

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-

plizierte dreidimensionale Vorstellung eine einheitliche Bildvorstellung zu schaffen — zu einer immer konzentrierteren Gegenüberstellung der gegenständlichen Flächenwirkung zu der allgemeinen Tiefenvorstellung gezwungen wird. Mit dieser Gegenüberstellung gelangt er zu einer einfachen Volumenvorstellung, zu der einer Fläche, die er nach der Tiefe fortsetzt. Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, dass ihre äussersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaasse in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaasses anordnen. Auf diese Weise einigt sich die Figur, von vorn durch die Glaswand gesehen, einerseits in einer einheitlichen Flächenschicht als kenntliches Gegenstandsbild — andererseits wird die Auffassung des Volumens der Figur, welches an sich ein kompliziertes wäre, durch die Auffassung eines so einfachen Volumens, wie es der Gesamtraum darstellt, den sie einnimmt, ungewein erleichtert. Die Figur lebt so zu sagen in einer *Flächenschicht* von *gleichem* Tiefenmaasse und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, d. h. sich kenntlich zu machen.

Ihre äussersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Fläche dar.

Diese Vorstellungsweise beruht also auf der Auffassung des Gegenständlichen als einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaasse. Das Gesamtvolumen eines Bildes besteht aber je nach der Art des Gegenständlichen aus mehr oder weniger solchen hintereinander gereihten imaginären Flächenschichten, welche sich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmaasse einigen.

Auf solche Weise gelangt der Künstler dazu, die Raumvorstellung und Formvorstellung, welche ursprünglich aus einem Komplex unzähliger Bewegungsvorstellungen bestehen, so anzuordnen, dass uns ein Flächeneindruck mit starker Anregung zu einer Tiefenvorstellung übrig bleibt, welchen alsdann das ruhig schauende Auge ohne Bewegungsthätigkeit aufzunehmen im Stande ist.

Diese Vorstellungsweise ist also das notwendige Produkt des Verhältnisses unserer dreidimensionalen Vorstellung zum einheitlichen Gesichtseindrucke und wird zur notwendigen künstlerischen Auffassung von allem Dreidimensionalen, gleichviel, ob es sich um die Darstellung einer Einzelform oder einer weiteren Gesamtheit handelt, gleichviel, ob wir diese

Erscheinungsweise als Bildhauer oder als Maler erreichen.

Die Aufgabe — dies Zutagefördern einer allgemeinen Raumvorstellung durch die Gegenstanderscheinung — ist für beide dieselbe, und die Arbeit Beider wird durch dasselbe Vorstellungsbedürfnis geleitet, mögen auch die zu verwendenden Mittel noch so verschieden sein.

Diese so entwickelte allgemeine künstlerische Vorstellungsweise ist aber nichts Anderes als die in der griechischen Kunst herrschende Reliefvorstellung.

Diese Reliefvorstellung markiert das Verhältnis der Flächenbewegung zur Tiefenbewegung oder das der zwei Dimensionen zur dritten. Sie setzt uns in ein sicheres Verhältnis als Schauende zur Natur. Die allgemeinen Gesetze unseres Verhältnisses zum sichtbaren Raum werden durch sie erst in der Kunst festgehalten, und durch sie wird die Natur erst für unsere Gesichtsvorstellung geschaffen. So formt sich in dieser Vorstellungsweise gleichsam das Gefäß, in welches der Künstler die Natur schöpft und fasst. Eine Anschauungsform, die in allen Zeiten das Kennzeichen der künstlerischen Empfindung und der Ausdruck ihrer unwandelbaren Gesetze ist. Ein Mangel an dieser Empfindungsweise bedeutet einen Mangel an künstlerischem Verhältnis zur Natur, eine Unfähigkeit, unser wahres Verhältnis

zu ihr zu verstehen und konsequent zu entwickeln. In dieser Vorstellungsweise findet die tausendfältig bewegte Anschauung erst ihren Schwerpunkt, ihr stabiles Verhältnis, ihre Klarheit. Sie wird notwendig für alles künstlerische Formen, sei es bei einer Landschaft oder einem Kopfe; überall ordnet sie die Wahrnehmung, verbindet und beruhigt sie. In allen bildenden Künsten ist sie dieselbe, ist sie Führerin, wirkt sie in derselben Weise als ein allgemeines Verhältnis und Bedürfnis, dem sich alles unterordnet, in dem sich Alles schichtet, vereinigt. Ebenso wie für das Zweidimensionale alle Richtungen im Verhältnis zur Senk- und Wagerichten gemessen werden und einen Halt gewinnen, ebenso können alle einzelnen Tiefenvorstellungen erst ihren klaren Wert erhalten, wenn sie im Verhältnis zu einer einheitlichen Tiefenvorstellung erscheinen. Wie weit der Künstler fähig ist, jeden Einzelwert als Verhältniswert zu diesem allgemeinen Tiefenwert darzustellen, bedingt die Harmonie der Bildwirkung. Seine Schöpfung erhält dadurch erst einen einheitlichen Maassstab. Je klarer dieser fühlbar wird, desto einheitlicher und wohlthuernder der Eindruck. Diese Einheit ist das eigentliche Form-Problem der Kunst, und wie weit das Kunstwerk diese Einheit erreicht, danach bestimmt sich sein Wert. Die

Darstellung der Natur erhält erst in ihr eine Weihe, und die geheimnisvolle Wohlthat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer nur und allein auf der konsequenten Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke.\*

---

\*) Wenn wir die Erscheinungsform, welche vom Kunstwerke festgehalten wird, als eine gezeigt haben, die auf einem ferneren und nicht nahen Standpunkte zum Objekt beruht, so möchte ich einem Gedanken begegnen, welcher dabei auftreten könnte. Da das Fernbild alles unter Lebensgrösse zeigt, so könnte das für Manchen mit der Darstellung des Lebensgrossen und mit dessen Schärfe und Deutlichkeit im Widerspruch stehen.

Die Bedeutung und der Wert des Fernbildes beruht jedoch auf der Art, wie es uns die Natur als Ganzes modelliert und einigt, es handelt sich dabei nur um die einigenden Kräfte.

Einmal hängt es ganz von der Schärfe des Auges ab, auf welche Distanz es die Gegenstände scharf und präzise sieht, und die Entfernung, welche das Fernbild erfordert, hat an und für sich nichts mit der Deutlichkeit oder Undeutlichkeit des Bildes zu thun, wenn sie auch auf die Härte oder Weichheit der Erscheinung Einfluss nimmt. Andererseits ist der Maassstab einer Darstellung nicht mit einer Distanzvorstellung verknüpft. Es ist ja Tatsache, dass die perspektivische Verkleinerung in natura von uns gar nicht empfunden wird. Es

Nachdem wir in der Reliefvorstellung das allgemeine künstlerische Verhältnis zur Natur erkannt und entwickelt haben, ist es notwendig, das plastische Relief, als direkten Ausdruck dieses allgemein künstlerischen Verhältnisses, noch näher zu besprechen.

