**Zeitschrift:** Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift

**Band:** 24 (1920)

Artikel: Das Relativitätsprinzip in der Kunst

Autor: Goerges, Hans

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-573799

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 15.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

# Das Relativitätsprinzip in der Kunst.

Bon Sans Goerges, Duffeldorf.

1. Das Relativitätspringip.

"Der Raum ist nichts anderes, als die Form aller Erscheinungen äußerer Sinne, d. i. die subjektive Bedingung der Sinnslichkeit, unter der allein uns äußere Ansschauung möglich ist." (Kant).

Alles, was die Sinne uns melden, ordenet eine Hirntätigkeit räumlich und zeitelich. Ohne diese Ordnung wäre eine auf äußere Objekte bezogene Deutung der Sinneseindrücke nicht möglich.

Diese innere Formkraft verschafft uns festen Grund, eine Projektionsebene, in der wir das verwirrende Strahlenbündel sinnlicher Erregungen auffangen können. Was auch diese Ebene trifft, es muß sich in ihr abbilden, und die entstehenden Bilser sind unabänderlich den Formgesehen dieser Ebene unterworfen.

Auch die inneren Gesichte, sobald sie anschaulich werden, mussen in dieser Ebene, im Raum und in der Zeit zur Ab= bildung kommen. Weil nun Raum und Zeit unabänderliche Formen unserer Sinnlichkeit sind, folgert Rant, können wir aus ihnen a priori, vor aller Wahr= nehmung, allgemeingültige Gesetze ab= leiten. Die Sicherheit und von aller Er= fahrung unabhängige Gültigkeit der Sähe der Geometrie und weiterhin der mathe= matischen Mechanik ist ein Beweis für diese Folgerung. Sind aber die Borftel= lungen Raum und Zeit unveränderliche und notwendige Formen unserer Erkennt= nis?

Die Entdecker des Relativitätsprinzips, vor allen Albert Einstein, haben nachgewiesen, daß ebenso wie sinnzliche Einzelwahrnehmungen nur relative, auf das Subjekt bezogene Gültigkeit haben, auch Raum und Zeit nicht absolut gedacht werden können. Zebes erkennende Subjekt besigt seinen eizgenen Raum, der sich mit ihm bewegt, seine eigene Zeit, die streng genommen nur für dieses eine Subjekt gilt. Interzessant ist dabei, daß diese Entdeckung nicht dem mathematischen Denken, sondern rein physikalischer Anschauung entsprang, und daß sich das Relativitätsprinzip nicht nur experimentell nachweisen ließ, daß es

auch Erscheinungen, die sich dem absoluten Raum, der absoluten Zeit nicht einsordnen ließen, erklärt. Damit ist die völlige Relativität der Sinnlichteit erwiesen.

Im praktischen Leben hatte man schon früher die Relativität von Raum und Zeit empfunden. Ein Weg, den man zum ersten Mal geht, erscheint lang. In abwechslungsreicher Bewegung auf Reisen sind die Stunden inhaltsreicher, länger, als wenn man im gewohnten Gleichmaß des Alltags dahinlebt.

Das Relativitätsprinzip nimmt dem Raum, der Zeit nicht nur den ihnen irr= tümlich beigelegten absoluten Charafter; es zeigt, daß beide nur als Einheit denkbar sind. Von einem Punkt (Raumele= ment) zum andern kann ich nur durch die Zeit gelangen. Ohne die Zeit würde der Raum zum Punkt zusammenschrumpfen. Zeitloser Raum bedeutete das gleich= zeitige Erkennen zweier entfernter Punkte. Begrifflich könnte ich mir vielleicht beide gleichzeitig benken; anschaulich kann ich von einem zum andern nur durch Ab= tasten der Entfernung mit dem Auge oder der hand gelangen, und das ist nur in einem endlichen Zeitabschnitt möglich. Nur wenn die Geschwindigkeit dieses Ab= tastens unendlich groß, also der dazu nö= tige Zeitraum gleich Null würde, wäre zeitloser Raum vorstellbar. Das Rela= tivitätsprinzip zeigt aber, daß unendlich große Geschwindigkeiten nicht denkbar sind: die größte vorstellbare Geschwindig= feit ist die des Lichtes (300,000 Rm. in der Sekunde). Unnähernd zeitlos ist der fleine, flächige Raum, den wir gewisser= maßen mit einem Blick auffassen können.

