einer geschlossenen Raumeinheit in der Vorstellung. Obschon der Laie mit gegenständlichem Interesse das Einzelne aufsucht, erliegt er unbewusst dieser Wirkung, wodurch ihm Alles räumlich lebendig und zu einer Einheit wird. Dieses Lebendigwerden, diese innere Konsequenz der Bilderscheinung wird er empfinden, ohne sie sich erklären zu können. Seine Anschauung und Phantasie ist sowohl erregt wie festgebannt von der Gegenwärtigkeit des Eindrucks. Beim Landschaftsbild, wo das gegenständliche Interesse beschränkter ist, wird der Beschauer sich der künstlerischen Wirkung leichter überlassen. Beim Figurenbilde jedoch stürmen alle Interessen für die Figuren als solche, als Einzelgeschöpfe, auf ihn ein, und er verliert sich leicht in diesen Einzelinteressen.

Man denke sich aber, dass analog dem Landschaftsbilde, auch hier alles nach Maassgabe der Raumentwicklung angeordnet ist, man denke die Figuren im Bilde immer mit der Aufgabe, an dieser Raumentwicklung für das Auge mitzuarbeiten und man wird den Zusammenhang sich erklären können, der dem Bilde eine künstlerische Notwendigkeit, eine Notwendigkeit der Erscheinung verleiht. Man wird erkennen, dass die Figuren eine viel allgemeinere Aufgabe im Bilde lösen, als die, einen Vorgang zu erzählen.

Fassen wir nun alles dieses kurz zusammen, so hat sich gezeigt, dass die Bild-Erscheinung aus einem Komplex von Gegensätzen bestehen muss, welche alle gegenseitig und wiederum im Ganzen Anregungen für die plastische und räumliche Vorstellung in uns bewirken, wenn wir ein wahrhaft lebendiges Bild der realen räumlichen Natur erhalten sollen. In diesem gegenseitigen Bedingen der Erscheinungsgesegensätze und in ihrem gemeinschaftlichen Hervorrufen eines Raumganzen besteht eine Einheit der Erscheinung, welche nichts gemein hat mit der organischen oder der Vorgangseinheit in der Natur.

Das jeweilige Produkt von Erscheinungsgesegensätzen, welches eine räumliche Vorstellung ausmacht, wollen wir zum Unterschiede von den Anregungen, welche in Vorgangsvorstellungen

bestehen, mit dem Ausdruck *Raumwerte der Erscheinung* bezeichnen.

Wenn also z. B. eine Form durch Licht und Schatten für's Auge modelliert wird, so ist das Erscheinungsmittel oder der Gegensatz: hell und dunkel. Insofern jedoch hell und dunkel in diesem bestimmten Verhältnis und an dieser bestimmten Stelle zu seiner modellierenden Wirkung gelangt, und es für das kombinierende geistige Auge seinen Wert abgibt, stellt es einen Raumwert der Erscheinung dar.

Da nun die Raumercheinung selbst das Produkt verschiedener in der Natur zusammenwirkender Elemente ist, wie z. B. der Gegenstand als Daseinsform, seine Lokalfarbe, die Beleuchtungsquelle als Lichtrichtung und Qualität, der Standpunkt, den der Beschauer zum Gegenstande einnimmt, so bedeuten die Raumwerte mehr oder minder reiche Kreuzungs- oder Knotenpunkte dieser Naturwirkungen. In ihnen kommt ein Zusammenwirken zustande an sich auseinanderliegender Naturmomente, in ihnen offenbart sich eine Einheit, die nur der Gesichtssinn erfasst und die ihm von getrennten Verhältnissen eine gleichzeitige Aussage macht, wodurch eine räumliche Orientierung der Vorstellung entsteht, ein Erfassen der räumlichen Sachlage. In ihnen liegt die Möglichkeit, Einzelgegenstände, die an und für sich aus realen

Gründen in keinem notwendigen Zusammenhange stehen und keine notwendige räumliche Stellung zu einander einnehmen, in einen notwendigen, sich bedingenden Zusammenhang als Erscheinung zu bringen. Es ist nun leicht begreiflich, dass in der Entdeckung der Raumwerte der Erscheinung die spezielle künstlerische Kraft und Begabung des Malers liegt, und dass im Bilde den Raumwerten die eigentliche gestaltende und einigende Fähigkeit innewohnt.