---

erscheint uns ein Mensch auf weitere Entfernung durchaus nicht kleiner als in der Nähe. Wir halten in natura die Lebensgrösse in der Empfindung noch auf grössere Distanz fest, ja sie hört eigentlich nie auf, da ja die Perspektive nur ein Anregungsmittel zur plastischen oder Raumvorstellung ist, und die letztere sich die Gegenstände in ihrem körperlichen Sein, in ihrer wirklichen Grösse vorstellt. Der gewöhnliche Mensch muss besonders darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Gegenstände mit der Entfernung als Bild an Grösse abnehmen. Es beweist das eben, wie unendlich stark die Vorstellung gegenüber dem Gesichtsbild das Bewusstsein beherrscht. Die unperspektivischen Bilder alter Zeiten finden darin ihre natürliche Erklärung, es brauchte ein entwickelteres Bewusstsein, um das Gesichtsbild als Wahrnehmung an sich zu beobachten und von seiner unwillkürlichen Wirkung als Formvorstellung zu trennen. — Andererseits ist es nicht der faktische Maassstab, an welchen der Eindruck der Lebensgrösse gebunden ist. Wir verkleinern oder vergrössern uns so zu sagen mit dem Bilde oder rücken es gleichsam in die Ferne, und damit bleibt das Verhältnis des Dargestellten zu uns für die Vorstellung immer

Die Reliefvorstellung fusst auf dem Eindruck eines Fernbildes. Aus der Nähe geschaute Natur ist nicht als Relief gesehen.

Die Elemente der Reliefvorstellung sind, wie wir gesehen haben, die einheitliche Wirkung alles Zweidimensionalen als Fläche, und alles Dreidimensionalen als einheitliche Tiefenbewegung oder Tiefenmaass. Indem die Darstellung die zwei einheitlichen Wirkungen hervorruft, enthält sie das, was das Auge braucht, um eine räumlichklare Vorstellung der Natur zu entwickeln; ein kenntliches Bild des Gegenstandes in der Fläche und ein einheitliches Tiefenmaass für die Volumenempfindung.

Daraus ergibt sich dann für die Plastik die

---

dasselbe. Es hängt der eine oder der andere Fall ganz von der Darstellungsart ab. — Ist eine Darstellung in kleinem Maassstab im Grossen und Ganzen gegeben, dann wirkt der Gegenstand wie ein aus der Ferne geschener und deshalb an sich lebensgross. Ist sie im Einzelnen sehr ausgeführt, dann wirkt der Gegenstand als ein lebensgrosser in Miniaturformat, und wir verkleinern uns mit ihm. Die Kraft der Anregung, nicht der Maassstab des Dargestellten ist es, welche unsere Vorstellung bestimmt. Es ist somit die Reliefauffassung ganz unabhängig von der Grösse der Darstellung, und gute lebensgrosse Portraits halten einen fernen Eindruck ebenso fest wie kleinere.

Reliefvorstellung vom ganz flachen Relief bis zum vollständig runden, wo zuletzt das einheitliche Tiefenmaass dem realen Tiefenmaass der Figur entspricht.

Bei all den Abstufungen vom Flachrelief bis zum Hoch- d. h. eigentlich Tief-relief, handelt es sich in erster Linie darum, dass die einheitliche Wirkung der Fläche zum starken Ausdruck kommt. Mit anderen Worten, es müssen so viele Höhenpunkte der Darstellung in einer Fläche liegen, dass sie den Eindruck der Fläche hervorrufen. Tritt Einzelnes aus dieser Gesamfläche bemerkbar heraus, so erscheint es vor der eigentlichen Distanzschicht unseres Sehfeldes und ist von der allgemeinen Tiefenbewegung ausgeschlossen; es streckt sich, von dem Gesamteindruck losgelöst, uns entgegen und wird nicht mehr von vorn nach hinten gelesen, ist also durchaus unkünstlerisch in der Wirkung. Ein Fehler, der heutzutage gang und gäbe ist.

Die einheitliche Tiefenbewegung beruht auf der Wirkung eines einheitlichen Tiefenmaasses und verlangt deshalb eine der vorderen Fläche parallel laufende Grundfläche (immer nur der Wirkung nach zu verstehen). Denn die Grundfläche des Reliefs spielt die Rolle eines einheitlichen Hintergrundes, von dem sich die Figuren abheben. Es hängt deshalb ganz von den aufliegenden Formen ab, ob der Grund da oder

dort tiefer zu liegen kommt, denn er soll im Ganzen und im Verhältnis zu der aufliegenden Form als einheitlicher Hintergrund wirken. Nicht die Grundfläche des Relief soll als *Hauptfläche* wirken, sondern die *vordere Fläche*, in der sich die Höhen der Figuren treffen. Sonst tritt wiederum der Fall ein, dass die Figuren vor der eigentlichen Distanzschicht des Sehfeldes existieren und deshalb aufgesetzt erscheinen.

Was nun das Tiefenmaass des Einzelnen im Verhältnis zum gesamten Tiefenmaass betrifft, so begegnet man oft der irrigen Meinung, dass, wenn z. B. das Gesamtmaass der Relieftiefe ein Drittel des Naturmaasses ausmacht, das Tiefenmaass im Einzelnen durchgängig ein Drittel der Natur ausmachen müsse. Das Relief würde dann eine runde Figur im Tiefenmaass durch drei dividiert darstellen.

Aus den früheren Auseinandersetzungen haben wir aber erkannt, dass im Fernbilde die als Wirkung erscheinenden Verhältnisse der Naturform mit den thatsächlichen Maassverhältnissen nicht übereinstimmen. Es einigen sich Tiefendifferenzen zu *einer* Flächenwirkung, andere sprechen dieser gegenüber als Formkontraste um so stärker. Die Daseins- und die Wirkungsform sind nicht dasselbe, und die Reliefvorstellung hält die Wirkungsform fest, nicht die Daseinsform. Sie fasst die Natur in ihrem

Wirkungsverhältnis. Darauf beruht es ja, dass das Relief imstande ist, sich vom wirklichen Tiefenmaasse unabhängig zu machen. Es ist damit klar, dass das Relief nicht eine triviale Division des Naturdurchmessers darstellt, sondern ein von diesem unabhängiges Wertbild, und so erst einen Sinn und eine Existenzmöglichkeit bekommt.

Wie unwichtig das faktische Tiefenmaass der Figur für die Volumenauffassung durch den Sehakt ist, zeigt sich z. B. darin, dass, wenn ich ein Relief vom Hintergrund befreie und fernstelle, es schwer ist, zu erkennen, ob das Bild Relief oder eine runde Figur ist.

Man könnte glauben, dass jedes flache Relief auch als ein tiefes behandelt werden könne und umgekehrt. Dem ist aber nicht so. Es hängt dies ganz von der Anordnung ab. Ein flaches Relief, welches naturgemäss durchgängig das Licht auffängt, würde bei tiefer Behandlung Schattenpartien enthalten, und es fragt sich alsdann, ob es dies verträgt, d. h. ob es noch deutlich bleibt. Es liegt also in der Konzeption und Anordnung, so gut wie bei einem Bilde, ob Alles im Lichte gedacht ist oder nicht. Und umgekehrt kann ein tiefes Relief, welches mit und auf die Schattenwirkung konzipiert ist, in der flachen Darstellung die notwendige Wirkung einbüßen.

Hier wäre noch über die Reliefdarstellung in Bronze Einiges zu erwähnen.

Da die Silhouettwirkung der Bronze für die Klarheit der Darstellung notwendig ist, und diese beim Bronzerelief durch den dunkeln Grund bedeutend geschwächt wird, so wird eine Steigerung der inneren Formgebung, eine grössere Kontrastwirkung von Höhe und Tiefe erforderlich. Ausserdem hat der Metallglanz auf den Höhen veranlasst, die Form im Sinne eines Hervortauchens aus dem Dunkeln zu gestalten, ähnlich wie bei der Formgebung im Rembrandtschen Sinn. Dazu kommt, dass Bronzedarstellungen vielfach nicht als abgesonderte Kunstwerke, sondern als Füllungen oder Verzierungen verwandt werden. Alsdann dient das Figürliche einer ornamentalen Wirkung und kann unter dieser Voraussetzung im Widerspruch zum Reliefprinzip stehen. Ich möchte da als bezeichnendes Beispiel die kleine Michel Angelo zugeschriebene Bronzethür anführen, auf der ganz flachgehaltene Figuren ganz runde Köpfe hervorstrecken. Hier spielen aber die Köpfe der Figuren die Rolle von Metallknöpfen einer Thüre, und da sie sich wiederholen, so bilden die Köpfe untereinander doch wieder eine gemeinschaftliche Relieffläche. Eine solche, in diesem Fall sehr wohl verstandene und gerechtfertigte Freiheit hat jedoch dazu geführt,

dass Andere sich ein solches Hervorragelassen aus der Fläche erlaubten, wo keine ornamentale Veranlassung dazu vorhanden war, und wo aus Mangel an Wiederholung keine Reliefeinheit der Höhen eintrat. Damit entstand eine künstlerische Verirrung, wie sie z. B. die Sockelreliefs des Perseus von Benvenuto Cellini darstellen, und diese Verirrung hat dann immer wieder ihre Nachahmer gefunden.