Untersuchen wir in ähnlicher Weise die Zeitvorstellung, so ergibt sich, daß bei allen Erscheinungen der Außenwelt die Zeit nur mit dem Raum zugleich vorgestellt werden kann; denn sie entspringt der Bewegung, die nur räumlich denkbar ist.

Bei unseren inneren Erlebnissen dagegen erscheint die Zeit absolut, losgelöst vom Raum. Dadurch ist Musik als von der akzidentiellen\*) Erscheis

<sup>\*)</sup> zufälligen.

nung abgetrennt möglich. Nur das Objektive ist dem Relativitätsprinzip unterworfen; das Ich ist absolut, es wird relativ, sobald es
mit der Umwelt in Berührung
tritt. Die für uns wichtigste Folgerung
aus dem Relativitätsprinzip ist die, daß
die Formen unserer Sinnlichkeit nicht
a priori gegeben, sondern relativ sind, daß
sie sich mit dem erkennenden Menschen entwickeln.

"Es gibt in der psychologischen Natur des Menschen bestimmte Entwicklungen, die man im selben Sinn wie das physioslogische Wachstum als gesehliche bezeichenen muß. Sie können aufs mannigfaltigste variiert, sie können teilweise oder ganz gehemmt werden; aber wenn der Prozeh ins Rollen kommt, so wird eine gewisse Vesekmäßigkeit überall beobachtet werden können. Dieses Geseh zu erkennen wäre ein Hauptproblem, das Hauptproblem einer wissenschaftlichen Runstgeschichte." (Wölfflin.)

Die physiologische Entwicklung des Menschengeschlechtes kann in gewissem Sinne als abgeschlossen gelten, seine Sinne lichkeit dagegen, die wir fortan Weltbild nennen wollen, steht in den wenigen Jahrtausenden, die wir geschichtlich überssehen, in reichstem Wachstum.

#### 2. Weltbild und Weltgefühl.

Das Weltbild entsteht aus der Erregung der Sinne, den Eindrücken der Umwelt einerseits, der inneren Ordnung andererseits. Ohne die innere Formkraft wären die Eindrücke ein Chaos. Geringe sinnliche Erregung mit starker Formkraft verbunden ergibt ein klares, doch farbloses Weltbild; geringe Formkraft bei starker Reizbarkeit erzeugt ein verworrenes, grelles, buntes Weltbild. Das Weltbild lebt in der Persönlichseit als Anschauung. Anschauungen bilden wie Glieder und Organe lebendige Teile unseres Körpers.

Im Gegensat hiezu sind Begriffe körperfremd wie Kleider. Ihre Verbinstung mit der lebendigen Persönlichkeit kann so eng sein, daß sie als organische Bestandteile erscheinen; da sie aber ohne Begleitung stärkerer Gefühle aufgenommen und abgetrennt werden können, ist

ihre körperfremde Natur offenbar. Begriffe tragen wir bei uns wie Geldmünzen in der Tasche.

Waffen, Rleider, Werkzeug sind fünstliche Ergänzungen unserer Glieder; der Begriff ist ein Werkzeug unseres Verstandes, er verbindet Getrenntes, zergliedert Verbundenes; aus dieser Tätigkeit entstand die Wissenschaft, eine bewußte Gestaltung der Umwelt außerhalb des Weltbildes, das im Unbewußten entsteht. Die Mathematik erscheint wie ein künstliches, wunderbar organisiertes Gehirn, dessen fünstliche Sinne, die Instrumente der Physik, eine außerpersönliche Weltansicht von erhabener Einheitlichkeit schufen. Wie beim Weltbild stehen sich in der Physik experimentelle Beobachtung als Material und Mathematik als Ordnungsprinzip gegenüber. Dieses umfassende Welt: begreifen aber ist eine Konstruktion ohne jenen warmen Hauch von Gefühl, den alles lebendige Dasein ausströmt. Es ist farblos, flanglos, duftlos ins Abstratte gezeichnet, völlig außerhalb der absoluten Persönlichkeit den Gesetzen der Relativi: tät unterworfen. Und doch ist es eine Art Spiegelbild der sinnlichen Welt. Jeder Begriff entsprang der Sinnlichkeit, wurde hinausgeschleudert ins Körperlose. Jene formende Kraft, welche die unbändige Flut sinnlicher Eindrücke zu Bildern (Db. jekten) gestaltet, ergriff ihr Material mit solchem Schwung, daß es zuweilen ihren Händen entglitt und als Begriff ins Abstrafte stieg.