Wenn wir bedenken, welch unendlich anderes Ding ein Bild ist, als das Dargestellte in natura, so bliebe seine Kraft, im Menschen die Illusion zu erwecken, ein Rätsel, wenn nicht ebenso wie die Natur auch das Bild zuerst einen Prozess in uns erzeugen müsste, um die Vorstellung des Raumes zu erwecken. Indem Natur und Bild diesen Anreiz üben, gelangen sie zu einem gleichen Resultat für die Vorstellung. Die Parallele zwischen Natur und Kunstwerk wäre also nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinung zu suchen, sondern darin, dass ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt. Nicht um die Täuschung handelt es sich, dass man das Bild für ein Stück Wirklichkeit halte, wie beim Panorama,*)

*) Das Panorama, welches die Gesamterscheinungsteils durch rein malerische, also Flächenmittel,

sondern um die Stärke des Anregungsgehaltes, welcher im Bilde vereinigt ist.

teils durch wirkliche räumliche Perspektive und plastische Darstellung aufbaut, sucht den Beschauer dadurch in die Realität zu versetzen, dass es in ihm durch die faktische Vertiefung des Raumes, welchen der Gesamtaufbau des Panoramas in Anspruch nimmt, wirkliche verschiedene Augenakkommodationen veranlasst, wie in der Natur. Dabei sucht es uns aber über diese faktischen Distanzen, welche die verschiedenen Akkommodationen nötig machen, zu täuschen. Es giebt ihnen durch malerische Mittel eine ganz andere und nach hinten sich steigende Raumbedeutung. Das Brutale bei diesen Mitteln liegt darin, dass ein feinfühliges Auge die Art der Akkommodation im Widerspruch mit den Gesichtseindrücken empfindet, welche es dabei erhält. Es sieht der Akkommodation nach einen Meter Distanz, dem Gesichtseindrucke nach eine Meile. Dieser Widerspruch ruft ein Unbehagen, eine Art Schwindel hervor, anstatt des Behagens eines klaren Raum-Eindruckes.

Je besser das Panorama, d. h. je grösser die Täuschung, desto qualender das Gefühl im Auge, weil wir immer weniger imstande sind, diesen gemischten Eindruck zu sondern. Je schlechter das Panorama, desto wohler wird uns, weil die Täuschung eben aufhört. Das Realitätsgefühl, welches das Panorama hervorrufen will, setzt eine Unempfindlichkeit und Roheit des Sehens voraus, einen Mangel an jeglichem feinen Funk-

Gerade durch diese Konzentration und Zusammenfassung im Bilde vermag die Kunst die zerstreute Anregung der Natur zu übertreffen. Der Künstler beobachtet auf diesen Zweck hin die Naturerscheinung in ihrem ewigen Wechsel, er scheidet alle schwächlichen, nichtssagenden Konstellationen aus und bringt sich auf diese Weise in eine vorteilhafte Lage der Natur gegenüber. Durch dieses Reinigungs-System vermag er dem Bilde die Kraft einzuverleiben, die es der Natur gegenüber wertvoll macht.

Dies bedeutet dann etwas ganz anderes, als das mehr oder minder geschickte Festhalten des Wahrnehmungsbildes an sich. Die Naturerscheinung ist nicht ihrer selbst wegen wichtig als Augenbild, wie es zufällig thatsächlich auftritt, sondern als Ausdruck der räumlichen Intention, wenn man die Naturerscheinung sich als raumgestaltend denkt.

Erst in der Darstellung des Gegenstandes als Erscheinungs-Produkt seiner selbst und des ihn umgebenden allgemeinen Raum- oder

tionsgefühl beim Sehen. Das alte Panorama, als bloss fortlaufendes Bild, ist ein unschuldiges Vergnügen ohne Hehl, für Kinder. Das heutige raffinierte aber unterstützt die Roheit der Sinne durch eine perverse Sensation und ein gefälschtes Realitätsgefühl, ganz in derselben Weise wie es durch die Wachsfiguren geschieht.

Luftkörpers — als ein Zeugnis der Existenz des Gegenstandes im Raum und nicht bloss als ein Bild der gegenständlichen Formen allein — wird das Problem der Erscheinung in seiner vollen Bedeutung gelöst. Ob mehrere Gegenstände zur Erscheinung kommen oder einer allein, ob die Gestaltungsmittel einer mannigfaltigen Naturerscheinung entnommen oder ob sie nur in der Formwirkung eines Gegenstandes gegeben sind, wie bei der Zeichnung einer Figur, das Problem bleibt dasselbe. Der Unterschied liegt nur darin, dass im ersten Fall die Mittel mannigfaltiger und willkürlicher, im zweiten dagegen an die organische Natur des Gegenstandes gebunden sind.

IV.

Flächen- und Tiefenvorstellung.

Es handelt sich nun darum, das gegebene Material von Bewegungsvorstellungen oder den Forminhalt als Gesichtseindruck zu einigen und damit auf seine einfachste Ausdrucksform zu bringen.

