



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Elementargesetze der bildenden Kunst

Cornelius, Hans

Leipzig [u.a.], 1908

Zweites Kapitel. Erscheinung und Wirkung.

urn:nbn:de:hbz:466:1-43616

ZWEITES KAPITEL.
ERSCHEINUNG UND WIRKUNG.

7. Das Sehen der Erscheinung und das Sehen der Dinge. — Die Ansicht
und ihre Wirkung.

Kein Ding ist so, wie es tatsächlich existiert, unmittelbar auch für das Auge gegeben. Das Auge empfängt vielmehr bekanntlich in jedem Augenblick, in welchem es auf ein Ding gerichtet ist, nur eine bestimmte einseitige Ansicht von dem Ding, die davon abhängt, von welchem Standpunkt und in welcher Beleuchtung das Ding gesehen wird. Wir können das Ding in jedem Augenblick nur von einem Standpunkt und von einer Seite her betrachten. Wollen wir es von verschiedenen Standpunkten, aus größerer oder geringerer Entfernung und von verschiedenen Seiten sehen, so müssen wir jedesmal der neuen Ansicht die vorher gesehene Ansicht opfern. Wir können uns der letzteren alsdann noch erinnern, aber wir sehen sie nicht mehr: für unser Auge kann jederzeit nur eine Ansicht des Dinges gegeben sein.

Die Ansicht oder Erscheinung des Dinges ist nicht das Ding, und die Eigenschaften, welche die Ansicht zeigt, sind nicht gleichbedeutend mit den Eigenschaften, die dem gesehenen Ding selbst zukommen. Die Ansicht hat nur eine Seite, das Ding aber hat viele Seiten; die Ansicht eines kreisförmigen Rades ist nur ausnahmsweise kreisförmig — wenn die Ebene des Kreises senkrecht zu unserer Blickrichtung steht —, sonst aber stets perspektivisch verkürzt und daher elliptisch; die Ansicht eines entfernten Gegenstandes ist klein, auch wenn der Gegenstand groß ist; die Größe der Ansicht wechselt mit unserer Entfernung von dem Gegenstande, die Größe des Gegenstandes selbst hängt von unserer Stellung nicht ab usw.

Wir pflegen aber im gewöhnlichen Leben die Eigenschaften der Ansicht überhaupt nicht zu beachten, sondern aus der Ansicht sogleich unwillkürlich auf die Beschaffenheit der gesehenen Dinge selbst zu schließen.

Wir sehen das Rad sofort als das runde Rad und wissen gar nicht, daß seine Ansicht elliptisch ist; wir sehen einen Menschen kommen und sehen sofort, daß es ein großer oder ein kleiner Mensch ist, ohne auch nur zu bemerken, daß seine Erscheinung nur halb so groß war, als er sich in der doppelten Entfernung befand usw. Wir empfangen in allen Fällen durch die Erscheinung sogleich eine gewisse Wirkung oder geben der Erscheinung unwillkürlich eine gewisse Deutung, die über die Erscheinung hinausgreift, die nicht Erkenntnis der Erscheinung, sondern Erkenntnis des gesehenen Gegenstandes ist. Wir sehen scheinbar nicht die Erscheinung, sondern das Ding — obwohl uns doch, wie die obigen Beispiele zeigen, in der Erscheinung ganz andere Eigenschaften entgegen-treten, als diejenigen, die wir dem gesehenen Dinge beilegen.

Es geht uns hierbei ganz ähnlich, wie wenn wir Worte von bekannter Bedeutung lesen oder hören, wobei wir meist unwillkürlich nur auf den Sinn der Worte achten, nicht aber auf die Figur der Buchstaben oder auf die Eigenschaften der gehörten Klänge. Nur unter besonderen Bedingungen, etwa beim Korrekturenlesen oder wenn wir die Dialekte verschiedener Sprecher vergleichen, achten wir auf diese letzteren Tatbestände.

Wie wenig die Mehrzahl der Menschen von der Erscheinung der gesehenen Dinge weiß, zeigt sich namentlich bei Anfängern im Zeichnen nach der Natur, die oft nur mit größter Mühe unterscheiden können, ob ein Winkel nach rechts oder nach links einspringt, ob eine Linie in der Erscheinung auf- oder abwärts gerichtet ist.

8. Allgemeine Eigenschaften der Erscheinung und der Wirkung.

Für die Beschreibung der Unterschiede zwischen Erscheinung und Wirkung dürfen wir uns eine Vereinfachung insofern erlauben, als wir dazu nicht die Ansicht, die wir von den Dingen beim Sehen mit zwei Augen gewinnen, sondern nur diejenige beim Sehen mit einem Auge in Betracht zu ziehen haben. Da es nämlich keine Kunstgattung gibt, die nur für das Sehen mit beiden Augen berechnet wäre, vielmehr alle Kunstwerke in ihrer Wirkung schon beim Sehen mit einem Auge vollkommen zur Geltung kommen und beurteilt werden können, so dürfen wir im folgenden alle jene Fragen vernachlässigen, die sich auf den Unterschied des einäugigen und des zweiäugigen Sehens beziehen. Wo daher in diesem Buche von der Erscheinung der Dinge die Rede ist, ist stets diejenige im Gesichtsfelde nur eines Auges gemeint.

Unter dieser Voraussetzung können wir die beiden fraglichen Tatbestände in folgender Weise einander gegenüberstellen.

Erstlich die Erscheinung der gesehenen Dinge, d. h. das Nebeneinander der in bestimmter Weise gefärbten und gegen einander begrenzten Teile im Gesichtsfelde — ein Nebeneinander, das uns als das „Gesichtsbild“ der gesehenen Gegenstände unmittelbar gegeben ist. An diesem Gesichtsbilde können wir nichts in Zweifel ziehen; ebenso können wir daran nichts ändern, so lange die Stellung unseres Auges gegenüber den Gegenständen und die Beleuchtung der letzteren festgehalten wird. In dieser Erscheinung findet sich nur ein Nebeneinander aber kein Vor- und Hintereinander: alle farbigen Flächen der Erscheinung lassen sich als rechts oder links, ober- oder unterhalb von fest angenommenen Linien in dieser Erscheinung bestimmen, sie sind, wie man sich ausdrückt, nur flächenhaft, zweidimensional, nicht räumlich, dreidimensional angeordnet, — genau so, wie die photographische Wiedergabe dieser Erscheinung nur als Fläche, nicht als körperlicher Raum existiert.¹⁾

Zweitens die Deutung dieser Erscheinung, die sich stets unwillkürlich als Wirkung der Erscheinung einstellt. Vermöge dieser Deutung erkennen wir das Gesehene überall als ein Räumliches: Gegenstände im Raume sind es, auf die wir die unmittelbar gegebene Erscheinung in unserem Gesichtsfelde jederzeit deuten — Gegenstände also, die eine gewisse räumliche Ausdehnung und Form besitzen und bestimmte Orte im Raume, d. h. eine bestimmte gegenseitige Lage zu einander einnehmen, die aber außerdem noch weitere Eigenschaften besitzen, wie wir sie als stofflich-materielle, als mechanische und physikalische Eigenschaften, eventuell — bei lebenden Wesen — als seelische Zustände kennen und sofort beim Anblick der betreffenden Bestandteile unserer Umgebung zu sehen meinen.

1) Wer diese Tatsache nicht sogleich zu erkennen vermag, kann sie sich mit Hilfe eines Netzes klar machen, das man sich herstellt, indem man über einen leeren rechteckigen Rahmen Fäden in gleichen Abständen sowohl in horizontaler wie in vertikaler Richtung spannt. Betrachtet man ein Stück der Umgebung durch dieses Netz, so hat jeder Punkt der Erscheinung seinen völlig bestimmten Platz in einem der Quadrate des Netzes; der Platz ist bekannt, sobald man die Entfernung desselben von je einer der horizontalen und der vertikalen Begrenzungen dieses Quadrates kennt. Jeder Punkt der Erscheinung ist also — wie es bei jedem Punkt auf einer gegebenen Fläche der Fall ist — durch zwei und nur zwei Abmessungen bestimmt. Dies und nichts anderes behauptet der Satz, daß die Erscheinung nur zweidimensional oder flächenhaft sei. (Um einen Punkt im Raume zu bestimmen sind bekanntlich drei Abmessungen erforderlich.)