Dort oben entstanden virtuelle, übersinnliche Bilder, abgelöst von der lebendigen Persönlichkeit, aber immer ihr Lichtzurückwersend und auf das Leben wirkend. Maschinen, Kunststoffe verdankenden Begriffen ihr Dasein, Kleidermoden, Kunstmoden, die schillernd mit den Tagesbegriffen wechseln. Die wundervollste Kraft der Begriffe aber ist ihre Fähigkeit, das Weltbild zu vertiesen, ihm vorauszuseuchten. Unbeschwert von sinnlichen Erregungen konnten sie in reine Formen eingehen, deren klare Ordnung auf die Sinnlichkeit zurückstrahlt.

Die Mathematik ist der Widerschein des Weltbildes im Abstrakten, daher muß die Entwicklung beider parallel laufen. Das Weltbild entsteht aus dem Erleben einer Persönlichkeit, eines Volkes. Es bildet aber nur eine Seite des Erlebens: die andere ist das Weltgefühl. Jeder sinnliche Eindruck erregt zunächst sinnliche Gefühlselemente. Wie nun eine Sirn= tätigfeit die sinnlichen Eindrücke ordnet, so begegnen sich die Gefühlselemente im Affekt. (Wundt.) Wir wollen den Affekt Weltgefühl nennen, weil wir damit nicht nur eine Summe sinnlicher Gefühle begreifen, sondern das innere Schwingen, das auch ohne äußeren Anlaß den Men= schen erfüllt. Alles was unsere Daseins= form vermehrt, fördert, wachsen läßt, ist lustwoll; alles was sie beengt, zerdrückt, zertrennt, ist leidvoll. Wir streben nach Einheit, Vereinigung, weil das ein Glück Das organisch Verbundene, eine Einheit Bildende ist beglückend schön, weil es auf das absolute All-Eine deutet.

Das Höchstmaß des Glückes wäre erreicht beim gänzlichen Aufgehen im All, wohin die Liebe uns zieht. Es wäre zugleich das Ende des Glückes, das Ende der Liebe, denn Glück ist Wachstum, wer nicht mehr wachsen kann, hat das Glück verloren.

Je tiefer der zerreißende Schmerz uns hinabwirft, desto größer wird die Glücksmöglichkeit, desto höher kann uns die Woge in glückseligem Ausschwung erheben.

Der Grundton im Weltgefühl ist das Klingen der All-Seele, das Allgefühl, das, völlig absolut, der Kelativität der Erscheinungen nicht unterworfen ist. Es sei nochmals hervorgehoben: Zwei Paare erkannten wir als Elemente des Erlebens: Im Weltbild paart sich die innere Form der Anschauung mit den sinnlichen Einsdrücken, im Weltgefühl das Allgefühl mit den sinnlichen Gefühlen.

Die reine Form der Anschauung, losgelöst von allen andern Elementen bildet die Mathematik. Reines Allgefühl ist Religion. Durch Verschmelzung aller Elemente entstehen Lebensstimmungen, denen das Vorherrschen eines oder zweier Elemente den besondern Wesenszug verleiht. Dabei ist zu bedenken, daß immer die sinnlichen Eindrücke mit den sinnlichen Gefühlen zugleich lebhaft oder beide matt sind; denn sie sind nur zwei Wirkungen desselben Vorgangs, der sinnlichen Berührung mit der Umwelt. Innere Anschauss

schauung und Allgefühl dagegen können unabhängig von einander stark oder schwach sein, ja wir können beobachten, daß eine starkes Weltgefühl das Weltbild verdunkelt und umgekehrt.