Erst von einer bestimmten Distanzschicht an sehen unsere Augen parallel und nehmen die Erscheinungsobjekte mit einem Blick als einheitliches Flächenbild oder Fernbild auf. Was in

der Mitte unseres Sehfeldes liegt, wird am stärksten wahrgenommen, nach dem Rande zu verschwindet der Eindruck. Ebenso wird das, was direkt vor der Distanzschicht, vor der eigentlichen Bühne ist, noch als Uebergang mit wahrgenommen. Der eigentliche Raum aber, welcher erscheint, liegt hinter dieser Distanzschicht oder fängt mit dieser erst eigentlich an. Unsere Vorstellung erfasst den Raum, indem sie in der vollen Ausdehnung unseres Sehfeldes eine Bewegung nach der Tiefe ausführt, nach der Tiefe strebt. Wenn wir uns Einzelkörper in diesen Raum gestellt denken, so bilden dieselben so zu sagen Widerstände gegen diese allgemeine Tiefenbewegung, Flächenerscheinungen, die nicht weichen. Durch die allgemeine Tiefenbewegung erhalten sie jedoch Volumen, und, je nachdem diese Flächenerscheinung bestimmt präcisierte Merkmale besitzt, an denen die Tiefenbewegung hingeleitet, — erhalten sie ein präcisiertes Volumen, d. h. plastische Form.

Auf diese Weise werden alle räumlichen Beziehungen und alle Formunterschiede von einem Standpunkte aus so zu sagen von vorn nach hinten abgelesen.

Die Gesamterscheinung leistet dieser einheitlichen Tiefenbewegung, je nach ihren Teilen, nur einen früheren oder späteren Flächenwider-

stand. Die erste und zweite Dimension steht als Flächenerscheinung der dritten Dimension als Tiefenbewegung entgegen. Bei dieser allgemeinen Tiefenbewegung erfassen wir den Raum als Einheit.

Es handelt sich also in der Darstellung um die Anregung zu dieser einzigen, einheitlichen Tiefenbewegung, und die komplizierten, verwobenen Bewegungen der Formvorstellung sollen sich als Fernbild dargestellt zu diesem einzigen Akt unserer Bewegungsvorstellung vereinfachen. Dieser einzige Akt muss aber angeregt werden, wenn die Erscheinung räumlich lebendig bleiben soll. Von der Erscheinung muss die Anziehungskraft ausgehen, welche die Vorstellung stark nach der Tiefe zieht.

Das Wesen der einheitlichen Darstellung liegt demnach darin, dass ihr eine einheitliche Anziehungskraft nach der Tiefe innewohnt.

Das Mittel für diese einheitliche Anziehungskraft liegt in der Art der Anordnung der Raumwerte. Die gegenständliche Natur dient diesem Mittel und zwar in folgendem Sinne.

Die Erscheinungsgegensätze, welche Raumwerte bewirken, sind Linien, hell und dunkel, und Farben. Sie bewirken jedoch erst dadurch einen Raumwert, werden erst dadurch wirksam für die Formvorstellung, dass sie

sich mit gegenständlichen Vorstellungen assoziieren, dass wir sie auf gegenständliche Natur beziehen. Die perspektivisch verkürzte Linie würde uns kein Zurückgehen verdeutlichen, eine Ueberschneidung von Linien nicht die Gegenstände hinter einander reihen, wenn wir die Linie nicht als Begrenzungslinie eines Gegenstandes erkennen würden. Hell und dunkel bekommt erst die modellierende Kraft als Licht und Schatten durch ihre gegenseitige Lage, aus der wir die Form eines Gegenstandes erkennen. Als sogenanntes Losgehen von einander bedeutet das Hell oder Dunkel entweder das Nähere oder das Fernere, je nachdem die Kennzeichen der Gegenstandsvorstellung es bestimmen. Ebenso wirken die Farbengegensätze nur dadurch raumgestaltend, dass uns eine gegenständliche Vorstellung dabei vorschwebt. Beim Teppich, wo letztere fehlt, wirken die Farben nur als Farben. Das heisst also, ohne dass uns ein gegenständliches Bild erweckt wird, drücken diese Merkmale kein Näheres oder Ferneres aus.

Die Erweckung der gegenständlichen Vorstellung dagegen bringt es mit sich, dass wir einen Flächenteil als ein Zusammengehöriges absondern von der übrigen Flächenerscheinung.

