

Mit dieser Bemerkung kommen wir zu der am Schluss des vorigen Paragraphen aufgeworfenen Frage zurück, welche Verzerrungen — die *conformen* oder die *collinearen* — dem Auge unerträglich sind.

§. 14.

Fortsetzung.

(c. Das Urtheil der Künstler. — Die künstlerische Freiheit.)

Die Theorie der schönen Künste lässt sich nicht mathematisch ausrechnen, der Genius lässt sich keine aprioristischen Gesetze aufkloiren. — Auch in der Wissenschaft des Schönen muss der exakte Weg der naturwissenschaftlichen Forschung eingeschlagen werden, der von den gegebenen Thatsachen ausgeht und diese auf möglichst einfache Grundprincipien zurückzuführen sucht.

Als gegebene Thatsachen funktioniren aber hier die Schöpfungen der grossen Meister, die uns nicht blos zur Augenweide, sondern auch zum ernstesten Studium geschenkt sind. Sie sind in erster Linie zu Rathe zu ziehen, wenn wir Gesetze auffinden wollen, die wieder umgekehrt für die Kunst bindend sein sollen. Sie werden daher auch für die perspektivische Formenlehre massgebend sein. Auch in der Perspektive dürfen die Thatsachen nicht der Theorie angepasst werden, sondern muss sich die Theorie den Thatsachen anbequemen.

So müssen wir denn auch die in Rede stehende Frage über die grössere oder geringere Zulässigkeit der einen oder anderen Art von Verzerrungen vor das Forum der Künstler bringen. *Wir müssen die Künstler als Individuen betrachten, deren Beobachtung sinnlicher Eindrücke vorzugsweise fein und genau, deren Gedächtniss für die Bewahrung der Erinnerungsbilder solcher Eindrücke vorzugsweise treu ist. Was die in dieser Hinsicht bestbegabten Männer in langer Ueberlieferung und durch zahllose nach allen Richtungen hin gewendete Versuche an Mitteln und Methoden der Darstellung gefunden haben, bildet eine Reihe wichtiger und bedeutsamer Thatsachen, welche der Physiolog, der hier vom Künstler zu lernen hat, nicht vernachlässigen darf. (Helmholtz, Votr. S. 58).* So spricht der Physiologe. Es wird daher auch der *deskriptive Geometer* oder *Perspektiviker*, der ja doch vom Physiologen vollständig abhängig ist, dieses »Lernen vom Künstler« nicht entbehren können und sich namentlich desselben nicht zu schämen brauchen.

Wenden wir uns nun um ein Gutachten über die schwebende Frage an die Künstler: so zeigen diese sich gegen *Conformitätsverzerrungen* im Allgemeinen höchst empfindlich und suchen dieselben jederzeit — sogar auf Kosten der Collinearität — aufs ängstlichste zu vermeiden. Die Modifikationen (andere nennen es *perspektivische Fehler!*), die sich die ersten Künstler aller Zeiten, mit *Raphael* an der Spitze, zu diesem Zwecke erlaubt haben, sind zu bekannt, um eines genaueren Nachweises zu bedürfen.

Dagegen bekundet sich die Empfindlichkeit gegen *Collinearitätsverzerrungen* als weniger stark. Diese werden sogar nicht selten benützt, um mit ihnen Conformitätsverzerrungen *auszutreiben*.

Es sind hauptsächlich die *Architekturmaler* und *Landschafter*, deren Werke wir in dieser Beziehung ins Auge zu fassen haben, und zwar werden wir — da die Verzerrungen nur bei grösserem Gesichtswinkel empfindlich hervortreten — unter diesen Werken vor allem auf *Interieurs* und *Nah-Landschaften* unsere Aufmerksamkeit zu lenken haben.

Was zuerst die *Interieurs* anlangt, so lässt sich — falls dem Bilde nicht der Stempel der geometrischen Konstruktion mit Zirkel und Lineal aufgeprägt ist, sondern falls der Künstler mit freiem Auge und freier Hand reproducirt hat, wie sich die Wirklichkeit seiner unmittelbaren harmlosen Anschauung darbietet — gar nicht selten eine Neigung zu Curvaturen nachweisen, namentlich bei Linien, die nicht continuirlich, sondern mit Unterbrechungen sich fortsetzen.