## 3. Der Ausbrud.

Runst ist der Ausdruck des Weltbildes unter dem Zwange des Weltgefühls. Wenn den Neandertaler ein Erlebnis aus der Alltäglichkeit herausschleuderte, dann sprang er im Tanz; seine Glieder, sein singender Mund rangen nach Ausdruck des= sen, was in ihm klar wurde. Auf höherer Stufe knetete er Kiguren aus Lehm, nicht nachbildend, sondern innere Bilder aus= drückend, die ihm keine Ruhe lassen. Das bist du, das bist du! möchte er jubeln, wenn es auch ein Tier ist, das er darstellt, oder ein Weib. War er nicht ganz vom Wild= pferd erfüllt, als er ihm nachjagte, als des Tieres Augen brachen! In seinen Träu= men rannte es, den Ropf wendend, vor ihm her, beherrschte sein inneres Schauen wie ein Dämon, wie ein Gott!

Was wußte er von sich selbst! Sah er sich jemals, wie er die Beute sah mit erregten Sinnen!

Nur wenn man das fliehende Wild ansah und das Weib, wurde es ganz hell in der Seele, wurden Glieder und Sinne wach und schwang gewaltiger Tanz im Innern.

Niemals war der Trieb zum bloßen Nachbilden Anlaß zum Kunstwerk. Kom= men die Erlebnisse von innen, klingt ein Iebendiges Wort durch die Zeit, zittert sie unter dem Nachhall gewaltiger Tat, schwingt das Weltgefühl mit tiefem Gloktenton, dann vergift die Runst die akzidentielle\*) Umwelt. Die Sinne träu= men. Eines Tages aber erwachen sie. In ungeheurem Glanze leuchtet der Mor= gen; Farben sind Seligkeit, und das Licht ist ein Gott. Rembrandt jagt dem Licht nach, wie der Steinzeitmensch dem Wild= pferd. Durch seine Träume brechen weiße Strahlen, im Licht erkennt er sich selbst, seine aus Dämmerstunden erwachende Seele. Vor dem Modell ringt er nach innerer Rlarheit, sucht er sich selbst.

Musik hat sich ganz vom Imitativen befreien können, weil ihre sinnlichen Ele=

<sup>\*)</sup> zufällige.

mente einfach und klar sind, weil die Zeit, welche die reine Form ihres Wesens ist, unabhängig vom Raum vorgestellt wersden, sich loslösend von der Relativität, reine Verdindung mit dem absoluten Alsgefühl eingehen kann. Während Licht und Farbe in der äußeren Erscheinung am stärksten leuchten, lebt die herrlichste Klanafülle in der Musik selber.

Die bildende Runst ist eng mit der Relativität der Erscheinung verwoben, aus ihr leuchtet das Weltbild am klarsten. Doch auch hier finden wir Pfade, die hin= aus ins Absolute streben. Im Ornament, in der Architektur erfüllt sich der Raum mit Rhythmus; losgelöst von der Zu= fälligkeit der Einzelformen werden diese beiden reiner Ausdrud: geometrische Musik. Nahe verwandt der Musik ist auch jene Art der Zeichnung, die Klinger Grif= felkunst nennt, die sich gewaltig der rela= tiven Räumlichkeit entringt, um im 3n= klus mit der Zeit zu schwingen. "Sie kann den Gegenstand ihrer Darstellung so iso= lieren, daß die Phantasie den Raum selbst schaffen muß." (Klinger, Malerei und Zeichnung.) Die Zeichnung in diesem Sinne steht dem All-Gefühl näher als dem Weltbild, das in der Malerei zum Aus= druck kommt; sie entnimmt der Umwelt nur jene Elemente, die, wie in der Musik, innere Schwingungen auslösen; sie wen= det sich ganz ab von der körperlichen Relativität. "So braucht der Reif nicht nur das Licht oder die Sonne darzustellen, je nach seiner Verknüpfung bedeutet er Frei= heit, Wärme, Raum. Der Künstler bedient sich seiner völlig als Dichter, nicht mehr als Maler, dem ebenso die dunkle Nacht als völlig kontrastlos undarstell= bar ist, will er nicht die Alleaprie zu Hilfe nehmen. — Der Runstgriff Rem= brandts, im vollen Lichte stehende Figuren faum mehr als leicht umschrieben. einem voll und tief modellierten Hinter= grund einem Schattenteil mit durchge= arbeiteter und detaillierter Umgebung entgegenzustellen, gibt eine Lichtwirkung, die der Malerei immer verschlossen bleibt." (Rlinger.)