9. Räumliche und funktionelle Wirkung. — Primat der Raumgestaltung. — Fehler der modernen Lehrmethode im Kunstgewerbe.

Wir wollen die zuletzt erwähnten Eigenschaften der Wirkung im Gegensatz zu den räumlichen Eigenschaften mit einem gemeinsamen Namen als funktionelle Eigenschaften bezeichnen und somit in der Wirkung der Erscheinung zwischen Raum- und Funktionswirkung unterscheiden.¹⁾

Zur Funktion eines gesehenen Gegenstandes gehören hiernach zunächst alle seine stofflichen und mechanischen Eigenschaften — wie Gewicht, Festigkeit, Biogsamkeit — ebenso die mechanischen Beziehungen zu anderen Dingen, statische sowohl als dynamische — wie Tragen, Lasten, Ziehen und überhaupt alle aktiven und passiven Bewegungen sowie alle konstruktiven Momente in der Gestaltung; ferner alles, was wir bei lebenden Wesen an seelischen Tatsachen als vorhanden voraussetzen und was in den Bewegungen und dem Körperbau dieser Wesen mehr oder minder deutlich zum Ausdruck kommt — wie Empfindungen und Gefühle, Gedanken, Strebungen, Willensdispositionen und Charaktereigenschaften und was sonst noch an psychischen Tatbeständen zu nennen sein mag.

Zwischen diesen verschiedenen sichtbaren Eigenschaften der Dinge besteht eine Stufenfolge für unsere Erkenntnis insofern, als die räumliche Erkenntnis der Gegenstände aller weiteren Erkenntnis derselben vorangeht und zu Grunde liegt.

Die räumliche Deutung der Erscheinung hängt mit ihrer gegenständlichen Deutung aufs engste zusammen: sobald wir in einer Erscheinung Gegenstände zu erkennen meinen, schreiben wir ihnen auch sofort räumliche Ausdehnung und Lage im Raume zu, da wir alle Gegenstände als räumlich ausgedehnt kennen. Alle räumliche Deutung der Erscheinung setzt daher ihre gegenständliche Deutung voraus und kommt nur in und mit derselben zu Stande.

Andererseits aber beginnt alle nähere Erkenntnis der gesehenen Gegenstände mit der bestimmteren Auffassung ihrer Form und ihrer Lage im Raume. Ohne eine wenn auch nur oberflächliche Kenntnis dieser räumlichen Eigenschaften eines Gegenstandes können wir keine seiner übrigen Eigenschaften erkennen. So lange wir an einem Gesicht nicht

1) Wie man sieht, ist das Wort Funktion hier in einem etwas weiteren Sinne angewendet, als bei HILDEBRAND (Das Problem der Form. 3. Aufl. S. 93ff), von dem ich daselbe übernehme.

Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst.

die Form erfaßt haben, durch die es sich eben als Gesicht im Gegensatz etwa zu einem Stück der Zimmerwand darstellt, wird es uns nicht einfallen, seine Züge als freudig oder traurig bewegt zu beurteilen. So lange wir noch nicht die Falten eines Gewandes als Falten, d. h. eben ihrer Form nach — wenn auch nur in großen Zügen — erkannt haben, können wir nichts über die Schwere des Stoffes schließen usw.

Demgemäß kommt für alle künstlerischen Fragen die räumliche Deutung der Erscheinung, die räumliche Wirkung des Gesehenen vor allen anderen Eigenschaften der gesehenen Dinge in Betracht und die künstlerische Arbeit muß sich daher in erster Linie auf die sichtbare Gestaltung der räumlichen Eigenschaften ihrer Gegenstände richten.

Die Erkenntnis aller funktionellen Eigenschaften der Dinge steht gegenüber dieser räumlichen Erkenntnis in zweiter Linie. Die Darstellung der funktionellen Eigenschaften ist somit auch für die bildende Kunst erst ein sekundäres Problem. In der Tat können alle funktionellen Tatbestände dem Auge nur dadurch gegeben werden, daß ihm zunächst die räumlichen Eigenschaften der betreffenden Gegenstände sichtbar gemacht werden. Alle Gestaltung für das Auge ist also in erster Linie Gestaltung für die Erkenntnis des Räumlichen durch das Auge und erst in zweiter Linie Darstellung des Funktionellen.

Die erste und wichtigste künstlerische Aufgabe besteht daher überall in der sichtbaren Gestaltung von Raum und Form; die Gesetze, welche diese Gestaltung beherrschen, sind demgemäß die elementaren Gesetze, die befolgt werden müssen, wenn irgendwelche künstlerische Wirkung erzielt werden soll.

Sie sind andererseits diejenigen, deren Vernachlässigung fast alle Verirrungen in der modernen Kunst verschuldet hat. Am deutlichsten zeigt sich diese Tatsache in der modernen Entwicklung des Kunstgewerbes. Die Methodik des kunstgewerblichen Unterrichts in den modernen Lehrwerkstätten geht fast überall nur darauf aus den Schüler zum Sehen und zur Gestaltung funktioneller Eigenschaften der Gegenstände zu bilden. Die Mißerfolge dieses Strebens, wie sie uns in so vielen Erzeugnissen jener Schulen und ihrer mißleiteten Zöglinge täglich begegnen, haben ihren Grund einzig darin, daß weder Lehrer noch Schüler sich über die Grundsätze der räumlichen Gestaltung klar sind, die für alle funktionelle Gestaltung die notwendige Voraussetzung bildet.

Den gleichen Fehler begeht jene ästhetische Lehre, die von den Tagen BÖTTICHERS und SEMPERs bis heute in der Architektur leider nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis mehr und mehr an Boden

gewonnen hat. Indem sie die Bedeutung der künstlerischen Gestaltung nur auf dem funktionellen Gebiete sucht, vernachlässigt sie die elementare Forderung der sichtbaren Gestaltung des Räumlichen.

Die folgenden Ausführungen dieses Buches beschäftigen sich ausschließlich mit dieser Forderung und den Bedingungen, von welchen deren Erfüllung abhängt.

10. Wirkung und Wirklichkeit. Daseinsform und Wirkungsform.

Die im Vorigen beschriebene unwillkürliche Deutung der Erscheinung — gleichviel auf welche Eigenschaften der gesehenen Gegenstände sie sich richtet — ist durchaus keine untrügliche Erkenntnisquelle für die Eigenschaften dieser Gegenstände; die Vorstellung, die sie uns sowohl über die Form und Lage, als auch über die weiteren Eigenschaften der gesehenen Gegenstände erweckt, entspricht in vielen, ja fast in allen Fällen keineswegs den tatsächlichen Verhältnissen an diesen Dingen, auch wenn jene Vorstellung sich uns mit noch so großer Deutlichkeit und Bestimmtheit aufdrängt. Wie ein guter Schauspieler uns aufs lebendigste die Affekte darzustellen weiß, von denen er doch nicht in Wahrheit ergriffen ist, so kann der Anblick der Dinge uns aufs überzeugendste das Dasein von Formen und Eigenschaften vorspiegeln, die wir bei näherer Betrachtung vergebens an den Dingen suchen.

Wir geben dieser Tatsache Ausdruck, indem wir feststellen, daß die Eigenschaften, die an den Dingen sichtbar sind, mit den realen Eigenschaften dieser Dinge im allgemeinen nicht übereinstimmen.

Der Unterschied zeigt sich am handgreiflichsten in der naturalistischen Nachbildung von Naturgegenständen, wie sie die heutige Kunst zu geben pflegt; die Nachbildung stimmt mit dem Gegenstande im äußeren Ansehen, nicht aber in den sonstigen Eigenschaften überein — das Porträt ist nicht der Mensch, das Landschaftsbild nicht wirklicher Wald und wirkliche Luft.