Der scheinbare und oft auch wirkliche Widerspruch solcher Bronzereliefs zu Steinreliefs hat zu der irrigen Ansicht verleitet, dass jedes Material eine andere Reliefvorstellung veranlasse. Dann, weiter gehend, hat man die Prinzipien der künstlerischen Gestaltung nur als notwendige Konsequenz des Darstellungsverfahrens, wie es das Material bedingt, aufgefasst. — So hat man denn die Sachlage gerade auf den Kopf gestellt. Weil die Bedingungen des Materials den Künstler zwingen können, durch *verschiedene* Materialbehandlung den künstlerischen, vom Material gänzlich unabhängigen Bedürfnissen gerecht zu werden, leitet man die künstlerischen Prinzipien vom Material her und sieht in der künstlerischen Darstellung zuletzt nichts weiter, als eine Darstellung des Materials und seiner Verarbeitung. Das ist denn doch eine sehr starke Verwechslung von Zweck und Mittel.

Wenden wir jetzt die Reliefauffassung noch

speziell auf die runde Darstellung einer Figur an, so stellt sie die Anforderung, dass die dargestellte Figur für verschiedene Ansichten die Reliefaufgabe erfülle, sich als Relief ausdrücke. Das heisst aber wieder, dass die verschiedenen Ansichten der Figur stets ein kenntliches Gegenstandsbild als einheitliche Flächenschicht darstellen. Es handelt sich darum, dass die Figur für jede Ansicht die Vorstellung einer einheitlichen Raumschicht erweckt und somit einen Gesamtraum beschreibt von klarer Flächeneinheit. Dadurch wird der ganze materielle Formbestand zur sehbaren Form umgebildet und ist dadurch im Gegensatz zur realen Modellform, zum Naturabguss, eine reine Erscheinungsform geworden. Eine solche Anordnung können wir uns wieder am besten mit Zuhülfenahme der beiden Glaswände klar machen. Indem sich die Figur in ihren Hauptansichten in einer gemeinsamen Fläche einigt, erhält sie die Ruhe und Sichtbarkeit, wie wir sie bei einer klaren Wirkung aus grösserer Entfernung erhalten. Ihre Erscheinung ist alsdann so geeinigt, wie es der einheitliche Blick verlangt, wenn er die Figur als Teil einer Gesamtheit auffasst. Was sich in natura durch die grössere Entfernung für den Blick einigt und darstellt, geht durch die Anordnung der Figur selbst in die plastische Darstellung über, so dass ihre Erscheinungs-

weise, unabhängig von der Distanz des Standpunktes des Beschauers, dieselbe bleibt. Die Figur stellt sich auch für den nahen Standpunkt als einheitliches Flächenbild dar. Diese Auffassung macht sich in der ganzen Formgebung der Figur geltend, da die Gesamtanordnung sich bis in die einzelsten Formen hinunter fort und fort gliedert.

Wenn es das natürliche Erfordernis für einen Standpunkt ist, ein klares Flächenbild des Dargestellten zu erhalten, so ist es umgekehrt die natürliche Folge solcher Gestaltung einer runden Figur, dass sie den Beschauer zwingt, seinen Standpunkt den Flächen gegenüber zu wählen. Damit bestimmt die Anordnung der Figur den Standpunkt, aus dem sie gesehen sein will, oder je nach der Anzahl solcher Flächenbilder, die sie bildet, die verschiedenen Standpunkte. Es liegt natürlich in der Konzeption der Figur, wie viele Ansichten sie hat. Ob bloss zwei — wie es Figuren haben, welche analog einer reinen Relieferfindung sich ausbreiten, ob drei oder vier etc. Es handelt sich dabei stets nur um das Maass der Energie, mit der die Figur bestimmte Standpunkte anweist, nicht um eine notwendige Anzahl. Immer wird sich aber *eine* Ansicht als diejenige geltend machen, welche analog dem Bilde oder Relief die ganze plastische Natur der Figur als einheitlichen Flächen-

eindruck darstellt und zusammenfasst. Sie bedeutet die eigentliche Gesichtsvorstellung, welche der plastischen Darstellung zu Grunde liegt, die anderen Ansichten sind ihr untergeordnet als notwendige Konsequenz der Hauptansicht.

In der Anordnung der runden Figur zu solcher Bilderscheinung liegt das Problem des plastischen Aufbaues des Ganzen.

Bei dieser Darlegung des Einigungsprozesses der plastischen Form ist von der Erscheinung ausgegangen. Machen wir es umgekehrt und gehen wir von der plastischen Form aus, so ergibt sich Folgendes. Alle plastische Einzelform muss sich in einer grösseren Form einigen, alle Einzelbewegung einen Teil einer grösseren Gesamtbewegung ausmachen, sodass zuletzt der ganze Formenreichtum einer Figur in einem einfachsten Flächengang eingeordnet vor uns steht. Je stärker diese Einigung in einer Fläche möglich geworden, desto einheitlicher wird die Form als Erscheinung sprechen. Wenn es nun für die Erscheinung wichtig ist, dass wir für verschiedene Standpunkte klare Gesamtbilder der Figur erhalten, so liegt es andererseits in der plastischen Beschaffenheit, dass der gesamte Flächengang stets fortschreitend die Figur nach allen Seiten umschliesst und einigt.

So wird denn bei Figuren, die zu einer klaren Erscheinung durchgebildet sind, der Gesamt-

raum, in dem sie gedacht sind, sich klar aussprechen und fühlbar werden. Denn die Flächen, in denen das Runde der Figur als Bild erscheint und untergebracht ist, bilden eben einen ideellen Raum, dessen Grundriss eine klarseitige Form, ein Rechteck von grösserer oder geringerer Tiefe ist. Ist dies nicht der Fall, so stellt sich die Figur immer weniger als klare Bilderscheinung dar, und wir suchen jede Ansicht, weil sie nie abgeschlossen erscheint, durch die folgende aufzuklären, und werden dadurch um die Figur herumgetrieben, ohne ihrer jemals, als einer eigentlich sichtbaren, habhaft werden zu können. Man ist dann mit der Darstellung um kein Haar weiter gekommen, denn die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, in dem er sich abmüht, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen. So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung, erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d. h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.

Dass das Gegenständliche sich für eine Ansicht klar ausspricht, lässt sich auf zweierlei Weise erreichen. Im Freien, durch eine deutlich sprechende Begrenzung, durch das Silhouettbild; dies ist überall notwendig, wo die Plastik auf grosse Entfernung zu wirken hat, weil dort die innere Gliederung für den Blick mehr und mehr verschwindet. Das klare Silhouettbild ist das weittragendste Gegenstandsbild. Es ist ausserdem für die Bronze ein notwendiges Erfordernis, weil bei dieser die innere Form in Folge der dunkeln Farbe zu schwach spricht. Aus dem Bedürfnis dieser Fernwirkung haben die Griechen meistens ein klares Silhouettbild zur Gegenstandsklärung gebraucht.