Wird die Zeichnung zum Ornament, zur Bilderschrift, zum abstrakten Symbol, dann berührt sie sich mit der Dichtkunst. "Wie der Chemiker aus völlig klaren und

durchsichtigen Flüssigkeiten, indem er sie vereinigt, feste Niederschläge erhält, so versteht der Dichter aus der abstrakten. durchsichtigen Allgemeinheit der Begriffe. durch die Art, wie er sie verbindet, das Ronfrete, Individuelle, die anschauliche Vorstellung gleichsam zu fällen." (Scho= Die Dichtkunst grenzt an penhauer.) alle Aeukerungen des Daseins: ins Ab= solute schwingend wird sie Musik, reli= giöses Stammeln, in Begrifflichkeit verharrend, dient sie der Philosophie; sie neigt sich tief hinab in die bunte, lärmende Relativität und umfreist schimmernd das III=Eine.

Runst ist der Ausdruck des Weltbildes unter dem Zwange des Weltgefühls; Weltbild und Weltgefühl aber sind die Formen des Erlebens der Völker. Das raus folgt, "daß alle künstlerische Produktion nichts anderes ist, als eine fortlausende Registrierung des großen Auseinsandersehungsprozesses, in dem sich Wensch und Umwelt seit Anbeginn der Schöpfung und in aller Zukunst befinden". (Worsringer.)

Etwas ganz ähnliches könnte man von der Mathematik sagen, die das Weltbild im Abstrakten wiederspiegelt. Wenn wir nun daran gehen, eine Skizze dieses Prozesses zu entwerfen, werden wir uns auf die rein formale Seite beschränken. Durch diesen Verzicht werden die Beziehungen der Kunst, als Ausdruck des Weltbildes, zur Mathematik, als reiner Form des Erstennens, übersichtlicher hervortreten. In erster Linie sollen uns Raumprobleme des schäftigen, also Geometrie einerseits, bilsdende Kunst andrerseits; doch werden wir Zeitproblemen, wenn sie uns begegnen, nicht aus dem Wege gehen.

#### 4. Das Weltbild der Bölfer.

Raum und Zeit bilden die Grundzüge des Weltbildes. Beide sind relativ, nicht nur bezüglich der Objekte, was Kant lehrte, sondern auch bezüglich des erkennenden Subjektes, was das Relativitätsprinzip nachweist. Absoluter Raum, absolute Zeit sind weder objektiv noch subjektiv gegeben \*). Räumliche und zeitliche

<sup>\*)</sup> Diefes gilt für alle finnlichen Erlebnisse, aus benen bas Weltbild entspringt. Im Weltgefühl ist bie Zeit, wie oben nachgewiesen, absolut,

Borstellungen entwickeln sich stufenweise mit der Sinnlichkeit der Menschheit. Raumvorstellungen geben uns in erster Linie der Tastsinn und der Gesichtssinn, nur sehr undeutlich Gehör, Geruch und Wärmesinn. In welcher Weise die verschiedenen Sinneseindrücke bei den Tieren geordnet und vereint auf Objekte bezogen werden, wissen wir nicht genau. Sicher ist bei den ältern Tieren die Vorsstellung der Entfernung deutlich ausgebildet, bei einigen mehr durch den Tastssinn (Fledermäuse, Abtasten durch Laufen bei Lauftieren), bei andern mehr durch das Auge (Vögel).

Die räumliche Vorstellung des Steinzeitmenschen scheint aus dem Tastsinn hervorgegangen zu sein, die Einsdrücke des Auges werden in den Tastsraum eingeordnet. Jede Bewegung unseres Körpers erzeugt eine "innere Tastempfindung" (Wundt), deren Intensität mit der Größe der Bewegung wächst. Aus dieser innern Tastempfindung entswickelt sich durch Verschmelzung mit der äußern Tastempfindung und dem Gessichtseindruck die primitive Raumvorstelslung (Tastraum).