Aber auch was die bloß räumlichen Eigenschaften der Dinge angeht, gilt das Gleiche. Eine bestimmte reale Form im Raume kann dem Auge sehr verschiedene Formen vortäuschen, je nach den Eigenschaften, die in ihrer Erscheinung hervortreten. Die augenfälligsten Beispiele für den Unterschied zwischen der Formwirkung und der realen Form der gesehenen Dinge bieten die Malerei und die graphischen Künste einerseits, das Flachrelief andererseits. Indem wir ein Gemälde oder eine Zeichnung betrachten, sehen wir tatsächlich nicht mehr die Ebene der

Leinwand oder des Papiers, sondern den Raum der dargestellten Gegenstände. Ebenso sehen wir bei der Betrachtung des Flachreliefs nicht den tatsächlichen Raum zwischen der Vorderfläche und der Hintergrundsfläche des Reliefs, sondern wir meinen die dargestellten Figuren in ihren natürlichen unverkürzten Tiefenmaßen zu erkennen.

Bei der Malerei auf ebener Fläche sind wir leicht im Stande, die wirkliche Form dieser Fläche gegenüber dem räumlichen Eindruck der Darstellung zu erkennen. Anders bei plastischen Gegenständen; bei diesen können wir oft nur mit größter Mühe durch Betrachten von verschiedenen Seiten und in verschiedener Beleuchtung die wirkliche Form feststellen und werden immer und immer wieder beim Anblick über die Einzelheiten dieser Form getäuscht, weil für das Auge eben nur die Wirkung existiert. Anfänger im Modellieren nach der Natur machen oft eine dahingehende Erfahrung: sie glauben die Form ihrer Modelle richtig wiedergegeben zu haben und finden sich sehr empfindlich enttäuscht, wenn sie ihre Arbeit von einer anderen Seite oder in veränderter Beleuchtung betrachten.

Wir bedienen uns zur Bezeichnung des besprochenen Gegensatzes der von HILDEBRAND eingeführten Ausdrücke und verstehen demnach unter Daseinsform die reale Form der Gegenstände, unter Wirkungsform dagegen die Form, die uns beim Anblick der Dinge durch die Wirkung der Erscheinung aufgenötigt wird, also die scheinbare oder vermeintliche Form der gesehenen Dinge.

Die angeführten Beispiele der Malerei und des Flachreliefs zeigen, daß dieser Gegensatz tatsächlich besteht und daß die Wirkung gegebener realer Formen beim Beschauer die Vorstellung von Formen erwecken kann, die von jenen realen Formen himmelweit verschieden sind.

Da die Kunst nur für das Auge gestaltet, so kommt für das künstlerische Problem überall nur dasjenige in Betracht, was uns der Anblick der Dinge zeigt. Die Kunst hat demgemäß immer nur auf jene Wirkung des Gesehenen, also auf die sichtbaren Eigenschaften der Dinge, nicht auf ihre sonstige reale Beschaffenheit zu achten. Nur was für das Auge besteht, ist das künstlerisch Wirksame, nicht aber dasjenige, was abgesehen von (oder im Gegensatz zu) dieser Wirkung auf das Auge in Wirklichkeit an den Dingen vorhanden sein mag. Nicht um das reale Dasein der Dinge als solcher handelt es sich für den Künstler, sondern nur darum, welche Wirkung dieses reale Dasein auf das Auge des Beschauers ausübt.

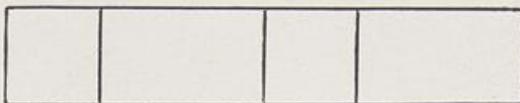
Die Kunst hat es demgemäß, wie schon die Beispiele des ersten Kapitels dartun konnten, niemals mit einer bloßen Nachbildung der Formen

natürlicher Gegenstände zu tun, wie sie im Wachsfingurenkabinett dargeboten wird. Ihr genügt es nirgends, daß ein Gegenstand eine bestimmte räumliche Form nur eben habe, sondern es kommt ihr einzig darauf an, daß eine bestimmte Form sichtbar werde. Wer sich des früher (S. 8) besprochenen Beispiels des (unbemalten) Tellers erinnert, wird den Unterschied dieser beiden Möglichkeiten nicht mehr übersehen können. Nicht um die Daseinsform eines Dinges als solche, sondern um die Wirkungsform, welche durch die Erscheinung dieser Daseinsform bedingt wird, dreht sich das künstlerische Gestalten.

Wo immer daher zu künstlerischen Zwecken Naturformen nachgebildet werden, darf diese Nachbildung sich nicht einfach die exakte Wiederholung der realen Naturform zum Prinzip machen, sondern sie muß die Naturform eventuell umgestalten, damit die künstlerische Wirkung sich einstellen kann. Die heutige Unsitte der peinlichen Nachbildung von Naturmodellen — nicht zum Zweck bloßen Studierens, sondern direkt zur Verwendung im Kunstwerk — ist der Tod der künstlerischen Gestaltung.

II. Die Forderung der einheitlichen Ansicht. — Das Fernbild. — Fehler der mehrfachen Perspektive. — Die Ansichtsforderung in Plastik und Architektur.

Schon weiter oben wurde erwähnt, daß wir von einem Dinge (oder einer Mehrheit von Dingen) in jedem Augenblick nur eine bestimmte, einseitige Ansicht erhalten können; wollen wir eine neue Ansicht gewinnen, so müssen wir die vorige dafür in den Kauf geben.



15. KINDLICHE ZEICHNUNG EINER ZIGARRENKISTE.
Die vier Ansichten sind in einem Bilde vereinigt.

Wir können zwar die verschiedenen Ansichten, die wir von einem Dinge successive von verschiedenen Standpunkten her gewinnen, in Gedanken unter einander in Beziehung setzen und uns so über die Form des Dinges ein Urteil bilden. Ein Ding, das von jeder Seite her eine kreisförmige Ansicht darbietet, erkennen wir auf diese Weise als ein kugelförmiges Ding. Ein solches successives Betrachten von verschiedenen Seiten und die begriffliche Verbindung der durch solche Bewegung gewonnenen Bilder liegt der Entwicklung unserer plastischen Formvorstellungen der Dinge ursprünglich zu Grunde.

Aber die so gewonnene Erkenntnis der plastischen Form ist uns nicht



16. RADIERUNG VON O. GRAF.

Beispiel eines Bildes mit herabfallendem Vordergrund (falsche Vereinigung verschiedener Blickrichtungen in einem Bilde).

Es löste die Aufgabe, indem es zunächst die Ansicht der ersten Seitenfläche der Kiste zeichnete, daran anschließend die Ansicht der zweiten Seitenfläche und so fort die sämtlichen vier Seitenansichten wie in umstehender Figur (15). Das Ergebnis zeigt deutlicher als alle theoretischen Darlegungen die Unzulässigkeit der Zusammenfassung dessen, was beim Anblick eines Gegenstandes von verschiedenen Standpunkten her gesehen wird, in einer einzigen Bilderscheinung: mögen wir die Form

anschaulich, d. h. nicht vermittelt einer einheitlichen Gesichtsvorstellung, sondern eben als ein Produkt vieler verschiedener, durch den Wechsel der Standpunkte und gewisse Gedankenoperationen unter einander verbundener Gesichtsbilder gegeben. In ein einheitliches Bild vermögen wir dieses Produkt nicht zu fassen; es existiert nur für den Gedanken, nicht für das Auge.

Wollen wir einen Gegenstand fürs Auge gestalten, so müssen wir vielmehr dafür sorgen, daß er jeweils von einer bestimmten Seite her sichtbar wird; wir dürfen dem Beschauer nicht zumuten, daß er eine Mehrheit verschiedener Ansichten in Gedanken kombinieren muß, um eine Vorstellung von der Beschaffenheit des Geschehenen zu gewinnen.

Wer die Bedeutung dieses Unterschiedes nicht sogleich einzusehen vermag, dem wird sie durch folgendes Beispiel deutlich werden. Einem Kinde wurde die Aufgabe gestellt, eine Zigarrenkiste abzuzeichnen.

durch den Anblick von allen Seiten her noch so genau kennen lernen, wir besitzen sie darum noch nicht in Form einer einheitlichen Augenvorstellung.