Damit hängt es auch zusammen, dass sich Flecken und Klexe, wenn sich plötzlich Gegen-

standsvorstellungen mit ihnen verbinden, zu modellieren anfangen und wir ein Bild in ihnen zu erkennen meinen. Und zwar werden solche vorgestellte Bildererscheinungen eine grosse Einheit besitzen, weil die Gegenstandsvorstellung im Einklang mit der Fleckenwirkung und aus ihr entstanden ist, und letztere nicht erst für die Gegenstandsvorstellung gefunden werden muss. Wir können also eine solche Fleckenwirkung, wenn sie uns als räumlicher Eindruck vor-schwebt, zu einer gegenständlichen Vorstellung präzisieren und dadurch eine klare Bildwirkung gestalten. Sie bildet dann den Ausgangspunkt der Vorstellungsarbeit.

Je einheitlicher und kenntlicher aber sich die Flächenwirkungen der Gegenstandsbilder gestalten, desto einheitlicher bleibt auch die Tiefen-vorstellung, weil sie alsdann schon durch das Tiefenverhältnis dieser Flächeneinheiten zu ein-ander angeregt wird, nicht durch die Raum-werte der Einzelheiten, welche zum Gegen-standsbild gehören.

Wir nehmen bei einer Figur, wenn wir sie isoliert betrachten, modellierende Unterschiede in ihrer Erscheinung wahr, die, wenn wir sie im Zusammenhang zum Hintergrund auffassen, nicht mehr wirksam sind, weil die Gegensätze zwischen ihr und dem Hintergrunde stärker und in erster Linie sprechen. Ihr Bild ver-

einfacht sich in dem Maasse, in dem die Gegen-sätze zur Umgebung bedeutsam werden. An die Stelle einer Masse Einzelmodellierung, welche die isoliert betrachtete Figur plastisch erscheinen lässt, tritt jetzt die Modellierung durch ihr Verhältnis zur Umgebung. Durch diese Er-scheinungsweise aber wird nicht nur die Figur an sich rund, sondern sie bildet mit dem Hintergrunde einen Raumwert. Indem sie in ein bestimmtes Wirkungsverhältnis zum Hinter-grunde gesetzt ist, drückt sie zugleich ein Näheres zu einem Ferneren aus, modelliert am Raumganzen, treibt den Hintergrund zu-rück, und es entsteht eine allgemeine Tiefen-bewegung.

Je direkter die Mittel in die Augen springen, d. h. je leichter sie für einen Blick fassbar sind, desto tauglicher. Alle Mittel, welche besondere Aufmerksamkeit, besonderes Hinsehen bean-spruchen, sind untauglich, weil sie für die ein-heitliche starke Tiefenvorstellung in der Ge-samtwirkung nicht zu Worte kommen. — Es handelt sich deshalb vor allem um einen ein-heitlichen Maassstab für die Wirkungsstärke; von ihm ist je nach der Art der Erscheinung die einheitliche Auffassung abhängig. (Analog dem Maassstabe, welcher bei der Profilierung eines Gebäudes festgehalten wird.)

In dieser Vereinfachung der gegenständlichen

Erscheinung zu einer einheitlichen Flächenwirkung, gegenüber der Hintergrundsfläche, liegt es, dass uns die Gegenstände in natura, wenn man sie aus der Entfernung einzeln fixiert, flach erscheinen, im Verhältnis zu der starken und brutalen Modellierung, mit der sie in der Nähe uns entgegentreten. Sie glätten sich mit der Entfernung so zu sagen immer mehr, wirken aber im Gesamteindruck dennoch rund, weil eine allgemeine starke Tiefenvorstellung uns Alles als dreidimensional existierend erscheinen lässt.

Wenn wir nun das Verhältnis in's Auge fassen, in dem die plastische Beschaffenheit eines Körpers zu dessen Erscheinung im einheitlichen Flächenbild steht, so bemerken wir, dass eine Menge Differenzen, die ihm im Tiefenmaasse zukommen, sich zu einem Flächeneindrucke ausgleichen, andere auch da noch wirksam bleiben, ja sogar im Gegensatz zu den ersteren sich noch verstärken. Der allmählig gewölbte Brustkorb wirkt neben den sich schnell wölbenden Achselmuskeln in der Erscheinung als einfache Fläche. Auf diese Weise tritt eine Gruppierung und Sonderung der Form ein. Es entstehen allgemeine, schlagende Erscheinungsgegensätze für die materiellen, dreidimensionalen Formverhältnisse.

Die Daseinsform wird Wirkungsform und diese

ist frei vom messbaren Thatbestand. Die Einzelwerte der Daseinsform gruppieren sich zu Wirkungswerten. In dieser Fassung als Erscheinungsgegensätze besitzen wir die *bildliche* Vorstellung der realen Form.