Als Beispiel hiefür möge ein Werk eines der ersten Meister der Architekturmalerie, *Karl Grüb*, beigezogen werden: „*Die Gräber der Familie Mansfeld in der Andreaskirche zu Eisleben*“ (Nr. 90 der *Berliner Nationalgalerie*). In demselben zeigen sich die Linien der Fussbodenplatten in leicht nach oben concaven Bogenlinien gebildet, das Grabdenkmal und der Sarkophag an der rechten Seitenwand sind nicht in Frontansicht, sondern in leichter, nach rechts sich neigender Schrägansicht —, das Epitaph an der linken Wand, sowie die davorstehende Bethbank in leichter, nach links sich neigender Schrägansicht gezeichnet, — ganz in derselben Weise wie es unsere Zeichnung *Fig. 1* charakterisirt ¹⁾.

¹⁾ Nur die oberen Linien des Epitaphs an der linken Wand sind nicht ganz consequent behandelt.

Es sei ausdrücklich bemerkt, dass — wie mir nähere Erhebungen an Ort und Stelle ergeben haben — der Boden *in natura* durchaus horizontal ist, ferner

Die Curvaturen in diesem Bilde verletzen das Collinearitätsbewusstsein so wenig, dass mir dieselben — wie ich aufrichtig gestehe — so oft ich auch das Bild in früherer Zeit betrachtet habe, nie aufgefallen sind, sondern erst ins Auge sprangen, als ich mich auf der Suche nach Curvaturen befand. Es ging mir mit den gezeichneten Curvaturen ganz ebenso wie mit den *in natura* beobachteten: ich sah sie erst, als ich sie sehen wollte. —

Bei der Anwendung der strengen Collinearperspektive würde die (durch das Sūjet bedingte) sehr kleine Augdistanz höchst widerwärtige Conformitätsverzerrungen im Gefolge gehabt haben. Durch die Anwendung der Curvaturen sind jene Verzerrungen aufgehoben, ohne dass der Vortheil der — für den Eindruck lebendiger Naturwahrheit so bedeutsamen — kleinen Augdistanz hätte aufgegeben werden müssen. — Sicherlich hat der unwiderstehliche Reiz, den diese köstlichste Perle der Architekturmalerei auf jeden Beschauer ausübt, jene lebensvolle Wahrheit, die ihn mitten in die Scenerie hinein versetzt, nicht zum geringsten ihren inneren Grund in der Anwendung der Eigenthümlichkeiten unserer conformen Perspektive, deren Formgebung von dem Künstler mit einer Genialität empfunden und erfunden ist, die uns zur höchsten Bewunderung hinreißt. —

Ich bin auf den Einwurf wohl vorbereitet: was ich bewundere, sei nichts als eine Summe von perspektivischen Fehlern, wie sie bei jedem aus freier Hand nach der Natur zeichnenden Schüler tagtäglich zu beachten seien¹⁾. Ich möchte diesem Einwurf mit der Aufforderung zuvorkommen: Geht hin, seht Euch das Bild an, und bekennet, dass es Euch einen hohen ästhetischen Genuss bereitet! — Kann auch ein ästhetischer Genuss durch schülerhafte Fehler bedingt sein??

Ueber die Gefahren beim freien Zeichnen nach der Natur werden wir im folgenden Paragraphen sprechen. Die durch sie erzeugten Fehler tragen den Stempel der Planlosigkeit und Inconsequenz an der Stirne. Die Formgebung in *Grüb's* Bild dagegen ist von einer inneren

die Linien der Platten geradlinig und die beiden Seitenwände, sowie die Langseiten der daran befindlichen Epitaphien, vollkommen parallel sind.

¹⁾ Wer es nicht wissen sollte, dass *Karl Grüb* ein ausgezeichnete Kenner der geometrischen Perspektive sowohl in theoretischer als praktischer Beziehung ist, für den mag auf dessen langjährige Thätigkeit als *Königlicher Hoftheater-Maler* hingewiesen werden.