Im geschlossenen Raume, wo der Standpunkt ein näherer ist, und die *innere Form* den Gegenstand verdeutlichen kann, wird die Sachlage eine andere. Bei geringerer Distanz besitzen wir ein kleineres Sehfeld, und da es nach dem Rande zu verschwommen ist, und seine Kraft im Centrum liegt, so darf das, was den Gegenstand verdeutlicht, nicht am Rande, sondern muss nach der Mitte des Sehfeldes zu liegen. Das Mittel der klaren Silhouette verlangt einen weiteren Standpunkt, wo wir sie leicht überblicken können. In der Nähe aber, wo die Figur mehr und mehr das ganze Sehfeld einnimmt oder gar überragt, dürfen wir

nicht der Auskunft, welche die Begrenzung uns giebt, benötigen, sondern wir müssen umgekehrt sie entbehren können. Das hat dazu geführt, in solchem Fall die Begrenzung möglichst ruhig eine Gesamtmasse umschliessen zu lassen und die Figur desto einheitlicher vom Hintergrunde zu trennen. Der näher angenommene Standpunkt spricht sich deshalb in der Gestaltung der Figur dadurch aus, dass das Silhouettbild zu einer ganz beruhigten allgemeinen Begrenzung gegen den Hintergrund wird.

Diese Gestaltungsweise hat sich denn auch als notwendig bei der Sculptur für Innenräume in der Renaissance besonders ausgebildet. Man denke an Michelangelo's kompakte Gestalten.

Bei den Bronzen, bei denen die Innenformen niemals so deutlich reden, um die Silhouette entbehren zu können, treibt der künstlerische Instinkt dazu, den Maassstab so weit zu verkleinern, dass die Silhouettwirkung noch klar in's Sehfeld fällt. Die Bronze als *Silhouettbild* verlangt für den nahen Standpunkt einen kleineren Maassstab, als die Marmorfigur von *geschlossener* Begrenzung.

Da das Wesen der Reliefauffassung darin liegt, das Kubische zu einem einheitlichen Gesichtseindruck zu formen, so muss die Reliefauffassung notwendig immer in Kraft treten, wo das Objekt der künstlerischen Gestaltung ein kubisches

Gebilde ist. Also vor allem auch bei der Architektur, bei Möbeln etc. Es handelt sich immer darum, dass wir ein deutliches Gefühl der äusseren Schicht erhalten, und dass wir alle Einzelformen als eine Vertiefung von vorn nach hinten lesen. Der griechische Tempel bildet z. B. eine geschlossene Raummasse, die Säulen stehen so nah, dass sie als durchbrochene vordere Raumschicht wirken. Wir nehmen nicht einen Raumkörper wahr, vor dem Säulen stehen, die uns entgegen wirken, sondern umgekehrt die Säulen bilden den Raumkörper mit, und die allgemeine Tiefenbewegung schreitet zwischen ihnen durch.

Ebenso führt der romanische Styl die Reliefauffassung konsequent und selbständig durch und fasst jede Oeffnung als ein Durchbrechen von hintereinander gereihten Raumschichten auf, welche er durch die Profilierung der Oeffnung zur Anschauung bringt.

Bei allen Stylunterschieden, welche die Architektur aufweist, bleibt ihre Aufgabe die, ihre Formen als Reliefwirkung zu einigen. Dadurch erhält ein Bau erst seine künstlerische Einheit. Fassen wir einen Bau als einen Organismus von Stylformen auf, so ist er zunächst nur einem Naturgebilde zu vergleichen, dessen Form durch die Reliefauffassung erst die künstlerische Einheit gewinnen soll.

Ich begnüge mich hier mit diesen kurzen Andeutungen, die nur darauf hinweisen sollen, dass der Architektur als Kunst dasselbe Gestaltungsprincip innewohnt, wie der Plastik und der Malerei.

## VI.

### Die Form als Funktionsausdruck.

Wir haben in den früheren Kapiteln die Erscheinung als Ausdruck unserer *räumlichen* Vorstellung von der Natur klargelegt.

Wir gingen von der menschlichen Fähigkeit aus, dem optischen Bild die räumliche Beschaffenheit der Natur abzulesen. Wir bezeichnen dies schlechthin mit Sehen, in derselben Weise, wie wir sagen, dass das Kind erst dann lesen kann, wenn sich beim Ansehen der Buchstaben die Vorstellung des lebendigen Wortes einstellt. Die künstlerische Darstellung formt sich alsdann als eine Erscheinung, die als lesbarste erkannt wurde, und die den räumlichen Inhalt zu diesem Zweck anordnet. Das Erste, was wir aus der Erscheinung lesen, ist Raum und Form, und die Vorstellung des Raumes oder der Form habe ich deshalb als die elementarste und notwendigste zuerst behandelt. Die Vorstellungen, die sich nun wieder auf die Form selbst beziehen, insofern wir die

Form als Wirkung einer Ursache ansehen, sind für die bildende Kunst Vorstellungen zweiter Ordnung. Es sind dies erstens die Vorstellungen des materiellen Stoffes, soweit dieser die Form bedingt; letztere wird dann zum Ausdruck der Struktur oder der unter der Oberfläche liegenden Formen, wie es bei jedem Organismus sowohl in der Ruhe als auch in der Bewegung der Fall ist. Zweitens die Vorstellungen eines Motivs, einer Handlung oder eines Vorgangs, insofern diese eine Veränderung oder Bewegung der Form bedingen. Beides sind Vorstellungen der Form als Ausdruck und Resultat von Bedingungen entweder dauernder oder momentaner Natur.

Indem wir uns die Veranlassung zu einer Erscheinung vorstellen und diese damit entweder als Folge eines seelischen Motors — als Handlung — oder einer mechanischen Funktion oder aber als Folge organischer und stofflicher Bedingtheit fassen, schieben wir hinter den Thatbestand der Erscheinung gleichsam eine Vergangenheit und Zukunft oder eine dauernde Wirkung. Diese werden alsdann in der Vorstellung wachgerufen und so zu sagen in die Erscheinung mit eingeschlossen. Je nach Art der Faktoren, welche in der sich jeweilig darbietenden Erscheinung liegen, stellen sich zugleich die betreffenden Vorstellungen ein.

Auf die stofflichen Bedingungen für die Form ist es nicht nötig, näher einzugehen, dagegen verlangen die Formen als Ausdruck eines Vorgangs eine nähere Erörterung.

Die Natur, insofern sie sich verändert, bewegt, ruft Aenderungen der Erscheinung hervor, die wir als Merkmale dieser Vorgänge festhalten. Mit ihrer Wahrnehmung stellt sich die Vorstellung des Vorganges ein, wir empfinden ihn mit, indem wir ihn so zu sagen innerlich mitagieren und diese innere Aktion der äusseren Erscheinung als Ursache unterlegen. Wie das Kind die Mimik des Lachens und Weinens verstehen lernt, indem es diese Mimik mitmacht und an dem eigenen Muskelvorgang, den es hervorruft, auch die innere Ursache des Behagens oder Unbehagens zu empfinden imstande ist, so wird uns alle Mimik, alle Bewegung bei Anderen ein verständlicher Ausdruck für innere Vorgänge, eine verständliche Sprache. — Diese Uebertragung geht so weit, dass auch da, wo uns neue Erscheinungen vorkommen, wir sie mit dem eigenen Körpergefühl, welches ähnliche Erscheinungen begleitet hat, sofort beleben und bezeichnen. So sammelt sich ein Kapital von Merkmalen für Vorgänge an, und die Deutlichkeit dieser Funktionsmerkmale wird ihren Wert ausmachen als Träger dieses Lebensgefühls, dieser Sympathie

zwischen dem Menschen und der Aussenwelt. Dehnen wir diese Anschauung auf den ganzen Körper aus, so ist es natürlich, dass sie überall belebend einwirkt und formbestimmend Einfluss nimmt. Es ist also, was wir schlechthin Leben der Natur nennen, eigentlich ihre Belebung durch die Vorstellung. Wir müssen hier den Ausdruck der Funktionsmerkmale im weitesten Sinne nehmen, nicht nur für den momentanen direkten Vorgang als Aktivität, sondern auch für die Ruhe. So lange die Form kein Funktionsausdruck ist, drückt sie kein direktes Verhältnis zu einer Körperempfindung aus.