Starke innere und äußere Tastempstindungen treten besonders beim Gehen und Lausen auf. Die hierbei erzeugte Raumvorstellung muß einer horizontalen Fläche von gewisser Dicke ähnlich sein. Da ein solcher ertasteter Raum aus Beswegungen hervorgeht, muß er mit einer primitiven Zeitvorstellung eng verbunden sein; spricht man doch heute noch von Wegstunden. Wie das Weltbild beim ältern Steinzeitmenschen beschaffen war, läßt sich sehr schwer aus den wenigen Ueberresten seiner bildnerischen Tätigkeit feststellen.

Die erste, zugleich allgemeinste, von ihm ausgeübte Kunst ist wohl der Tanz gewesen. Bei diesem werden innere und äußere Tastempfindungen von starken Gefühlen begleitet; das Weltbild, dessen Elemente auf dieser Stufe Tastraum und primitive Zeitvorstellung sind, kann im Tanz rein zum Ausdruck gebracht werden. Die erstaunlich realistischen Tierbilder des ältern Steinzeitmenschen müssen naturz gemäß Gesichtsvorstellungen enthalten. Daß diese aber der ertasteten Raum=

vorstellung untergeordnet sind, ist deutslich zu erkennen. Sind doch die riesigen Tierbilder an die Decke völlig dunkler Höhlen gemalt; die in vertikale Wände eingeristen zeigen häusig die lausenden oder weidenden Tiere in einer unnatürslichen Stellung zur Horizontalen, es kann also nicht der reine Seheindruck, der die Hische und Pferde in aufrechter Stellung zeigt, wiedergegeben sein. In den plassischen Darstellungen von Frauen sind jene Körperteile, deren Betastung von ersregenden Gefühlen begleitet ist, stark hersvorgehoben, während Gesicht, Füße und Hände nur angedeutet sind.

Diese älteste Periode menschlicher Runst zeigt sich häusig stark impressionistisch; das Weltbild wächst, ist aber nicht klar genug, um die starken Eindrücke der tierisch scharfen Sinne des Urmenschen in eine reine Form zu bringen. In Elsenbein geschnittene Pferdeköpfe sind aber von so vollendeter Schönheit der Form und des Ausdrucks innerer Tastempsindung, daß wir in dem unbekannten Künstler einen Menschen erkennen, der sich weit über den bloßen Nachahmungstrieb erhebt, dessen inneres Schauen lautere Form geworden ist, den ein Weltgefühl dazu drängt, sein Weltbild zum Ausdruck zu bringen.

In der jüngern Steinzeit verfällt die Runstblüte der ältern. Der Mensch ist das mit beschäftigt, seine Steinwaffen und Werkzeuge blank zu polieren, ihnen die zweckmäßigste Form zu geben. Sein Blick ist ganz nach außen gerichtet, das mächtig klingende Weltgefühl der ältern Zeit wird übertönt durch das Klingen der Beile, durch das Scharren der Schleifwerkzeuge. Zur Verzierung seiner Geräte erfindet er das Ornament, ein Schattenbild der Tanzrhnthmen.

In diese Zeit fällt wohl auch die Entstehung der Begriffe von Maß und Zahl, durch die Räumliches und Zeitliches rein äußerlich ohne Gefühlsklang zu praktischen Zwecken erfaßt werden können. Auch hierin übernimmt der Tastsinn die Führung: Messen und Zählen ist zunächstreines Abtasten, durch Spannen des Meßstrickes.

Der Runst begegnen wir von neuem im alten Orient, besonders bei Babn=

Ioniern und Aegyptern. Das sind bezeichnenderweise die Bölker, bei denen uns die Mathematik in der frühesten Zeit in wunderbar entwickelter Form entsgegentritt. Die Raumvorstellung ist immer noch ein Tastraum; aber hier sehen wir deutlicher, in welcher Form dem ägyptischen Künstler der Raum erscheint: er ist eine Mauer, ein von zwei Ebenen besgrenzter Zwischenraum.

In diesen begrenzten Raum preßt er seine Menschen. Man denke sich einen Mann zwischen zwei nahe beieinanderstehende Mauern gezwängt, und man ershält ein ägnptisches Relief: den langschädeligen Kopf ins Profil gedreht, die Brust, die ausschreitenden Beine parallel zur Mauer gestellt. Niemals kann der reine Gesichtseindruck solche Berzerrungen hervorrufen. Das ertastete Raumempfins den ist so mächtig ausgeprägt, daß der nebengeordnete Gesichtseindruck einflußslos bleibt.