Während nun das Fernbild uns die Grössenverhältnisse als *Nebeneinander in einer Fläche* absolut klar darstellt, werden dagegen die Grössenverhältnisse des *Hintereinander* durch die Merkmale für die dritte Dimension nur im allgemeinen gegeben. Wollen wir uns eine weitergehende genaue Distanzvorstellung in der Natur verschaffen, so sind wir gezwungen, unsern Standpunkt so zu ändern, dass wir diese Tiefenmaasse als Flächeneindrücke auffassen können, d. h. im Profil. Unser anschauliches Verhältnis zur dritten Dimension beruht überhaupt nur in der allgemeinen Vorstellung einer Bewegung nach der Tiefe, ihre präcisen Maasse können wir nicht sehen, sondern entnehmen sie aus der Erfahrung anderer Standpunkte. Daraus ergibt sich, dass die Deutlichkeit der Gegenstandsvorstellung vor allem auf dem beruhen muss, was als Flächenproportion gegeben ist. Deshalb wird es von Einfluss sein, von welcher Ansicht wir einen Gegenstand darstellen und in welcher Stellung und Bewegung, wenn es sich um ein lebendes Wesen handelt.

Es sind uns in der Natur, aus der Nähe ge-

sehen, noch sehr viele Stellungen und Erscheinungen verständlich, die vom fernerem Standpunkte aus unklar werden. Es sind dies die Stellungen, die mehr Verkürzungen bieten als Flächenansicht, bei denen die Tiefenvorstellung die Hauptarbeit für die Gegenstandsvorstellung hat. — Verlangen in der Gesamtwirkung diese Anhaltspunkte für die Tiefenvorstellung zu viel spezielle Aufmerksamkeit, oder fallen durch die Ferne diese Anhaltspunkte weg, so fehlt für die Formvorstellung das leicht fassliche Flächenbild.

Es ist hier noch folgendes zu bemerken: Eine Verkürzung bedeutet immer eine direkte Bewegung nach der Tiefe, kann aber auch als Bewegung nach vornen wirken, wenn die reale Bewegung des dargestellten Körpers dem Beschauer zustrebt, wie z. B. eine sich nach dem Beschauer zu beugende Figur. Die Verkürzung könnte also so zu sagen von vorn nach hinten und auch von hinten nach vorn abgelesen werden. Da es aus dem Vorhergehenden klar ist, dass ein derartiges Nachvornstreben dem gesamten Bewegungsgeföhle nach der Tiefe des Bildes entgegengewirkt und herausfallen muss, so ist es nötig, der natürlichen *gegenständlichen* Vorstellung, dass die Figur sich uns zu neigt, entgegen zu wirken, d. h. ihr zum Trotz den Beschauer zu zwingen, die Verkürzung von

vorn nach hinten abzulesen. Es darf nichts aus dem Bilde auf uns zukommen, sondern wir müssen in das Bild hineinschreiten, um eine einheitliche Tiefenbewegung zu behalten. Das gelingt nur dadurch, dass hinter der Verkürzung etwas ist, was den Blick und die Tiefenvorstellung stark nach hinten zieht — also irgend eine Ferne. Indem sich so die Verkürzung nach hinten stark fortsetzt, wird sie in die allgemeine *Tiefenbewegung* eingereiht und bezeichnet bloss eine zur gegenständlichen Anschauung gewordene Strecke. Andererseits übernimmt die durch den Hintergrund angeregte Tiefenbewegung die Arbeit, die Verkürzung zu verstärken, und entlastet damit die in der verkürzten Form liegenden Anregungen zur Tiefenvorstellung.

Eine weitere Ueberlegung bei der Anordnung der Stellung entsteht daraus, dass es für die Kenntlichkeit und das lebendige Erfassen wichtig ist, gerade die *bezeichnenden* Merkmale für den Gegenstand zur Ansicht zu bringen. Wir bedürfen für den weiteren Standpunkt gerade der ausdrucksvollsten Formmerkmale; bei einer Figur z. B. der Gelenke.

Wir haben so die einzelnen Gegenstände als einheitliche Flächenbilder besprochen, nun müssen wir wiederum diese Flächenbilder möglichst als allgemeinen Flächeneindruck zu einigen

suchen, damit sie insgesamt der Tiefenbewegung entgegen wirken.

Diese Einigung der gegenständlichen Flächenbilder ist dadurch möglich, dass sie in möglichst gemeinschaftliche Distanzpläne geordnet sind; denn setze ich die Einzelnen in immer verschiedene Distanzen, so wird die Tiefenbewegung zu sehr zerstückelt und kann nur ruckweise vorschreiten und wird durch die immer wieder neuen Widerstände der Flächenbilder zu oft aufgehalten.