Harmonie und Consequenz durchdrungen, es zeigt uns eine ebenso geistreiche als glückliche Versöhnung des Konflikts zwischen Conformität und Collinearität, wie sie eben nur ein Künstler vollbringen kann. — Wer das nicht zugeben will, der nehme sich die Mühe und construire das collinear-perspektivische Bild desselben Objectes von dem nämlichen Augpunkt aus und halte das Resultat seiner Konstruktion neben *Gräb's* Bild: so wird er anders urtheilen. —

Gehen wir weiter zu *Landschaftsgemälden*, so bringt es die Natur des Sujets mit sich, dass hier weniger horizontale Linien vorkommen, die sich als *in natura* geradlinig offen zu erkennen geben. Der Landschaftler liebt den malerischen Reiz der verfallenen Ruine mehr als die architektonische Formschönheit. Er ist daher in der glücklichen Lage, die Conformität zu ihrem vollen Recht kommen lassen zu können, ohne mit der Collinearität in Conflict zu gerathen. Kommen ihm aber einmal horizontale gerade Linien vor, so lässt sich auch bei ihm die Neigung zu Curvaturen leicht nachweisen.

Nicht selten trifft man das Motiv eines nach vorne sich öffnenden Weges, etwa eines rechts und links durch Baumreihen begrenzten Waldweges oder einer von Gebäuden eingerahmten Landstrasse. Bei diesem Motiv stösst man fast durchweg auf die Neigung des Künstlers, die Säume des Weges nicht geradlinig, sondern in leicht geschweiften, (gegen den Hauptpunkt conkaven) Curven zu zeichnen, so dass der Weg nach vorne in zunehmender Verbreiterung sich öffnet, — ganz in derselben Weise, wie dies in unserer Zeichnung *Fig. 1* an den in die Tiefe sich erstreckenden Säulengängen ersichtlich ist. — Auch bei den Uferrändern von Gewässern trifft man häufig auf dieselbe Erscheinung. —

Während von den *Architekturmalern* die Curvaturen mehr nur als Aushilfsmittel herbeigezogen werden, um damit die Conformitätsverzerrungen aufzuheben, müssen wir in den Wegcurven der *Landschaftsmaler* eine vollkommen freie, durch keinen äusseren Zwang veranlasste Wiedergabe der subjektiven Erscheinungsform erblicken¹⁾.

¹⁾ Wenn wir in §. 7 (S. 35) die Künstler als *Naturmenschen* bezeichneten, so hatten wir dabei in erster Linie Landschaftsmaler im Auge. Es mag bei dieser Gelegenheit noch auf das feine Verständniss hingewiesen werden, welches diese letzteren für die Gesetze des Sehprocesses hinsichtlich der *geneigten Primärstellung* des Auges bekunden. Es ist sehr bemerkenswerth, dass der Landschaftsmaler in der Regel von dem Grundsatz ausgeht, der *Horizont* könne gar nicht tief genug

Lässt sich durch solche Beispiele unzweifelhaft die Berechtigung der conformen Perspektive in künstlerischer Beziehung begründen, so ist ihre Berechtigung in wissenschaftlicher Beziehung durch die vorangegangenen Untersuchungen mindestens in soweit festgestellt, dass das Unzulässige jener schulmeisterlichen Splitterrichterei, die keine grössere Freude kennt, als in einem Kunstwerk perspektivische Fehler zu entdecken, — das Anmassende jener dilettantischen Beschränktheit, die die photographische Orthodoxie als den höchsten Triumph der Kunst verehrt und sich unterfängt, das freie Schaffen des Genius in die Fesseln der geometrischen Schablone zwingen zu wollen, — gebrandmarkt erscheint. — Dem Künstler die Freiheit nehmen, heisst: ihm das Herz aus dem Leibe reissen. Auch in der äusseren Formgebung, auch in der Perspektive kann der Verstand nicht das Herz ersetzen. Das beweist eine Unmasse von Alltagswerken, die »in ihrer Fehlerlosigkeit so unsterblich langweilig« sind.