Aus demselben Grunde, wie beim Betrachten eines Dinges von verschiedenen Seiten her, können wir auch dann kein einheitliches Bild von dem Dinge gewinnen, wenn wir demselben so nahe stehen, daß wir verschiedener Augenrichtungen bedürfen, um seine verschiedenen Teile zu sehen. Wer sich dicht vor einem Schrank stellt, kann den Schrank nicht mehr auf einen Blick überschauen, sondern muß, um die verschiedenen Teile des Möbels zu sehen, sein Auge bald auf-, bald abwärts, bald nach rechts, bald nach links bewegen: er erhält auf diese Weise keine einheitliche Ansicht des Schrankes, sondern eine Summe zusammenhangsloser Eindrücke. Wer solche Eindrücke, die er verschiedenen Augenrichtungen verdankt, etwa auf einer Zeichnung in einem Bilde vereinigt, begeht einen ganz ähnlichen Fehler, wie er in dem obigen Beispiele der kindlichen Zeichnung der Zigarrenkiste von ihren vier Seiten her begangen ist.

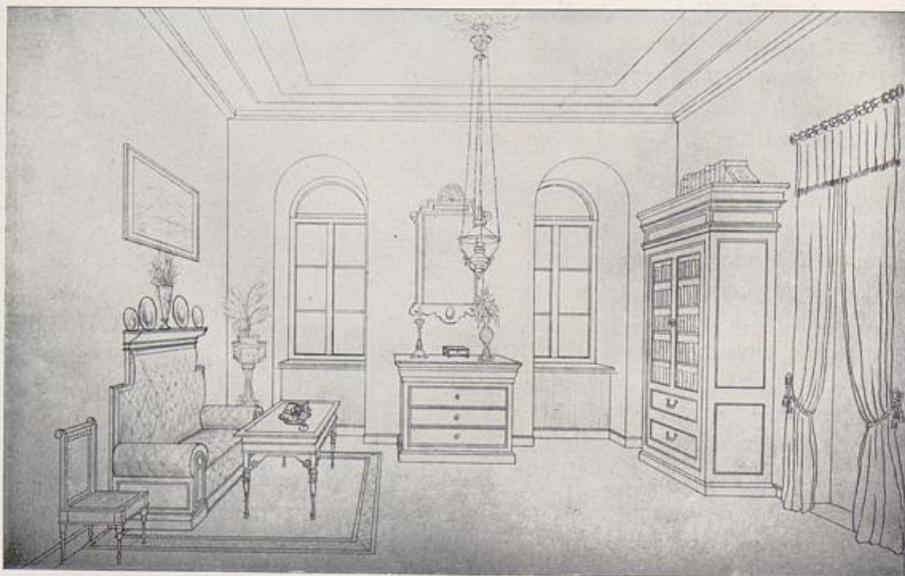
Die Frage nach der künstlerischen Wirkung ist daher in jedem Falle von vornherein nur mit Bezug auf solche Ansichten eines Gegenstandes bzw. einer Mehrheit von Gegenständen zu stellen, welche aus hinreichender Ferne und daher auf einen Blick gesehen werden. (Fernbild nach HILDEBRAND.¹⁾ Alle künstlerische Gestaltung hat nur soweit Sinn, als sie ein derartiges Fernbild gestaltet.

Verfehlungen gegen dies primitivste Kunstgesetz sind in der modernen Kunst an der Tagesordnung. Vor allem in der Malerei begegnet man



17. „THE DIVAN“. GEMÄLDE VON J. W. ALEXANDER. Beispiel einer aus zu großer Nähe aufgenommenen Darstellung. Die Zeichnung gibt kein Fernbild und ist deshalb räumlich unklar.

1) a. a. O. S. 21.



18. PERSPEKTIVISCHE ZEICHNUNG.

Der Distanzpunkt ist zu nahe angenommen, so daß verschiedene Blickrichtungen in dem Bilde vereinigt sind.

keinem Fehler häufiger als demjenigen der Vereinigung verschiedener Ansichten in einem Bilde (Fehler der „mehrfachen Perspektive“). Das Arbeiten nach der Natur verführt leicht zu diesem Fehler: während der Zeichnende auf die entfernteren Teile eines Gegenstandes geradeaus blickt, muß er, um die näher gelegenen Teile des Raumes zu sehen, mehr und mehr nach abwärts, eventuell nach rechts und links von jener ersten Blickrichtung abweichen. Indem er das so Gesehene auf seiner Bildfläche vereinigt, bringt er eine widerspruchsvolle Darstellung zu Wege, die mit jener kindlichen Zeichnung der Zigarrenkiste enge verwandt ist, indem hier wie dort in einer Erscheinung vereinigt wird, was nur bei verschiedener Augenrichtung zu sehen ist. Der seltsame Eindruck, den man heute bei so vielen Bildern durch das scheinbare Herabfallen des Bodens im Vordergrund erhält, ist durch diesen Fehler bedingt (vgl. Fig. 16 f.). So vortrefflich die Einzelheiten an einer Darstellung dieser Art ausgeführt sein mögen, so vermindert doch dieser prinzipielle Fehler von vornherein ihren Kunstwert, falls er ihn nicht völlig vernichtet.

Die Figuren 18 bis 20 zeigen, daß es sich bei diesem Fehler nicht um

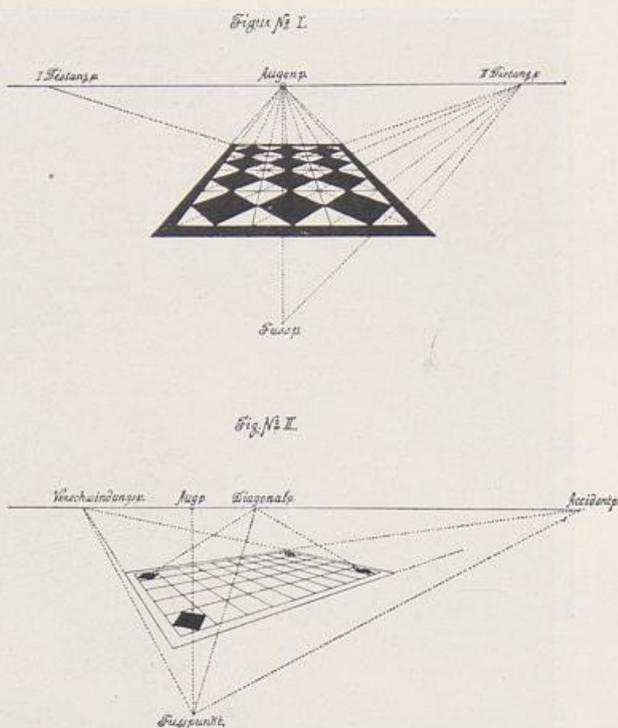


DECKENBILD VON TIEPOLO.
Beispiel einer Illusionsmalerei.

eine Verfehlung gegen die sog. Gesetze der Perspektive handelt. Diese Figuren sind exakt nach perspektivischen Regeln konstruiert: dennoch zeigen sie den Fehler des herabfallenden Vordergrundes bez. der Vereinigung verschiedener Blickrichtungen, weil bei der perspektivischen Konstruktion der Distanzpunkt so nahe angenommen ist, daß kein Fernbild resultiert. (Für das Zeichnen von Innenräumen ergibt sich aus diesen Tatsachen die Forderung, die Ansicht, falls sie kein Fernbild gibt, auf einen entfernteren Distanzpunkt umzuzeichnen.)