Ein zweites Mittel für die Einigung der Flächenbilder liegt in der Ueberschneidung. Es liegt in der Natur der Ueberschneidung, dass ein Teil des Dahinterliegenden verdeckt wird, und es wird sich dann fragen, ob das Dahinterliegende noch genügend verständlich bleibt und wie und wo es durchschnitten wird. Andererseits knüpft durch die Ueberschneidung die Erscheinung des Vorderen an die des Dahinterliegenden an. Die wichtige Kraft der Ueberschneidung ist also die, dass Figuren verschiedener Distanzschichten zu einer einheitlichen Flächenwirkung verbunden werden können, indem sie durch die Ueberschneidung sich seitlich kontinuierlich fortsetzen, als Flächenmasse fortschreiten. Sie reichen sich so zu sagen durch Ueberschneidung die Hände, ohne in realer Berührung gedacht zu sein. Dadurch steigert

sich das Zusammenwirken der Flächeneinheit, ohne die Distanzunterschiede aufzuheben. Die Ueberschneidung lässt sich dabei auf ein Minimum beschränken und sich so das Verdecken des Dahinterliegenden durch das vordere fast gänzlich vermeiden. So kann sie Gegenstands bilder als Distanz auseinander halten und doch als Flächeneinheit wirken lassen.*)

Ein weiteres Mittel zur Einigung von Flächenbildern liegt im Lichtgange. Flächenbilder, die in verschiedener Distanz liegen, können als einheitliche Lichtmassen zusammengehalten werden und dadurch dem Dunkleren gegenüber als Ganzes wirken.

Es ist klar, dass durch die Art der ganzen Anordnung die Tiefenbewegung in gewisser Richtung geleitet wird, und dies kann von besonderem Einfluss sein. Bringen wir z. B. in der Mitte eines Bildes etwas an, was das Nahe veranschaulicht und rechts und links am Rande

*) So sehen wir denn auch, dass die anfänglich ganz symmetrisch in einer Fläche angeordneten Figurenbilder in der Frührenaissance allmählich lockerer werden und dass man lernt, die angestrebte Flächeneinheit nicht mehr nur direkt, sondern indirekt trotz Anordnung in verschiedenen Distanzschichten doch möglich zu machen. Die Flächeneinheiten werden anstatt ausgefüllt, durchbrochen doch zur Geltung gebracht.

etwas, was die Ferne vergegenwärtigt, so ist die notwendige Folge davon, dass die Tiefenbewegung von der Mitte als dem Nahen ausgehend sich nach hinten nach den beiden Seiten verbreitert. Als Beispiel kann die irdische und himmlische Liebe von Tizian dienen. Diese Verbreiterung entspricht aber der natürlichen Vorstellung der Natur, wo das Nahe das Enge und die Ferne das sich Verbreiternde, Weite ausmacht.

Denken wir uns die Anordnung umgekehrt, das Rechts und Links als nahe Gegenstände, die Mitte des Bildes als die Ferne, so verengert sich die Tiefenbewegung breit anfangend nach der Tiefe hin, und wir empfinden das Nahe als das Weite und die Ferne als die Enge. Eine solche Anordnung wirkt von vornherein unserem wahren und normalen Naturverhältnis entgegen, beengt unser Raumgefühl, anstatt es in's Unbegrenzte anzuregen.

Diese nachteilige Wirkung findet natürlich nicht statt, wenn wir z. B. rechts am Rande die Nähe betonen und links am Rande die Ferne. Alsdann wird die Tiefenbewegung diagonal durch das Bild geführt, aber ohne sich nach der Tiefe hin zu verengern.

In Bezug auf diese Bewegungsanregung giebt es natürlich eine Menge Variationen der Anordnung, die für die Gesamtwirkung des

Bildes ausschlaggebend sind und auf immer andere Weise uns in die Welt des Räumlichen einführen. Es handelt sich da um eine künstlerische Psychologie, um eine deutliche Empfindung für die Wirkung solcher angeregter Bewegung auf das Gesamtgefühl. Ob es einem weit um die Brust wird oder nicht. Denn unsere Allgemeinempfindungen, die mit der räumlichen Vorstellung zusammenhängen, werden durch Bewegungsvorstellungen getragen. Bedenken wir, dass, wie wir früher besprachen, alle Wirkung auf der Anordnung und Gegenüberstellung der Einzelfaktoren beruht, alles seinen Wert und sein Maass nur dadurch erhält, — so kann man sich einen Begriff davon machen, wie bedeutungsvoll jede Aenderung in dem Gefüge der Erscheinung für die Resonanz unserer Vorstellung werden kann.