Der Aegypter teilt den Raum (natür= lich unbewußt) in ebene Scheiben, in die er das Wahrgenommene projiziert. Allein durch diese, wie Rulissen aufgestellt ge= dachten Scheiben kann er sich orientieren. Wir, mit unserer höher entwickelten Bor= stellung eines kontinuierlichen Raumes, können uns kaum in das ägnptische Welt= bild hineindenken. Seine Struktur er= kennen wir am deutlichsten an den Reliefs und den Wandmalereien. Sier werden die hintereinander liegenden Rulissen übereinander aufgestellt; denn sonst würde die erste Raumzelle die dahinter liegenden verdecken. Als Beispiel diene etwa das prachtvolle Bild Ramses II. im Rampfe gegen Nubier. Auf einem Wandbild aus einem Grabe bei Theben (British Museum) ist ein Teich im Garten so dar= gestellt, daß die vier, den rechtectigen Teich einschließenden Raumzellen einfach her= unter in die Teichebene geklappt sind, so= daß die Stämme der Bäume links und rechts horizontal liegen. Vor der Kon= seguenz, die Bäume des vordern Raumes auf den Kopf zu stellen, ist der Künstler zurückgeschreckt, er hat die Raumkulisse in die aufrechte Lage umgeklappt.

Auch auf der berühmten Siegesstele des Naram Sin (Louvre) erkennt man die Raumkulissen. Hier erscheint ihre An= ordnung unserm Auge natürlicher, weil der Hintergrund ansteigt. Interessant ist dabei eine Schrägstellung der Rulissen, sie steigen nach rechts an. Solche dachförmig gegeneinandergestellten Raumkulissen fin= den wir noch naiver dargestellt auf einem Relief, welches die Belagerung der jüdischen Festung Lachis durch das Heer Sanheribs (British Museum) schildert. Die Krieger stehen dabei nicht senkrecht zur Horizontalen; ihre Stellung wird vielmehr durch die Neigung der Rulisse bestimmt. Die Grundlinien der Rulissen bilden mit der Horizontalen Dreiecke. Das Dreied spielt in der ägnptisch=babyloni= schen Raumvorstellung eine bedeutende Rolle. "Es haben sich wohl die Aegypter die Natur des Weltalls zunächst unter dem Bilde des schönsten Dreiecks gedacht," be= richtet Plutarch. Die Pyramide bietet dem Beschauer das Bild eines gleich= schenkligen Dreiecks. Diese Figur ist jedenfalls ein Sinnbild des Raumes, des "dreiartigen Gottes, der die erste Ursache zur Reihe der geradlinigen Figuren in sich begreift", vielleicht soll durch das Drei= eck eine Art Perspektive ausgedrückt werden. "Bekanntlich ist von dieser bei ägnptischen Gemälden keine Spur vorhanden, und mag man religiöse oder was sonst immer für Gründe dafür in Anspruch nehmen, immer bleibt geometrisch aus= gedrückt die Tatsache: die Aegypter übten nicht die Runstfertigkeit, die zu bemalende Wand als zwischen dem sehenden Auge und dem abgebildeten Gegenstande ein= geschaltet zu denken" (Cantor, Vorlesungen über Geschichte der Mathematik Band I S. 108).

Wir wissen, weshalb sie nicht in dieser Weise sehen können: sie sind nicht im Besit unserer modernen Raumanschauung, die in erster Linie auf dem Gesichtssinn beruht.

Die Grundlage für die Berechnung von Flächenstücken bildet das Dreieck, das Viereck wird als abgestumpftes Dreieck betrachtet und danach sein Inhalt (sehr ungenau) berechnet. Nach unserer heutigen Vorstellung schneiden sich zwei parallele, vertikal stehende Wände im Unsendlichen; bei einer scheibenförmigen Raumvorstellung, die den Vegriff der Unsendlichkeit nicht kennt, muß dieser Schnitts