Aber!! — müssen wir sofort beschränkend hinzufügen: Freiheit ist nicht gleichbedeutend mit Ungebundenheit und Willkür. Die wahre Freiheit gründet sich auf die Schranken, die ihr zum Schutze gesetzt sind.

Wenn wir in §. 8 (S. 41) das Wesen der Perspektive erkannten in der Herstellung eines Ausgleichs in dem Conflict zwischen Collinearität und Conformität, so setzt eben der Begriff des Ausgleichs die Planmässigkeit desselben voraus. — Wir erkennen die Freiheit, die dem Künstler hinsichtlich der perspektivischen Formgebung gelassen ist, darin, dass er sich, wenn er will, sein planmässiges System selbst schaffen kann, dass es ihm gestattet ist, einen eigenartigen Compromiss-Modus aufzustellen nach Massgabe der besonderen Verhältnisse, die durch sein Sijet bedingt sind. — Solche Freiheit ist aber etwas anderes als ein planloses Herumtappen im Nebel, wie es sich leider nicht selten als Folge der Hinwegsetzung über die Perspektive zeigt.

Das selbständige Aufstellen eines Compromissystems, dem eine ästhetische Gesamtwirkung zukommen soll, ist nicht so einfach. Es gibt wenige Genies, die so kühn und so glücklich im Treffen des Richtigen sind, wie wir es an Karl Gräb bewunderten.

Die Aufgabe der Perspektive ist nun: die Anleitung hiezu zu geben und diese Anleitung in bestimmte Regeln zu fassen.

gewählt werden (vergl. S. 40 Anm. 1). Als Grund hiefür wird nicht etwa angegeben, die Landschaft erscheine dann imposanter, sondern: *so sehe es das Auge.*

mer
! Beispiel!
Gräb.

Damit haben wir das richtige Verhältniss zwischen Künstler und Geometer erkannt. Nicht Gesetze vorschreiben, sondern vorschlagen lassen soll sich der Künstler vom Geometer. Er soll die kräftige Unterstützung, die ihm der Geometer willig anbietet, nicht von der Hand weisen, sondern sie dankbar annehmen und benützen zu seinem eigenen Vortheil.

Die Meinung, ein gutes Auge könne die Kenntniss der Perspektive ersetzen, ist ein Irrthum, der nicht scharf genug gerügt werden kann. Die Unzulänglichkeit des blossen Auges ist bedingt durch die beständigen Widersprüche zwischen den einzelnen Detailindrücken, wie wir dieselben im Vorangehenden genugsam kennen gelernt haben. Nur wer mit dem Wesen des Sehprocesses und den Gründen solcher Widersprüche bekannt ist, wer die wesentlichen gegen einander streitenden Principien klar durchschaut und gegen einander abzuwägen weiss, wird im Stande sein, aus diesem Wirrwarr von Eindrücken sich herauszufinden und einen planmässigen Ausgleich einzuleiten. Eine solche Kenntniss begreift aber schon die halbe Perspektive in sich.

§. 15.

Fortsetzung.

(d. Das freie Zeichnen nach der Natur.)

Die Vergleichung des für das *conforme* Bild benützten Constructionsverfahrens mit dem für das *collineare* System benützten zeigt uns recht deutlich die Gefahren, denen der aus freier Hand nach der Natur Zeichnende preisgegeben ist, wenn er keine Kenntniss der Perspektive besitzt.

Bei der *collinearen* oder *geometrischen* Perspektive ist die Formgestaltung des Bildes noch nicht vollständig bestimmt, wenn der Ort des Auges in Beziehung zum Objekt festgesetzt ist; der *Hauptpunkt* (oder die Bildebene) kann noch beliebig angenommen werden; seine Lage beeinflusst aber die Gestaltung des Bildes wesentlich.

Denken wir uns nach sämmtlichen Punkten des Objectes, die in gleicher Höhe mit dem Auge liegen, Sehstrahlen gezogen, und denken uns ferner senkrecht zu jedem dieser Strahlen — in bestimmter, für alle gleicher Entfernung vom Auge — eine Bildebene, und für jede derselben das geometrisch-perspektivische Bild des Objectes construiert: so erhalten wir eine ganze Reihe von Bildern, von denen keine zwei