Da nun die Natur durchaus nicht immer die lebendige Mimik hat, die wir brauchen, um zur Mitempfindung angeregt zu werden, und unsere Vorstellung diese Mimik aus dem gesamten angesammelten Erfahrungsmaterial im Verein mit dem direkten Körpergefühl gewinnt, ähnlich wie es der Schauspieler thut, so wird auch der Künstler sich nicht an die jeweilige thatsächliche Naturerscheinung binden, an ihr kleben, sondern selbständig die Sprache nach seiner subjektiven Kraft entwickeln und bei seiner Darstellung die allgemeine Forderung an die Natur auch dem Einzelfall gegenüber geltend machen.

Es ist klar, dass diese belebende Kraft unserer

Vorstellung sich nicht nur auf die lebenden Wesen, sondern auf die gesamte Natur ausdehnt, und wir dadurch alles in Beziehung zu uns setzen und mit unserem Körpergefühl durchdringen.

Die Funktionsmerkmale, wie sie sich in unserer Vorstellung festsetzen, haben aber noch eine weitere Bedeutung. Eine langfingerige, sehnige Hand in voller Ruhe erinnert so sehr an das Bild der sich ausstreckenden, zugreifenden Hand, dass sie an sich für uns die Tendenz des Greifens und die damit weiter zusammenhängende Körperempfindung ausdrückt. Sie trägt so zu sagen das Gepräge einer Thätigkeit in latentem Zustand. Stark entwickelte Kinnladen machen den Eindruck von Kraft und Energie, weil wir bei starken Willensäußerungen die Kinnladen aufeinander pressen und anspannen, so dass ihre Muskulatur hervortritt. Weil sie in diesem Fall stark wirken, so entsteht bei an sich starken Kinnladen diese Erinnerung an den Willenszustand und wir empfinden in ihnen den Ausdruck der Kraft. So wie sich die Stirnmuskeln im Zorn oder in der Anstrengung zusammenballen, und wir diesen zusammengezogenen Wulst als Ausdruck des Zornes oder der Anstrengung auffassen, so behält auch eine Stirne, wo dieser Wulst im Ruhe-

zustand vorhanden und durch den Knochenbau veranlasst, den Ausdruck der Kraftentwicklung.

Auf diese Weise gelangen bestimmte Formen zum Ausdruck innerer Vorgänge, obschon sie in gar keiner Bewegung gedacht sind, weil sie an Formen in Bewegung erinnern. — An der Hand dieser Uebertragungsweise gelangt der Künstler dazu, Formtypen festzuhalten und zu gestalten, welche einen bestimmten Ausdruck haben und im Beschauer bestimmte Körper- und Seelenempfindungen erwecken. Bei dem Festhalten einer bestimmten Funktionsart entstehen ganze Körpertypen, indem wir aus der Natur alle die Formenarten zusammenhalten, die denselben Funktionscharakter tragen. Es bezeichnet dies natürlich ebensowohl unser rezeptives Verhältnis zur Natur, als unser produzierendes in der Kunst. Weil gleichsam dieselbe Anspannung oder dasselbe Gehenlassen sich durchweg in einem Körper ausdrückt, empfinden wir in ihm eine typische Einheit.

\* Ob wir in der Natur einen derartigen für uns einheitlichen Typus vorfinden, oder ob der Künstler ihn schafft, ist einerlei; in beiden Fällen hat er für uns die gleiche Realität.

Indem wir so den Bedürfnissen in der Gestaltungsweise unseres Vorstellungslebens nachgegangen sind, bewerken wir, dass das, was die Form für uns aussagt, ihr durchaus nicht

in natura immer im gegebenen Fall zukommen braucht. Der Kerl mit seinen starken Kinnladen kann ein schwacher Mensch sein, die langfingerige sehnige Hand steif und ungeschickt zum Greifen. Der Ausdruck der Form, ihre Sprache für die Phantasie, welche auf Uebertragung von Funktionsmerkmalen fusst, kümmert sich nicht um die jeweiligen realen Verhältnisse von Form und Inhalt, hängt nicht jedesmal neu davon ab. Der rührende Ton einer Stimme wirkt rührend, auch wenn ich weiss, dass ihr Eigenthümer nichts dabei empfindet.

Es ist jedoch wohl zu bemerken, dass die starke Gestaltung der Phantasieübertragung bei verschiedenen Menschen und in verschiedenen Zeiten verschieden ausgebildet sein kann. Ein wissenschaftliches Beobachten, oder ein Feststellen der jeweiligen realen Verhältnisse, kann so in den Vordergrund des Interesses treten, dass die unbeirrte Uebertragung der anschaulichen Erfahrungen mehr und mehr abnimmt und einschläft. Gegenüber dem Interesse an dem positiven Sachverhalt und dem Ausweisetzel des Beweisbaren fühlt sich die unwillkürliche Vorstellungsarbeit unberechtigt und traut sich nicht mehr hervor. Damit stirbt der Sinn für den Ausdruck der Natur und mit ihm das künstlerische Material ab.

Wir haben so gesehen, dass wir die Veränderungen in der Natur je nach ihrem Funktionsausdruck mit unserer Vorstellung begleiten, dass aber auch das Feste, Unveränderliche die Anregung zu Vorstellungen von bestimmten Vorgängen enthalten und so zur feststehenden Ausdrucksform für gewisse Eigenschaften werden kann. Damit erscheint überhaupt der Unterschied zwischen bewegter und ruhiger Natur verwischt; in beiden Fällen wird die Form als eine entstandene aufgefasst, und ihr Leben besteht in der Erregung der Vorstellung von Bewegungsvorgängen. So wird es begreiflich, dass in der bildlichen Darstellung der Verlauf einer Bewegung, wie er sich in der Natur vollzieht, gar nicht vermisst wird. Es enthält dies Phänomen keine andere Thatsache, als die der Ausdrucksfähigkeit nichtbewegter Natur. Das Leben einer Hand im Ruhezustand wird in ganz derselben Weise erlasst und vermittelt, wie das der Hand in Aktion. Es existiert darin kein Unterschied im inneren Vorgang. Die agierende Hand ist nur noch ein stärkerer Ausdruck gewisser Funktionsvorstellungen, als die ruhende, bei der sie, so zu sagen, bloss lauert um sich bethätigen zu können. — Hiermit hängen denn auch die Vorstellungen von zweckentsprechender Form zusammen; die Form im Ruhezustand lässt schon ihre Funktionsweise

erkennen. Der organische Körper wird als ein Komplex von Formen aufgefasst, die das Gepräge bestimmter Funktionsmöglichkeiten tragen. Das Gefühl für das organische Leben beruht darauf, dass wir uns alle Formen in ihrer Aktion vorstellen können; die organische Einheit darauf, dass wir uns mit unserem Körpergefühl in das vorliegende Körpergebilde ganz hinein versetzen können.