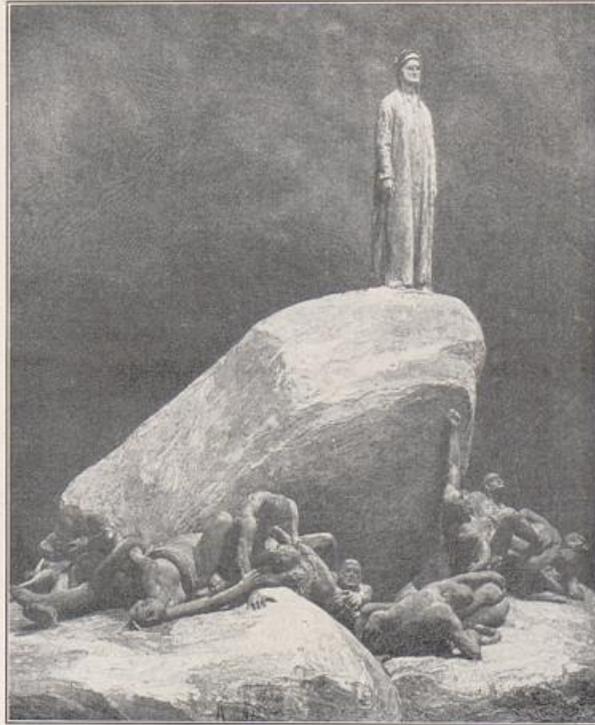
Auf dem gleichen Fehler des mangelnden Fernbildes beruht die beunruhigende Wirkung aller sog. Illusionsmalerei, wie sie sich von den Deckengemälden

der späteren Venezianer bis zu unserer modernen Panoramenmalerei fortgepflanzt hat. Der Beschauer hat bei solcher Malerei den Eindruck einer Fortsetzung des natürlichen Raumes, ohne daß er doch die entsprechenden Augeneinstellungen beim Sehen vollziehen kann; er fühlt sich daher fortwährend unsicher in seinem Urteil, zumal die perspektivischen Verhältnisse sich bei der geringsten Bewegung seines Kopfes verschieben, so daß er nie weiß, welchen Standpunkt er gegenüber dem Gemälde einnehmen soll, um richtig zu sehen. Mögen Malereien dieser Art, wie die Deckengemälde Paolo Veroneses und Tiepolos, mit noch so viel Aufwand an perspektivischen Kunststücken und mit noch so genialer Durchführung im Einzelnen hergestellt sein — sie bleiben doch künstlerisch minderwertig, als Spekulationen auf einen Mangel an Feinfühligkeit beim Beschauer.



19 u. 20. PERSPEKTIVISCHE ZEICHNUNGEN.

In Folge der zu geringen Entfernung des Distanzpunktes fällt der vordere Teil der Ebene nach abwärts.



21. DANTE-DENKMAL VON A. CANCIANI.

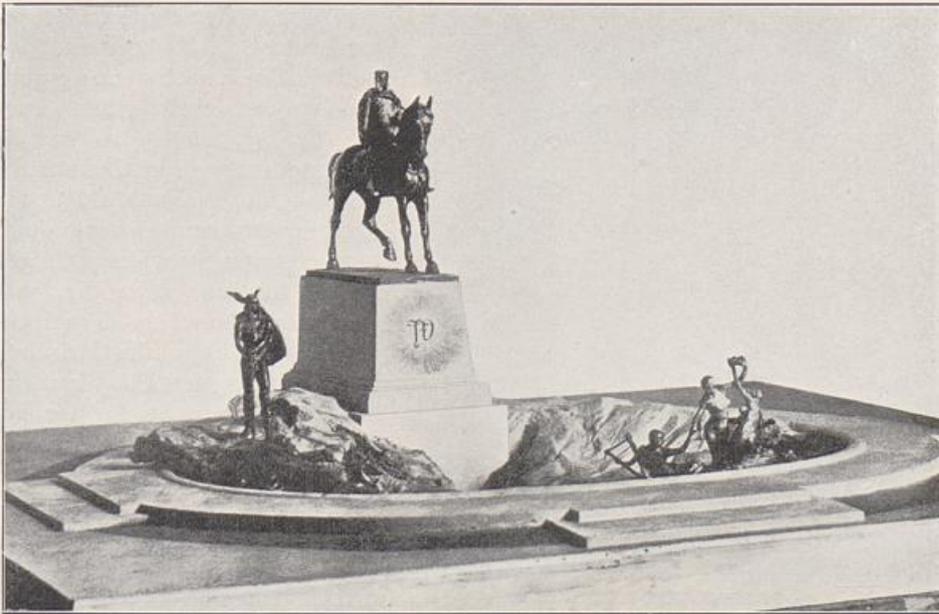
Monumentalplastik ohne Ansicht; der Anordnung liegen keinerlei künstlerische Rücksichten zu Grunde.

die bisherigen Ausführungen: die Ansicht muß dem Auge sofort die Merkmale darbieten, welche für die Erkenntnis der räumlichen Verhältnisse und eventuell der Funktion erforderlich sind. Dies kann nur in den seltensten Fällen für jede Ansicht eines Gegenstandes geleistet werden; in der Regel wird nur eine geringe Anzahl von Ansichten, oft nur eine einzige Ansicht dieser Forderung genügen können. Ein Gegenstand aber, der von keiner Seite her einheitlich wirkt, sondern den Beschauer von Ort zu Ort treibt, indem dieser vergeblich eine Ansicht für die Betrachtung zu gewinnen sucht, ist künstlerisch falsch: er ist nicht für die Bedürfnisse des Auges gestaltet.

Das erste Stilgesetz für alle räumliche Gestaltung — in Plastik,

Analoge Folgerungen, wie sie sich soeben für die Darstellung auf der Bildfläche ergaben, lassen sich auch für alle plastische Gestaltung ziehen. Da für die Wirkung auf das Auge stets nur die jeweilige Ansicht des Gegenstandes in Betracht kommt, so kann es sich für das künstlerische Problem immer nur eben um die Beschaffenheit der Ansichten der Gegenstände — bei ruhendem Auge — handeln. Einen Gegenstand künstlerisch gestalten kann stets nur heißen, ihn so gestalten, daß eine oder mehrere bestimmte Ansichten des Gegenstandes eine künstlerische Wirkung auf das Auge ausüben.

Was mit dieser Wirkung gemeint ist, zeigen



22. KAISER WILHELM-DENKMAL FÜR AACHEN. ENTWURF VON MAISON.
Irgendwelche künstlerische Rücksichten sind hier wie in Fig. 21 nicht zur Geltung gelangt.

Architektur, Keramik und allen anderen körperlich gestaltenden Künsten — ist daher eben dieses: daß nichts gearbeitet werde, was nicht für die faßliche Gestaltung der Ansicht von denjenigen Seiten her dient, von denen das Werk gesehen werden soll. Da jedes Kunstwerk nur fürs Auge besteht, das Auge aber jederzeit nur eben eine Ansicht des Werkes zu erfassen im Stande ist, so hat auch alle plastische Gestaltung nur soweit Sinn, als sie ihren Gegenstand auf die Ansicht von bestimmten Seiten her gestaltet. Das plastische Werk kann nur dann befriedigend wirken, wenn es dem Beschauer den Standpunkt anweist, von wo es gesehen werden will, indem es von eben diesem Standpunkt aus eine verständliche Ansicht zeigt. Wo sich kein solcher Standpunkt finden läßt, kommt statt der Befriedigung des Auges nur eine beängstigende Wirkung zu Stande: der Beschauer fühlt sich fortwährend von einem Standpunkt zum andern getrieben, weil er nirgends eines Gesamteindruckes habhaft werden kann.¹⁾

1) Vgl. HILDEBRAND, a. a. O. S. 89.



23. PLASTIK VON METZNER.

Ohne Rücksicht auf die Ansichtsforderung gearbeitet.

Wie in der Malerei das gedankenlose Abschreiben der natürlichen Erscheinung zum Fehler der mehrfachen Perspektive (s. oben), so hat in der modernen Plastik ebenso gedankenloses Nachbilden der natürlichen Form zu der soeben bezeichneten Stilwidrigkeit geführt. In einer Zeit, die, von der künstlerischen Tradition losgerissen, kein künstlerisches Bedürfnis in der Plastik mehr kannte, ist an Stelle der ursprünglichen künstlerischen Aufgabe der Gestaltung für das Auge die Mode der plastischen Naturkopie getreten, die sich — begünstigt durch eine mißverständliche Auslegung der Porträtaufgabe sowie durch das Streben nach

neuen, vermeintlich originellen Bewegungen der Figuren — noch heute an fast allen Akademien forterbt. Man stellt, etwa um ein Monument zu schaffen, Figuren und sonstige Gegenstände (meist irgend einer historischen oder poetischen „Idee“ zu Liebe) nach gegenständlichen Gesichtspunkten zusammen, ohne jede Rücksicht darauf, ob diese Anordnung von irgend einer Seite her einheitlich gesehen werden kann (vgl. Fig. 21f.). Alle solchen Produkte sind eben darum künstlerisch sinnlos, weil sie auf keine einheitlich faßliche Ansicht gearbeitet sind: künstlerische Gestaltung eines plastischen Werkes kann nur zu Stande kommen, wenn die Anordnung von vornherein so getroffen wird, daß das Werk dem Beschauer eine bestimmte Ansicht — eventuell eine bestimmte Mehrheit von Ansichten — bietet, in welchen das Werk seiner räumlichen Wirkungsform nach einheitlich sichtbar wird. Alles was in der plastischen Arbeit nichts für diese Faßlichkeit der Ansichten beiträgt, ist künstlerisch gleichgültig oder schädlich; alle jene bloß naturalistische Plastik entspringt aus einem Mangel an künstlerischem Instinkt und künstlerischer Kultur.