puntt, wie bei den Wänden der Ppra= miden, in endlicher Entfernung liegen. Die Vorstellung einer dritten Dimension ist bei den Aegnptern noch nicht klar aus= gebildet. Der Raum reicht eben nur so weit, als man messen (tasten) kann, also etwa bis zur Spize der Pyramiden. Der Aegypter konnte sich ebensowenig aus seinem Raum herausdenken, wie wir uns aus unsern drei Dimensionen, während die Mathematik gezeigt hat, daß auch unsere Vorstellung durchaus beschränkt ist. Ein Wesen, das, selbst flächenförmig gedacht, auf der Oberfläche einer Rugel lebte, würde die Vorstellung eines un= endlichen, zweidimensionalen Raumes, einer unbegrenzten Ebene gewinnen. Der Raum der Aegnpter war eine Scheibe von endlicher Dicke, diese Scheibe muß man sich durch vertikale Ebenen geschnitten denken, sodaß Raumzellen entstehen. Die in diese Zellen eingepreßten Figuren weisen notwendig die geradlinigen und ebenen Konturen der Raumzellen auf. Diese Raumzellen trug der ägnptische Maler vor Anlegung seiner Zeichnung auf die Wand als Quadrate auf, wie ein un= vollendetes Gemälde zeigt.

Daß bei der ägnptischen Runft nicht

von mangelhafter Technik die Rede sein kann, zeigen die realistischen Porträtsstatuen, die zuweilen das Weltbild durchsbrechen. An kräftigen Ansähen zur Aensberung des Weltbildes hat es nicht gessehlt. Sogar ein König, Amenophis IV., versuchte es umzustürzen, indem er den Gott Ammon absetze und Aton, die Sonnenscheibe, zur obersten Gottheit ersklärte: wohl ein Kampf des Auges gegen die Allmacht des Tastsinns. Die hierdurch hervorgerufene Stiländerung aber ist nicht von langer Dauer. Die Kraft des reinen Weltbildes siegt.

Sier mag eine Bemerkung über das Eindrängen von Begriffen in die Kunst eingeschaltet werden. In ein fremdes Weltbild muß man sich einleben. Begriffe aber sind leicht übertragbar. Nachbilsdungen von Kunstwerfen fremder Bölfer werden daher leicht auf mehr begrifflichem Wege stattsinden. Dabei werden oft nicht Kunstwerfe, sondern tote Masken entsstehen, Göhen, wie wir sie überall bei tiefsstehenden Bölfern ohne klares Weltbild vorsinden. Schon bei der Vermischung von Völfern verschiedener Kulturstufe, muß diese Erscheinung merklich werden.

(Schluß folgt).

# Marianne.

Novelle von Gertrud Niederer, Burich.

Die jüngere der beiden Schwestern saß mit gespannt vorgeschobenen Schultern und gebogenem Rücken vor einem Buche und Iernte, den Kopf in die Hände begraben. Bon Zeit zu Zeit schaute sie auf, das Gesicht in Gedankenarbeit verzogen, und ließ den Blick unverwandt und starr auf dem Strauße gelber Astern ruhen, die auf dünnen blaßgrünen Stielen in einer hohen Glasvase vor ihr auf dem Tische standen.

Rlara hatte sich in einer Ece des Sofas eingerichtet und häkelte mit kurzem, eifrigem Atem an einem Morgenhäubschen. Sie hatte ihre Freundin mit einem solchen Häubchen, durch das zierlich ein rotes, schmales Seidenband gezogen war, im Bett liegen sehen, und während sie emsig die seinen Rosetten zusammenfügte, suchte sie sich nun vorzustellen, wie auch

sie als Kranke, ordentlich und freundlich, die krause Spitze des Häubchens über die Stirne gezogen, in den Kissen liegen würde.

Dann und wann brach sie in der Arbeit ab und wickelte ein paar Armbreiten Garn vom Knäuel, der, durch die Bewegung aufgeschreckt, aus der Sofaecke hervorstollerte und an seinem Plätzchen in kurzen, abgebrochenen Sprüngen ein eigensinsniges und munteres Tänzchen ausführte. Klara ließ das Garn von der hochgehobenen Hand in Kringeln auf ihr weißes Schürzschen herabfallen und blickte während dieser Hantierung prüfend und unsicher fragend zur Schwester hinüber.

"Du, hat gestern Frau Moser, als sie bei uns war, keine Bemerkung gemacht ... wegen meiner neuen Blattbegonien?" fragte sie langsam und etwas stockend, in=