Wie ausschliesslich die Darstellung alles Bewegten auf dem Festhalten dessen beruht, was die Vorstellung erregt, und nicht auf dem getreuen Festhalten des Wahrnehmungsbildes, beweist z. B. die Darstellung eines eilig laufenden Hundes. Die sich bewegenden Beine sehen wir faktisch nur als eilig bewegte Streifen oder Schatten; von einer bestimmten, irgendwie deutlichen Form derselben ist nichts zu sehen, während Kopf und Rumpf eine deutliche Form behalten. Fusste nun die Wiedergabe auf dem Festhalten eines oder mehrerer zusammengesetzter Bewegungsmomente, so würde sie stets die Beine nur als unklare Streifen darstellen. Es zeigt sich aber, dass wir überhaupt die *Vorstellung* darstellen, nicht die *Wahrnehmung*. Die Vorstellung hält das Bild des Hundebeins in der Ruhe fest und bringt es nur in die Lage, die wir beim Laufen wahrnehmen, schafft sich ein klares Bild, das sowohl überall den

Hund, als auch sein Laufen festhält. Unsere Wahrnehmungen der Bewegung werden also erst in Beziehung zu dem Bilde gebracht, welches unsere Vorstellung von dem Gegenstande festhält, und wir bilden uns dann wiederum eine Vorstellung der Ruhe vom Körper in Bewegung. Dies ist aber etwas ganz Anderes als das Bild eines oder mehrerer zusammengesetzter Momente, wie es uns der photographische Apparat von der Bewegung zeigt — das momentane Wahrnehmungsbild. Ein Rad in vollem Laufe zeigt als Wahrnehmung der Speichen stets nur ein unklares Huschen. Die Darstellung wird dessen ungeachtet das Rad in der Deutlichkeit der Ruhe geben. Das Bild vom ruhigen Rad, welches in unserer Vorstellung lebt, ist also stärker, als das flüchtige Bild des bewegten Rades, und wir halten das erstere als wichtiger für die Vorstellung fest und opfern das Wahrnehmungsbild, als das undeutliche, welches die Form auflöst. In einer Illustration wird uns das flüchtige Bild genügen, in einem ernsthaften Bilde stören. Es hängt vom Taktgefühl des Künstlers ab, wie weit er flüchtige Wahrnehmungsbilder an Stelle der klaren Formvorstellung setzen darf.

So erklärt es sich auch, dass in der Plastik, wo doch stets die Form klar gegeben wird, eine rasche Bewegung darstellbar wird. Dem Bilde,

welches uns die einzelne Wahrnehmung an sich giebt, entspricht die plastische Darstellung nicht, sondern einem Vorstellungsbild, das aus der Wahrnehmung die bestimmten Merkmale in sich aufnimmt, welche die Vorstellung der Bewegung erregen; sie giebt nicht den eigentlichen Eindruck während der momentanen Bewegung. Wir stehen nicht als Moment-Maschinen der Natur gegenüber, sondern als Wesen, die ihre Vorstellungen kombinieren und die einzelnen Wahrnehmungen nur dabei benutzen und mit hinein verweben.

Wenn wir auf dies Kapitel zurückblicken, so ist es uns klar, wie durch die Funktionsvorstellungen die bewegte und unbewegte Natur für uns ein lebendiger, agierender Körper wird und sich dieses Leben in der Erscheinung in Funktionsmerkmalen ausspricht.

Während wir früher die Erscheinung als Ausdruck der räumlichen Vorstellung betrachtet und dabei von ihrer Eigenschaft als Raumwert gehandelt haben, so haben wir jetzt die Erscheinung rein als Funktionsausdruck behandelt und könnten also in diesem Sinne von Funktionswerten der Erscheinung sprechen.

In der Erscheinung als Raumwert haben wir ihren elementarsten, notwendigsten Ausdruck erkannt, in dem Funktionswert einen Ausdruck, der sich erst auf diese Erscheinung als Raum-

wert bezieht. Es kann deshalb von einer wirklichen Gestaltung der Erscheinung als Funktionswert nur die Rede sein, wenn die Erscheinung zugleich als Raumwert gestaltet wird.

Es liegt also im Sinne einer vollen wahren Kunst, die Erscheinung nach beiden Seiten hin zugleich zu gestalten, oder noch richtiger gesagt, die Einheit der Funktionswerte als Einheit von Raumwerten zu fassen.

Es ist dies für die bildende Kunst von grosser Tragweite. Denn es kann die Lebensempfindung im Sinne des Funktionsausdrucks den Künstler zu einer Darstellung führen, die als Ausdrucksgeste genommen durchaus wahr empfunden ist, die aber als einheitlicher Raumeindruck noch gar keine Gestaltung erhalten hat. Er stellt sich dabei selber als agierend vor und fragt sich, würde ich mich so oder so in dem Fall bewegen. Er fragt sich aber nicht, wie wirkt nun diese so gewonnene Bewegung auf den Beschauer. Er stellt sich die Bewegung also nicht als gesehen vor, sondern nur als gethan, also nur als Ausdruck, nicht als Eindruck.

Für den Eindruck sprechen aber noch ganz andere Momente mit, wie wir früher gesehen haben, und deshalb fängt die eigentliche künstlerische Wirkung erst an, wenn die Ausdrucksvorstellung der Geste durch die Bedingungen

der Eindrucksanforderungen geläutert worden ist. Bei diesem Prozess wird es sich zeigen, dass eine Masse Ausdrucksgesten überhaupt unbrauchbar, weil als Eindruck unkenntlich sind, andere müssen so umgeordnet werden, dass sie den Anforderungen der Reliefanschauung entsprechen. Die Roheit des sogenannten Realismus liegt darin, dass diese künstlerisch notwendige Metamorphose nicht stattgefunden hat, und nur an die Wahrheit der Ausdrucksgeste gedacht wird. So vieles, was als Neuerung und Originalität auftritt, beruht nur auf dieser Abwesenheit der künstlerischen Gestaltung.

So hat sich z. B. seit Canova eine Art der Vereinigung von Architektur und Plastik immer mehr und mehr ausgebildet, auf welche ich hier näher eingehen muss.

Canova fing an, Grabmäler derart zu gestalten, dass er eine Reliefarchitektur an einer Wand anbrachte und davor runde Figuren stellte, welche der Architektur gegenüber handelnd auftreten, indem sie in die Grabespforte hineinziehen.

Die Grundvorstellung ist also eine Bildvorstellung: Figuren mit einem architektonischen Hintergrund, und sie kann als ein Ganzes nur als Relief dargestellt werden. Dann müsste die Einheitsfläche vornen liegen, auch wenn die Figuren so hoch behandelt sind, dass sie rund

werden, wie bei Giebelfiguren etc., und die Architektur müsste als Teil der Reliefdarstellung wirken. Das Ganze müsste alsdann womöglich eine architektonische Einrahmung erhalten, damit das Relief als Vertiefung und nicht auf die Wand aufgesetzt erscheint.

So gestaltet hätte die Vorstellung den richtigen künstlerischen Ausdruck erhalten, wäre aber dann als Gattung auch nichts Neues gewesen.

Da Canova aber die Architektur von den Figuren ganz getrennt hat, so wirkt die Architektur als Monument für sich und die Figuren als davor gesetzt und als Raumeindruck nicht dazu gehörig. Es gehören die Figuren mehr zu dem Publikum als zu dem Grabmal; sie sind hinaufgestiegen. Das einzige Band zwischen Architektur und Figuren ist die Handlung des Hineinschreitens. Dieser reale Vorgang ist also nicht als ein Gesehenes gestaltet, sondern er wird direkt vorgeführt, — die Figuren sind versteinerte Menschen.