Welche Bedingungen für die hier geforderte einheitlich faßliche

Gestaltung der Ansichten bestehen, werden die späteren Ausführungen zeigen.

In den primitiven Zeiten plastischen Schaffens ist überall im vollen Gegensatz zur modernen Unkultur einzig auf die Ansichtsforderung geachtet und die natürliche Form geradezu vergewaltigt worden, wo jene Forderung es mit sich zu bringen schien. Die Anfänge der Rundplastik pflegen ohne Rücksicht auf die natürlichen Tiefenmaße der Figuren nur eine Vorder- und eine Rückansicht zusammen zu setzen. Noch auffälliger zeigt sich die Mißachtung der realen Form zu Gunsten der Ansichtsforderung an jenen assyrischen Löwen, die, als Portalfiguren für die Ansicht von vorne und von der Seite her gebildet, von der Vorderseite zwei, von der Längsseite die vier Füße des Tieres zeigen, so daß die ganze Figur fünf Füße erhält (s. Fig. 24).

Die durchgeführten Betrachtungen zeigen zugleich, daß sich durchaus nicht jeder beliebige Gegenstand und jede beliebige Anordnung solcher Gegenstände zu plastischer Nachbildung eignet. Zu solcher Nachbildung sind vielmehr besondere Anordnungen der Form erforderlich, wie sie sich in der Natur durchaus nicht überall von selbst finden, sondern vom Künstler aufgesucht und eventuell im Gegensatz zur Naturform angebracht werden müssen.

Wie in der Plastik, so ist auch in der Architektur die Erfüllung der Ansichtsforderung erste Bedingung aller künstlerischen Gestaltung. Nicht der Zweck und das konstruktive Moment sind das erste, was für solche Gestaltung in Betracht kommt, sondern diejenige Gliederung des architektonischen Ganzen — sei dies nun ein Zimmer, ein Palast, eine Kirche, eine Straße, ein Platz oder eine ganze Stadt — welche die erforderlichen Ruhepunkte für die Betrachtung ergibt. Wie die Statue, so muß auch die Architektur dem Beschauer die Punkte anweisen, an welchen er verweilen soll, um das Werk zu betrachten. Alle weitere Gliederung muß sich dieser Forderung unterordnen. Wo die Raumbildung dieser For-



24. ASSYRISCHE PORTALFIGUR.

Auf Ansicht von vorn und von der Seite gearbeitet; die Vorderansicht zeigt zwei, die Seitenansicht vier Füße, so daß das Tier im Ganzen fünf Füße erhält.

derung nicht genügt, wirkt sie verwirrend und somit unkünstlerisch. Beispiele solcher falschen Wirkung finden sich u. a. da, wo Innenräume durch Einbauten zerrissen werden, wie z. B. wenn mitten in einem Zimmer eine Wendeltreppe in ein oberes Stockwerk führt; ebenso im modernen Städtebau, wenn er die Straßen ohne jede räumliche Gliederung geradlinig durchführt oder im offenen Bausystem Würfel an Würfel reiht.

Das gleiche gilt für Gartenanlagen. Soll ein Garten künstlerisch gestaltet werden, so hat er nicht nur sonnige Plätze für die kühle und schattige Ruhepunkte für die heiße Jahreszeit zu bieten, sondern vor allem dem Auge Ruhepunkte zu gewähren: einheitliche Ansichten, in welchen sich die räumliche Gestaltung der Umgebung genießen läßt. Es ist eines der Zeichen moderner Verrohung in den Angelegenheiten des Auges, daß die italienische Gartenkunst, wie sie hauptsächlich auf dem Umweg über Frankreich in die Parks unserer Fürstenschlösser gelangt ist, nicht mehr verstanden und wohl gar als „undeutsch“ bekämpft wird.

12. Die Forderung der einheitlichen Wirkung. — Widerspruchslosigkeit und einheitliche Ablesung. — Die Teile und das Ganze. — Einheit fürs Auge, nicht für das Denken.

Wie die künstlerische Wirkung nicht zu Stande kommen kann, wenn wir uns die Form des Gesehenen erst aus mehreren Ansichten in Gedanken zusammensetzen müssen, so kann diese Wirkung sich auch nicht einstellen, wo innerhalb der einzelnen Ansicht erst die Faktoren nach einander aufgesucht und in Verbindung gesetzt werden müssen, auf die sich die Deutung der Erscheinung gründet: Sobald wir in der Erscheinung erst mit Mühe die Merkmale zusammensuchen müssen, aus welchen sich ihre Deutung ergibt, ist es um den künstlerischen Eindruck getan. Die wichtigste künstlerische Aufgabe ist daher überall die Gestaltung der Ansicht ihres Gegenstandes zu einheitlicher Wirkung.

Wie überall die räumliche Wirkung vor der funktionellen zu gestalten ist, so muß auch die hier gestellte Forderung vor allem für die räumliche Wirkung erfüllt werden. Die Befriedigung des Auges, d. h. die künstlerische Wirkung kommt nicht zu Stande, wenn wir uns erst mühsam aus einzelnen Teilen ein räumliches Ganzes zusammensuchen müssen, sondern nur dann, wenn sich uns dieses Ganze sogleich auf einen Blick als Ganzes zu erkennen gibt. Die Forderung der künstlerischen Gestaltung eines Gegenstandes ist also auch speziell hinsichtlich der räumlichen Wirkung

nur dann erfüllt, wenn uns diese Raumwirkung durch den Anblick des Gegenstandes sogleich einheitlich aufgenötigt wird.

Gemäß den früheren Überlegungen kommt es dabei wiederum nicht etwa darauf an, daß wir eine Erkenntnis der realen Raumverhältnisse der gesehenen Gegenstände gewinnen, sondern nur darauf, daß wir überhaupt eine bestimmte einheitliche, in sich widerspruchslose Raumwirkung empfangen.

Die früheren Beispiele zeigen wohl deutlich genug, was hiermit gemeint ist. Im Flachrelief etwa soll dem Beschauer nicht die Kenntnis der realen Tiefenmaße dieses Reliefs, sondern die Wirkungsform der dargestellten Figuren mit deren natürlichen Tiefenmaßen gegeben werden; und der Raum dieser Figuren soll ihm durch die Anordnung des Ganzen in einheitlicher, auf den ersten Blick überzeugender Weise dargeboten werden.

In der Forderung, der Einheit der Wirkung ist diejenige der Widerspruchslosigkeit dieser Wirkung mitenthalten. Eine Erscheinung kann nicht einheitlich wirken, wenn verschiedene Teile derselben die entgegengesetzte Deutung bedingen: sind in einem Bilde die Figuren im Vordergrund klein, im Hintergrund groß, so müssen dem Beschauer die Maßverhältnisse in diesem Bilde unverständlich bleiben. Aber keineswegs genügt auch umgekehrt schon die Widerspruchslosigkeit, um die einheitliche Wirkung zu gewähren. Denn auch wenn die Merkmale, durch welche die Wirkung bedingt wird, untereinander in Einklang stehen, d. h. alle auf die gleiche Wirkung zielen — wenn also etwa im obigen Beispiel die Figuren im Vordergrund in dem Maße größer gehalten sind als die des Hintergrundes, wie es der Entfernungsunterschied verlangt — können diese Merkmale immer noch so weit zerstreut und daher in ihrer Wirkung vereinzelt sein, daß die Gesamtwirkung nicht auf einen Blick zu gewinnen ist. Die Frage nach den Bedingungen der einheitlichen Ablesung eines Raumganzen bildet daher ein besonderes Problem neben demjenigen der Widerspruchslosigkeit.