In solchen Wirkungserfahrungen besteht das Kapital, welches in künstlerischen Zeiten zur Tradition wird und sich als Wirkungslehre forterbt und fortentwickelt.

Wir haben so die Flächenwirkung im Verhältnis zur Tiefenwirkung besprochen, nicht aber die Fassung und Anordnung der Flächeneindrücke, insofern sie als rein Zweidimensionales empfunden werden.

Hierbei kommen die zwei Grundrichtungen — die senk- und wagerechte — in Betracht.

Es liegt in unserer senkrechten Stellung zur Erde, andererseits in der horizontalen Lage unserer beiden Augen, dass die senkrechte und wagerechte Richtung, als Grundrichtungen aller anderen, uns eingeboren sind. Wir verstehen alle anderen, beurteilen und messen sie erst im Verhältnis zur wag- und senkrechten. Enthält das Bild der Natur diese zwei Hauptrichtungen, z. B. einen senkrechten Baum, einen horizontalen Wasserspiegel, so haben wir sofort das beruhigende Gefühl eines klaren, räumlichen Verhältnisses zur Bilderscheinung. Auch überwiegt in der Natur im allgemeinen die horizontale Richtung und andererseits vertritt im grossen Ganzen alles, was auf der Erde steht und wächst, ein Anstreben nach oben, eine Senkrechte. Diese Grundrichtungen der äusseren Naturerscheinung entsprechen denen, die in unserer Organisation liegen, d. h. die wir von innen empfinden. Alles, was in derselben horizontalen oder derselben senkrechten Lage sich befindet, ist deshalb in der uns natürlichen Sehrichtung und einigt sich naturgemäss für den Blick. Alles, was im Kunstwerk so erscheint, giebt deshalb dem Gesamtbau der Erscheinung die Festigkeit. Eine solche Art der Anordnung der Erscheinungsfaktoren, welche innerhalb der Mannigfaltigkeit des Gegenständlichen solch Gerüste von senkrechten und wagerechten Rich-

tungen festhält, ist wie das Skelett im Organismus, das überall wirkt, aber nicht selbst zur Erscheinung kommt.

Befinden wir uns einer Einzelsituation gegenüber, so tritt die Möglichkeit ein, dass in ihr nichts ist, was die Senkrechte und Wagerechte darstellt. Es kann alles dahin und dorthin geneigt sein, und nun tritt der Fall ein, dass die Darstellung einer solchen Situation der Natur ganz getreu sein kann und dennoch einer Grundwahrheit entbehrt, indem unser allgemeines Richtungsverhältnis zur Natur sich darin nicht ausspricht, keinen Anhaltspunkt findet. In solchem Falle ist der Künstler genötigt, die Senkrechte und Horizontale auf irgend eine Weise fühlbar zu machen und dadurch die Einzelsituation unter den Grundbedingungen einer allgemeinen Natur zu zeigen. Bedeutet ja doch alle Einzelsituation einen willkürlichen Ausschnitt aus dem Zusammenhange der Natur. Indem wir das Einzelbild so gestalten und für unsere Auffassung als Einheit zusammenbinden, wird es zugleich ein Ausdruck unseres allgemeinen Verhältnisses zur Natur und wirkt über den engen Rahmen seiner gegenständlichen Bedeutung weit hinaus als Natur im Allgemeinen.

So sehen wir denn, wie das Festhalten eines einfachen Naturverhältnisses zu einer grossen künstlerischen Bedeutung heranwächst und im

Kunstwerke gestaltend weiter wirkt und dessen Ruhe und Harmonie bedingt.

Es kann sich in der Kunst natürlich nicht um das blosse Wissen eines solchen Gesetzes handeln, sondern es muss dasselbe so in Fleisch und Blut übergegangen sein, dass es bei jeder Wahrnehmung und Darstellung die Vorstellung bedingt und begleitet. Auf solchem zum natürlichen Bedürfnis gewordenen Gesetze beruht die künstlerische Disziplin, die Kultur der bildlichen Vorstellung.

Wir haben bei der Gegenüberstellung der Flächen- zur Tiefenwirkung im bisherigen stets nur der zeichnerischen Mittel gedacht. Diese bilden den eigentlichen Kern der Wirkung des Bildes als eines Raumganzen, so zu sagen die Architektur des Bildes.