Dieser Realismus hat sich dann bei modernen Monumenten mehr und mehr breit gemacht. Ich erinnere an alle die Standbilder, vor denen solche Menschen von Stein oder Bronze ganz zufällig auf den Stufen kauern, vielleicht den Namen auf das Monument schreiben oder dasselbe bekränzen etc. Es bilden diese Zuthaten

einen Uebergang zu dem Beschauer und der Wirklichkeit, und die Grenze ist gänzlich willkürlich. Es könnten gerade so gut einige Beschauer in Stein am Monument angebracht sein. Das Neue an solchen Erfindungen ist nur eine künstlerische Roheit, die in die Gattung der Wachfiguren und Panoramen gehört.

Die Beziehung zwischen Architektur und Plastik kann immer nur architektonischer Natur sein, d. h. entweder übernimmt die Plastik die Rolle von Füllungen oder Krönungen eines architektonischen Ganzen und wird zu einem architektonischen Teil desselben, oder die Architektur ist ein bloss dienendes Glied für die Plastik, dient als Sockel etc. Architektur und Plastik können sich aber nicht gegenüberstehen als Bestandteile einer Handlung, eines Vorganges. Alsdann kann nur die Gesamtvorstellung, also der einheitliche Raum, von dem Architektur und Plastik je einen Teil ausmachen, der Gegenstand der Darstellung sein, d. h. eine vollständige Bildvorstellung, die plastisch nur als Relief zu geben ist.

Eine Verirrung, welche zu einer ähnlichen Wirklichkeitswirkung geführt hat, kennen wir in der antiken Gruppe in Neapel, der farnesischen Stiergruppe. Auch dort ist es nur die Handlung, der Vorgang, welcher die plastischen Teile zusammenhält, nicht der Eindruck einer ge-

schlossenen Raumeinheit. Auch da wäre die künstlerische Form für den gewünschten Inhalt eine Reliefdarstellung gewesen. Bei der runden Gruppe wird der dazwischen liegende Luftkörper nicht mehr durch die plastische Darstellung zu einem ideellen Raum umgeschaffen, sondern er tritt als realer Luftraum in Beziehung zu den zerstreuten plastischen Figuren und lässt sie ebenfalls als versteinerte Menschen oder als lebendes Bild erscheinen. — Eine Gruppe im künstlerischen Sinne beruht nicht auf einem Zusammenhang, der durch den Vorgang entsteht, sondern muss ein Erscheinungszusammenhang sein, welcher sich als ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum behauptet.

Wenn wir in unserer Zeit so häufig die Beobachtung machen, dass Vorstellungen eines Vorgangs, anstatt in Reliefdarstellung ihren natürlichen Ausdruck zu finden, barbarischer Weise als Rundplastik zur Darstellung kommen, so hängt das zum Teil damit zusammen, dass zu Reliefdarstellungen fast gar keine Gelegenheit mehr gegeben ist. Denken wir an die vielen Denkmäler, an Kirchenwände oder andere Bauten sich anlehnend, an die Tempel, Triumphbögen etc., wie sie frühere Zeiten zeigen, so ist diese Plastik viel reicher als die freistehende Rundplastik. Heutzutage ist diese ganze Plastik

nahezu ausgestorben, und unter Plastik denkt sich der moderne Mensch nur noch runde Figuren, die in der Mitte eines Platzes stehen. Diese unglücklichen Monumente sind fast die einzige Bühne, auf der der Bildhauer seine Phantasie ausleben darf, und indem er seine Idee nicht opfern will, kommt er zu einer künstlerisch unmöglichen Form. Dieses Uebel ist wohl mit dem Umstande zuzuschreiben, dass die künstlerische Form für eine solche Aufgabe von Laien, den sogenannten Komitees, vorgeschrieben wird, während gerade in dieser Gestaltung die wichtigste Arbeit des Künstlers gesehen werden müsste. Es ist das ein unglaublicher Zustand. Was würde man sagen, wenn einem Dichter oder Musiker nur *eine* Form für die künstlerische Konzeption vorgeschrieben würde und man ihm nur erlaubte, in die vorgeschriebenen Szenen sogenannte Motive einzufügen! — Welche unsägliche Armut, welche ewiges Einerlei zeigen deshalb die heutigen Monumente! Wenn man die Anzahl von Standbildern, die in den letzten 20 Jahren in Europa entstanden sind, neben einander stellen würde — welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben und sich in dem Bann der isolierten Rundplastik unglücklich krümmt und windet, weil ihr jeder Anschluss an Architektur, an irgend eine Situa-

tion verboten ist, wie in Einzelhaft verbannt — die reine Sträflingsarbeit! —

Das, was aber der Kunst immer neues Leben zuführt und sie immer freudig macht, ist die neue Situation. Die gegebene Natursituation zu einer künstlerischen Gestalt weiter zu formen, führt immer zu Neuem innerhalb der künstlerischen Gesetze. Fehlt diese natürliche Anknüpfung, so sucht man das Neue in sogenannten neuen künstlerischen Gesetzen und lässt zwei mal zwei fünf werden. Wie kann aber von einem Unterschiede der Situation die Rede sein, wenn die Plastik nur als Rundplastik im leeren Raum, auf der Mitte eines Platzes vorkommen darf, da wo sie nie stehen sollte, weil alle Richtungen gleichwertig sind, es kein vornen und hinten giebt, und die Situation der Bildwirkung der Plastik möglichst entgegenarbeitet; der Beschauer kreist um das Standbild herum und hat vier Ansichten zu schlucken, was nur bei sehr wenigen Statuen ein Vorteil ist und immer nur bei nackten Figuren ein Genuss sein kann.

Was aber ist Schuld an diesem Aberglauben von der Mitte eines Platzes? Wiederum die unentwickelte Vorstellung, welche sich einen Platz gleichsam als organisches Gebilde denkt und damit das Gefühl von organischer Symmetrie verbindet. Sie fasst ihn als ein an sich Existierendes

auf, anstatt ihn sich als gesehen vorzustellen, als ein Ding, was seine künstlerische Existenzberechtigung nur in Bezug auf den Beschauer hat und von diesem Gesichtspunkte aus behandelt werden muss.

Die Auffassung der Natur, die die Wahrheit nur in der Form als Ausdruck von Funktionswerten sieht, führt dann auch zu dem falschen Begriff von Richtigkeit, der heutzutage der Kunst gegenüber eine so grosse Rolle spielt.

Aus dem früher Gesagten ist es klar, dass diese Richtigkeit sich auf den eigentlichen künstlerischen Gestaltungsprozess gar nicht bezieht, sondern nur auf die Natur als Darstellungsobjekt. Die Kunstentwicklung hat deshalb nie mit dieser Richtigkeit begonnen, sondern mit der Gestaltung der Form als Raumwert, und erst allmählig hat sich die Form als Funktionswert ausgebildet und ist so zu sagen hineingewachsen. Alle ihre Entwicklungsstadien treten also nur innerhalb der künstlerischen Gestaltung als ein sich entwickelnder Faktor auf und machen sich nur als solcher dabei geltend. Selbständig und losgelöst von dem künstlerischen Gestaltungsprozess ist diese Richtigkeit dabei gar nicht in Frage, und sie tritt nur als Richtigkeit einer künstlerischen Wirkungsform auf, nicht an sich. Drehen wir

aber den Entwicklungsgang um, und verlangen wir in erster Linie die Richtigkeit der Form als Funktionswert, bevor eine künstlerische Gestaltung beginnen darf, so wird damit eine Auffassung der Natur und ein Vorstellungsbesitz selbständig grossgezogen, welche für die künstlerische Verwertung unbrauchbar sind, weil der künstlerische Gesichtspunkt nicht von vornherein bei ihrer Entwicklung mitgewirkt hat. Heutzutage nimmt der Bildungsgang meist diesen Weg, und dies erklärt die viel gehörte Klage der Künstler, dass sie für die künstlerische Thätigkeit erst alles das verlernen müssen, was sie auf den Akademien sich erworben haben.