Die Gestaltung zu einheitlicher Wirkung ist die fundamentale Aufgabe aller künstlerischen Tätigkeit.

In ihr liegt da, wo es sich um die künstlerische Wiedergabe von Naturgegenständen handelt, das wesentliche Moment, welches zur Umgestaltung der natürlichen Form und Erscheinung, also zum Gegensatz zwischen Kunst und Naturalismus führt.

Das Kunstwerk kann — welcher besonderen Gattung der bildenden Künste es auch angehören mag — der Forderung der einheitlichen Wir-



25. VESTIBULE VON BROCHIER
im Münchener Stil der 70er Jahre.

Beispiel der ungenügenden Wirkung der bloßen Zusammenstellung historisch überlieferter Formen.

werden, sondern sie muß jedesmal aus dem Zusammenhang mit dem größeren Ganzen, dem sie angehört, entwickelt, d. h. so gestaltet werden, daß sie sich der Gesamtwirkung einordnet und diese Wirkung unterstützt. Welche Punkte in den verschiedenen Fällen der künstlerischen Aufgaben zu beachten sind, damit diese Forderung ihre Erfüllung findet, werden die späteren Kapitel zeigen.

kung nur dann genügen, wenn es in all' seinen Teilen aus einer einheitlichen Gesamtvorstellung entwickelt ist, nicht aber, wenn es bloß äußerlicher Zusammenfügung von Teilen seine Entstehung verdankt. Jeder Teil kann seine Bedeutung für die Wirkung des Ganzen nur in und mit seiner Umgebung erhalten; seine Gestaltung ist daher immer durch seine Einordnung in das größere Ganze bedingt. Es muß demgemäß notwendig zu künstlerisch sinnlosen Produkten führen, wenn man, wie es in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts im Kunsthandwerk Mode geworden ist, durch bloße Zusammenstellung der überlieferten Formen historischer Stilarten neue Gesamtmotive herstellen will. Nicht als ob an die Stelle der früheren Formen ein durchaus neues Formenmaterial gesetzt werden müßte, um neue Wirkungen zu gewinnen: nur darf jede Einzelform, mag sie einer jener früheren Formen noch so ähnlich gebildet sein, eben nie als Einzelform starr übernommen

Wie die Einzelform an einem größeren Gegenstande nur mit dessen übrigen Teilen, so hat auch der einzelne Gegenstand stets nur zusammen mit seiner Umgebung künstlerische Bedeutung. Manche — bewegliche — Gegenstände können freilich so gestaltet werden, daß sie auch in wechselnder Umgebung ihre Wirkung behalten. Immer aber wird die Wirkung von einer gewissen Beschaffenheit dieser Umgebung mit abhängen — so die Wirkung eines Bildes von einer gewissen Farbtonung der Wand, auf die es gehängt wird, diejenige eines Möbels von den Maßen der umgebenden Möbel und des Zimmers usw. In der Regel aber muß (namentlich bei plastischen und architektonischen Werken) einer bestimmten Situation mit ihren gegebenen Maßstäben schon in der Anordnung der Ansichten und weiter in deren Ausgestaltung bis in die Einzelheiten Rechnung getragen werden. Einen solchen Gegenstand im Atelier zu arbeiten, ohne auch nur die Situation zu kennen, in die er zu stehen kommt, ist eine jener Ungeheuerlichkeiten, die nur eine völlig unkünstlerische Zeit hat gebären können.¹⁾

Die geforderte Einheit der Wirkung bezieht sich nur auf die Wirkung für das Auge; nicht, wie gegenüber landläufigen Mißverständnissen besonders zu erwähnen ist, auf irgend eine Wirkung für die Gedanken des Beschauers. Ein einheitlicher „Grundgedanke“, eine zu Grunde gelegte „Idee“ kann für die Erfüllung jener Forderung nichts beitragen; solche Gedankeneinheit ist für die künstlerische Wirkung belanglos. So hätte es beispielsweise keinen Sinn, ein Ornament aus Mistelzweigen, Herbstblättern und Schneeflocken deswegen zusammenstellen zu wollen, weil diese Gegenstände in der Natur eine Beziehung zu einander haben. Die gedankliche Verbindung, die sich aus dieser Beziehung ergibt, hat mit der künstlerischen Einheit nichts zu schaffen. Nur von der räumlichen Ausgestaltung des Motivs hängt es ab, ob dasselbe künstlerisch wirkt, nicht von der gegenständlichen Bedeutung seiner Teile. Ein ornamentales Motiv, das aus gegenständlich ganz heterogenen Teilen aufgebaut ist — wie aus Schiffen und Bäumen, oder aus Löwen und Kornblumen in völlig von der Natur abweichenden Maßverhältnissen (s. Fig. 26 u. 27) — kann durchaus einheitlich wirken, während jene vielen modernen ornamentalen Muster, die nur gegenständliche Einheit zeigen, meist räumlich zerrissen sind und daher künstlerisch wirkungslos bleiben. Anders natürlich, wenn es sich um bildliche Darstellung handelt, wo nach dem Vorigen auch die

1) Vgl. hierzu die Ausführungen HILDEBRANDS „Zum Fall Hildebrand“, Südd. Monatshefte 1907. Maiheft.

Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst.



26. ITALIENISCHER SEIDENSTOFF DES VIERZEHN-
 TENS JAHRHUNDERTS.

Einheitliches Stoffmuster, aus inhaltlich heterogenen Teilen bestehend.

Funktionswirkung einheitlich gestaltet werden muß. Doch bleibt auch hier, wie bereits mehrfach betont wurde, die einheitliche Raumwirkung das wichtigste, und ein Mangel in dieser Hinsicht kann durch keine Funktionswirkung, vor allem aber nicht durch einen zu Grunde liegenden „Gedanken“ des Kunstwerkes behoben werden.

Nur aus der irrtümlichen Forderung einer Einheit des Kunstwerkes für die verstandesmäßige Überlegung ist auch jene neuere Theorie entsprungen, die für das plastische Werk Einheit des Materials vorschreiben will. Künstlerisch ist diese Vorschrift durch nichts zu begründen. Sie würde im Gegenteil die Kunst eines oft unentbehrlichen Gestaltungsmittels berauben. In welchen Fällen die Anwendung verschiedenen Materials in der plastischen Gestaltung wünschenswert ist, wird sich weiter unten ergeben.

13. Wirkungsbedingungen. — Die künstlerische Erfahrung. — Mitwirkung erworbener Vorstellungen beim Sehen. — Die typische Erscheinung.

Als Ergebnis der bisherigen Betrachtungen können wir den Satz aussprechen: es ist für den Zweck der bildenden Kunst nirgends genug, daß ein Ding oder eine Anzahl von Dingen mit bestimmten räumlichen und funktionellen Eigenschaften — etwa eine Figur mit einer gewissen Be-

wegungsgeste, ein Gebäude mit einem gewissen Grundriß, ein Stuhl mit bequemem Polstersitz — tatsächlich vorhanden sei; vielmehr ist es für jenen Zweck notwendig — und zugleich hinreichend — daß solche Eigenschaften der Dinge für das Auge vorhanden oder was dasselbe heißt, daß sie sichtbar gestaltet seien.

Die Frage, wie dieser Forderung entsprochen werden kann, ist gleichbedeutend mit der Frage, auf welchen Eigenschaften der Erscheinung die Wirkung derselben beruht und wie durch die reale Gestaltung der Gegenstände diese Eigenschaften ihrer Erscheinung hervorgebracht werden können. In der Kenntnis dieser Abhängigkeit der Wirkung von den realen Eigenschaften des Kunstwerkes besteht der Besitz an künstlerischer Erfahrung, von welchem der Künstler bei seiner Arbeit fortwährend Gebrauch machen muß.

Die Gesamtheit der folgenden Ausführungen dieses Buches ist dazu bestimmt, von dieser Abhängigkeit Rechenschaft zu geben. Der leitende Gesichtspunkt für diese Ausführungen aber kann schon hier bezeichnet und eingesehen werden.