Als verbindende und trennende, vor- und zurücktreibende Kräfte wären nun auch die *farbigen* Kontraste zu erwähnen. Es ist auf der Hand liegend, dass die Farbe in einem dienenden Verhältnis zur räumlichen Vorstellung steht und nur insofern beim Bilde von einer inneren Einheit der Farbe die Rede sein kann, als diese an der grossen Arbeit, ein Raumganzes zu bilden, teilnimmt. — Nicht um den Reiz der Farbe an sich, wie beim Teppiche, sondern um ihr Erscheinungsverhältnis als Distanzträger handelt es sich in erster Linie. Dies verlangt

dann wieder eine ganz spezielle Kenntnis der Farbenverhältnisse, ihrer Tonwerte und macht einen speziellen Besitz der malerischen Erfahrung aus, auf die ich deshalb auch nicht näher eingehen kann.

Es ist klar, dass im Glanze und in der Pracht der Farbenwirkung ein lebendiges Zeugnis von der Existenz der Natur liegt, eine starke Anregung für unsere räumliche Vorstellung, und dass dies wiederum mit der Tiefe der Farben zusammenhängt; andererseits aber, dass auch die Leuchtkraft eines Bildes nur dann die eigentliche Bedeutung hat, wenn sie mit Beobachtung aller raumentwickelnden Erscheinungsfaktoren zustande kommt und als Mittel zu dem allgemeinen Zwecke verwendet ist. Sie kann eben nur das Resultat dieser allgemeinen künstlerischen Gestaltung eines Bildes sein und kann nicht direkt an sich angestrebt, durch diese oder jene technischen Mittel erreicht werden; sie bleibt sonst rein dekorativ, wird aber nicht Ausdruck unserer Gesamtvorstellung der Natur.

Um hier auch der Bemalung von Architektur und Plastik zu gedenken, so müssen bei dieser die Farbenkontraste ebenfalls vor Allem eine Formbedeutung haben.

Da die Licht- und Schattenwirkung bei Bauten mit dem Stand der Sonne wechselt, so verändern sich in der Wirkung die Formverhältnisse.

Die Formkonturen verschwinden im Schatten, die Gesimse erscheinen breiter je nach der Länge der Schatten etc., kurzum, Schatten und Licht wirken stärker als die Form. Um diesem Wechsel entgegenzuarbeiten, kann die Bemalung dienen; Farbenkontraste wirken stärker als Licht- und Schattenkontraste, und deshalb kann die Bemalung die Verhältnisse der Form, der Beleuchtung zum Trotz, zur Geltung bringen, sie unabhängig davon machen. Um diesen Zweck zu erreichen, müssen die Farben derart angebracht sein, dass die Farbenkontraste da sprechen, wo die Licht- und Schattenwirkung eine Unklarheit hervorruft. Es ist jedoch einleuchtend, dass es sich dabei nur um die Kontrastwirkung handelt, nicht um das Anbringen bestimmter Farben.

Das gilt auch für die Figuren, die sich von der Architektur z. B. in einem Giebfeld als Ganzes trennen. Welchen Ton sie erhalten, ist dabei gleichgiltig. Der Ton darf eben nur als Kontrast zum Uebrigen wirken, nicht als Lokalfarbe der Figuren; man darf nicht zu der Vorstellung gelangen, dass es sich um eine braune oder gelbe Menschenrasse handelt. Auf diese Weise drücken sich alle Formverhältnisse auch farbige aus, ohne die Farbe als etwas für sich Bestehendes abzusondern, der etwa die Bedeutung einer Lokalfarbe in der Natur zukäme.

Bei isolierter Skulptur ändert sich die Sachlage insofern, als sie nicht mehr als ein notwendiger Teil eines abgeschlossenen farbigen Ganzen auftritt und in diesem ihre bestimmte farbige Rolle spielt. Sie steht der Natur als ein Isoliertes und Getrenntes gegenüber. Insofern die Natur stets eine farbige Umgebung ausmacht, darf die Figur, um harmonisch zu wirken, nicht eine Lücke bilden, sondern muss auch als Farbeindruck existieren. Da andererseits die Natur als ein Naturprodukt farbige ist, nicht künstlich gefärbt, so muss auch die Figur nur als Naturprodukt farbige wirken, nicht als ein farbige Dargestelltes, wobei die Farbe als Ausdruck des Dargestellten benutzt wird. Dazu kommt, dass der Natur gegenüber die Figur in erster Linie sich als ein Ganzes behaupten muss, und es ist deshalb nötig, sie auch als Farbe möglichst zusammen zu halten. So stellt es sich als das im Allgemeinen Richtige heraus, dem Stein wenn nötig eine Tönung, der Bronze eine Patina zu geben. Alle Bemalung vom Gesichtspunkte der direkten Naturwahrheit aus ist eine Roheit.

V.

Die Reliefauffassung.

Wir haben im letzten Kapitel gezeigt, wie der Künstler bei seiner Aufgabe — für die com-