Die Auffassung der Erscheinung als Raum- und Funktionswert ist auch für die Auffassung der architektonischen Gestaltung klärend.

Unser Verhältnis zum Raum findet in der Architektur seinen direkten Ausdruck, indem an Stelle der Vorstellung von blosser Bewegungsmöglichkeit im Raum ein bestimmtes Raumgefühl erweckt wird, und indem an Stelle der Orientierungsarbeit, welche wir der Natur gegenüber vollziehen ein Raum derart gegliedert wird, dass wir durch den Eindruck auf das Auge dieser Arbeit enthoben sind. Wie bei der plastischen Gestaltung werden Bewegungs-

vorstellungen erweckt, welche als Gesichtseindruck zu ihrer Wirkungseinheit gelangen sollen. Der Raum selbst, im Sinne der Daseinsform, geht in eine Wirkungsform für das Auge über.

Andererseits wird durch die Funktionsvorstellungen, wie die des Tragens und Liegens, die Masse als eine agierende empfunden und dadurch lebendig. Diese Funktionsvorstellungen sind an gewisse Wirkungsforderungen gebunden und werden zu bestimmten Verhältniswerten erst innerhalb des Wirkungsganzen als Raumbild. Die Funktionsvorstellungen allein führen deshalb auch hier zu keiner künstlerischen Form, sondern stellen nur einen zu formenden Inhalt dar. Die eigentlich künstlerische d. h. raumgestaltende Thätigkeit ist auch hier unabhängig von den Funktionsvorstellungen, während umgekehrt die Funktionsvorstellung erst innerhalb eines bestimmten Wirkungsganzen als Raumwert sich zu bestimmter Form entwickeln kann und zu Bauformen, wie die Säule, Gesimse etc. führt.

Vergleichen wir nach all diesem die frühere Zeit mit der unsrigen, so ist es eine zweifellose Thatsache, dass die Logik der anschaulichen Vorstellungen weit höher entwickelt war, und

dass darin das Uebergewicht der früheren Zeit in der bildenden Kunst begründet ist.

In Zeiten einer ungestörten Kunstentwicklung folgt der natürliche Vorstellungstrieb den gesetzmässigen Bahnen unserer Organisation, und der Künstler wird sich dieser natürlichen Gesetzmässigkeit nur insofern bewusst, als er es für selbstverständlich hält, logisch zu sein und dem natürlichen Trieb Ausdruck zu geben; der geistige Bann, unter dem er denkt, ist der des künstlerischen Naturgesetzes. Zwischen Vorstellung und Wahrnehmung besteht noch keine Kluft, er nimmt für und mit der Vorstellung wahr, und eine Wahrnehmung aus anderen Gesichtspunkten ist ihm unbekannt. Wie in der Kindheit wird die Wahrnehmung unmittelbar zur Vorstellung. Andere Zeiten sind deshalb unkünstlerisch, weil dieser Bann zerstört ist und falsche Interessen und Gesichtspunkte den natürlichen künstlerischen Trieb beirren, aus seinen Bahnen lenken. Bedenken wir, dass die künstlerische Vorstellung im Grunde nichts weiter ist, als die natürliche Weiterentwicklung der Vorstellungsarbeit, die jeder Mensch in der ersten Kindheit vollzieht, und dass es gerade die Kindheit ist, wo die Phantasie und das Augenleben am lebendigsten sind, so lässt sich begreifen, welch jähen Abschluss diese Vorstellungsarbeit mit dem Eintritt in die

Schule erfährt. Die wertvolle Jugendzeit wird auf Thätigkeiten und Disciplinen verwandt, die der Kunst feindlich sind, und erst als erwachsener Mensch darf der Künstler wieder an die Kräfte und die Arbeit denken, die ihm als Kind ein lebendiger selbstverständlicher Besitz und eine selbstverständliche Lust waren. Wie viele haben sich dann das natürliche Ausdrucksbedürfnis bewahrt, den natürlichen Trieb? Bei den Meisten ist nur das Instrument erhalten, und sie wissen nicht mehr, wozu und wie es zu brauchen. Auf was für Abwege gerät da der Wille, wo nur der natürliche Instinkt leiten sollte.

Will man die Kunst von diesen feindlichen Einflüssen befreien, und soll sie nicht zum Spielball der zufälligen Einwirkungen werden, so kann das nur dadurch geschehen, dass man den natürlichen Inhalt des künstlerischen Triebes zum Bewusstsein bringt.

Die historische Betrachtungsweise hat dazu geführt, mehr und mehr die Unterschiede und den Wechsel in den Kunstäusserungen in den Vordergrund zu bringen; sie behandelt die Kunst als Ausfluss der persönlichen Eigenschaften der verschiedenen Individuen, oder als Erzeugnis der verschiedenen Zeitumstände und nationalen Eigentümlichkeiten. Daraus erwächst die falsche Auffassung, als handle es sich bei der Kunst vor Allem um die Beziehung zum Persönlichen und

zu den nicht künstlerischen Seiten des Menschen, und jedes Wertmaass für die Kunst an sich geht verloren. Die Nebenbeziehungen werden zur Hauptsache und der künstlerisch-sachliche Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen inneren Gesetzen folgt, wird ignoriert. Es kommt mir das vor, als hätte ein Gärtner seine Pflanzen durch darüber gedeckte Glasglocken in lauter verschiedenen Formen wachsen lassen und als wollte man sich nun mit diesen verschiedenen Formen allein abgeben und vergässe darüber ganz, dass es doch die Pflanzen selber sind mit ihren inneren Lebenstrieben und ihren eigenen Lebensgesetzen, auf die es ankommt und über deren Wert und Echtheit jene äusserlichen Verschiedenheiten gar keinen Aufschluss geben. So sehen wir denn in den Kunstzeiten auch alle Künstler von dem gemeinsamen Trieb beseelt, für den Lebensinhalt die gesetzmässige Form immer mehr zu klären und ein immer objektiveres und zusammenfassenderes Bild der Natur zu schaffen. Das Persönliche spielt nur insofern eine Rolle, als es künstlerisch objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz ausmündet. Das heisst, alle individuelle Naturauffassung, wodurch der Kunst ein neuer Naturinhalt zugeführt wird, hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn dieser, als Ausdruck eines Gesetzmässigen erfasst,

eine neue Variation des Grundthemas darstellt. Die subjektive Willkür, das Geistreichthum, die persönliche Caprice, sind immer nur ein Zeichen, dass das künstlerische Schaffen seinen natürlichen gesunden Inhalt verloren hat.

Will man deshalb von einer Aufgabe der Kunst sprechen, so kann sie nur die sein, trotz aller Zeitkrankheiten immer wieder den gesunden und gesetzmässigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinesthätigkeit herzustellen und fühlbar zu machen.

## VII.

### **Bildhauerei in Stein.**

Man kann sich denken, dass das Material, welches dem Künstler bei der Darstellung dient, auf die Methode des Arbeitsganges Einfluss nimmt, und dass es nicht ohne Bedeutung sein kann, ob der Verlauf des Arbeitsganges dem der Vorstellungsweise analog ist oder widerstrebend. Ist das letztere der Fall, so treibt die mechanische Arbeit nach anderer Richtung als die Vorstellung, und das Hindernis muss entweder überwunden werden, oder aber das natürliche Vorstellungsbedürfnis leidet und entartet unter dem Einflusse des Darstellungsprozesses.

Lässt sich das Material so an, dass der Künst-