Da die Wirkung der Erscheinung uns etwas gibt, was der Erscheinung als solcher nicht zukommt, so kann sie nur darauf beruhen und darin bestehen, daß wir mit der Erscheinung unwillkürlich und unvermerkt anderweitige Vorstellungen verknüpfen. Weil diese Vorstellungen nicht in der Erscheinung selbst enthalten sind, können sie nur aus der Gesetzmäßigkeit unseres Vorstellungslbens herkommen. Nach dieser Gesetzmäßigkeit aber knüpfen sich an eine Erscheinung stets Vorstellungen solcher Tatsachen an, wie wir sie in Verbindung mit ähnlichen Erscheinungen in früheren Fällen



27. ITALIENISCHER SEIDENSTOFF DES VIERZEHNEN JAHRHUNDERTS.

Einheitliches Stoffmuster, aus inhaltlich heterogenen Teilen bestehend.

regelmäßig erlebt haben, — auch wenn wir jetzt dergleichen Tatsachen nicht erleben. So knüpft sich an den Anblick des geschriebenen Wortes die Vorstellung des Wortklanges, den wir beim Lesenlernen mit jenem Anblick zusammen regelmäßig aussprechen hörten — auch wenn wir ihn jetzt keineswegs sprechen hören. Ebenso knüpft sich an den Anblick einer bestimmten Stellung der Augen und Lippen eines Menschen die Vorstellung anderweitiger Äußerungen, z. B. der Freude oder des Zorns an, auch wenn wir solche weitere Äußerungen jetzt nicht wahrnehmen. Und ebenso verbindet sich mit dem Sehen eines in bestimmter Art schattierten kreisförmigen Gesichtsbildes die Vorstellung, daß wir, bei der Ausführung gewisser Bewegungen, auch von anderen Seiten her kreisförmige Gesichtsbilder desselben Gegenstandes sehen würden und daß somit dieser Gegenstand ein kugelförmiger sei — auch wenn wir uns jetzt nicht um ihn herumbewegen und jene Eindrücke also tatsächlich nicht erhalten.

Ich will die psychologische Untersuchung dieser Tatbestände hier nicht ausführen. Es wäre dabei insbesondere zu wiederholen, was HILDEBRAND gezeigt hat¹⁾ — wie nämlich speziell bei der räumlichen Wirkung der Erscheinung unsere Erfahrung über den Erfolg früherer Bewegungen und die entsprechend jedesmal wachgerufene Vorstellung solcher Bewegungen eine wesentliche Rolle spielt. Ich begnüge mich mit dem Ergebnis, zu welchem jene Untersuchung führt und das auch ohne psychologische Begründung verstanden werden kann: daß nämlich jede — räumliche wie funktionelle — Wirkung einer Erscheinung nur dadurch zu Stande kommt, daß uns diese Erscheinung als das charakteristische Bild eines Gegenstandes bestimmter räumlicher oder funktioneller Eigenschaften durch unsere früheren Erfahrungen bekannt geworden ist und demnach sofort als Bild eines Gegenstandes eben dieser Art wieder erkannt wird, wenn sie uns von neuem begegnet. Was wir in unserem früheren Leben mit Hilfe von vielerlei Erlebnissen über einen Gegenstand dieses bestimmten Aussehens erfahren haben, wird uns nunmehr durch das einzige Augenerlebnis von neuem wachgerufen. (Denn nur durch vielerlei Erfahrungen lernen wir die Form und die Funktion eines Dinges kennen; nur einheitlich aber ist die Erscheinung, aus der wir jetzt die Art des Dinges ablesen sollen.)

Hieraus aber folgt sogleich ein weiteres. Keine Wirkung ist künstlerisch brauchbar, die bloß auf zufälligen Assoziationen der Vorstellungen

1) a. a. O. S. 18ff.

beruht, wie sie heute so, morgen so, bei diesem Individuum anders als bei jenem sich einstellen. Eine solche Wirkung würde eben nur zufällig eintreten, aber nicht notwendig und für jeden Beschauer verständlich werden. Die Wirkung kann nur dann notwendig eintreten, wenn die Vorstellungsverbindung, auf der sie beruht, durch die allgemein menschliche Erfahrung bedingt ist: typische, den allgemein gültigen Erkenntnisgesetzen entsprechende Merkmale muß die Erscheinung aufweisen, damit sie eine für jeden Beschauer verständliche Wirkung hat, damit sie sich als eindeutiges Bild eines räumlich und funktionell bekannten Gegenstandes erweist.

Ein einfaches Beispiel wird das Gesagte besser verdeutlichen als weitere theoretische Darlegungen.

Bekanntlich wird in der Zeichnung die plastische Modellierung der dargestellten Dinge durch die Schattierung gegeben. Scheinbar beruht diese Art der Darstellung darauf, daß nach physikalischen Gesetzen eine Oberfläche von bestimmten Wölbungs- und Knickungsverhältnissen bei gegebener Beleuchtung eine Erscheinung mit bestimmter Verteilung von Licht und Schatten darbietet. Tatsächlich aber läßt uns durchaus nicht jedes Bild einer solchen Verteilung auch ohne weiteres eine Oberfläche von bestimmter Modellierung erkennen: der Rückschluß aus der Schattierung auf die Beschaffenheit der Fläche gelingt uns nur, soweit uns — im Ganzen oder doch in den Teilen der Darstellung — das bekannte Bild einer bekannten Oberflächenform entgegentritt. Alle anderen Schattierungskombinationen geben uns kein Bild, sie bleiben unverständlich, weil jener Rückschluß nicht möglich ist, so genau auch die Erscheinung jenem physikalischen Gesetz entsprechen mag. Darum erscheint uns z. B. der Mond nie als Kugel, sondern nur als Scheibe, weil die Beleuchtungskombination, an die wir von den Kugeln auf der Erde gewöhnt sind und an der wir daher die Kugelform erkennen, bei ihm wegen mangelnder Reflexe nicht auftreten kann. Darum wirken photographische Porträts oft so unähnlich, weil sie die Formen, die uns durch das Betrachten des Gesichts von verschiedenen Seiten her bekannt sind, nicht in charakteristischer Schattierung wiedergeben.

Die Wirkung liegt eben niemals in der Erscheinung allein, sondern kommt erst dadurch zu Stande, daß unsere Vorstellungen zu der Erscheinung hinzutreten und sie gleichsam mit einem Gewand umhüllen: „wir sehen mit unseren Vorstellungen“ und das Wesentliche, was für die Wirkung der Erscheinung gefordert werden muß, besteht immer in den Merkmalen, an die sich mit Notwendigkeit unsere geläufigen Vorstellungen anknüpfen.

Nur wo diese typischen Wirkungsmerkmale gegeben sind, beginnt die Erscheinung zu sprechen.

Gemäß dem früher Gesagten geht die hier aufgestellte Forderung in erster Linie auf die Vorstellungen von Raum und Form. Ein Gegenstand, dessen Anblick uns nicht sofort eine eindeutige Raumvorstellung erweckt, ist künstlerisch nicht hinreichend gestaltet. Aber auch hinsichtlich der Funktionsdarstellung gilt das gleiche. Eine Funktion, die nicht gemäß allgemein menschlicher Erfahrung in bestimmten, typischen Erscheinungsmerkmalen zum Ausdruck kommt, bleibt unverständlich und jede Erscheinungskombination, die einer gewissen Funktion nur eben physikalisch entspricht, ohne gemäß jener Gesetzmäßigkeit den unwillkürlichen Rückschluß auf die Funktion dem Beschauer aufzunötigen, ist künstlerisch wertlos. Die künstlerische Aufgabe besteht im funktionellen wie im räumlichen Gebiete immer darin, den Gegenstand so zu gestalten, daß seine Erscheinung zum Sprechen gebracht wird.

Wir betrachten im folgenden zunächst die allgemeinsten Tatsachen, von welchen die Lösung dieser Aufgabe abhängt; diese Betrachtung wird uns mit einer Reihe besonderer Hilfsmittel und Bedingungen der künstlerischen Gestaltung bekannt machen, deren nähere Untersuchung den Gegenstand der späteren Kapitel bildet.
