

sein Genüge leistend — alles collinear. — Die veränderliche Lage der Bildebene und die Collinearität sind aber zwei Dinge, die sich schlechterdings nicht vereinigen lassen. Der Zeichner muss also, wenn er trotzdem beides verbindet, nothwendigerweise irgendwo — oder vielmehr an mehreren Stellen — grobe Inkorrektheiten begehen. Er ist, ohne sich dessen bewusst zu werden, in einen Conflict gerathen, aus dem er sich nicht durch einen planmässig überdachten Compromiss, sondern nur durch willkürliches Herumtappen im Finstern herauszufinden vermag¹⁾.

§. 16.

Fortsetzung.

(e. Die Wirkung der Illusion.)

Wir haben im Bisherigen ein wichtiges Moment ausser Acht gelassen, das für die Wirkung eines Bildes von wesentlicher Bedeutung ist. — Wir haben die Abbildung nach dem Princip construirt, dass ihr möglichst die nämlichen Eigenschaften zukommen, wie dem subjektiven Anschauungsbilde. Nun aber wird ein Gemälde nicht unmittelbar in seiner absoluten Formgestaltung von der Seele aufgenommen; das

¹⁾ Es mag gestattet sein, hier auf eine perspektivische Praktik hinzuweisen, die mir von grosser Wichtigkeit zu sein scheint, die aber — so einfach sie auch ist — doch in der Regel ignoriert wird. Man leitet den Schüler beim Freihand-Zeichnen nach der Natur gewöhnlich an, den Zeichenstift horizontal hinauszuhalten, um die Winkel zu beurtheilen, unter denen die einzelnen Linien scheinbar gegen den Horizont steigen oder fallen. Wenn man nun den Schüler nicht ausdrücklich eines andern belehrt, so wird er den Stift jedesmal in einer zur momentanen Blicklinie senkrechten Lage — bald frontal, bald nach rechts, bald nach links — hinaushalten und wird damit bei seiner Zeichnung derselben Planlosigkeit und Verwirrung zum Opfer fallen, wie sie oben geschildert wurde. — Man kann dem Schüler gar nicht dringend genug einschärfen, dass bei jedem Hinaushalten der Zeichenstift stets die nämliche parallele Lage haben muss. Gleich zu Anfang muss ein ganz bestimmter Punkt des Horizontes als fester Hauptpunkt gewählt werden; die Senkrechte zu der nach diesem Punkt gezogenen Blicklinie gibt alsdann die constante Richtung an, welchen der Zeichenstift einnehmen muss. — Auch darauf wird in der Regel nicht gehörig geachtet, dass das Auge während des Zeichnens stets dieselbe relative Stellung zum Zeichenblatt einnehmen soll. —

Es bedarf wohl keiner Erinnerung, dass all das, was wir über die *conforme* Perspektive gesagt haben und noch sagen werden, nicht für die Schule geschrieben ist, überhaupt für Niemanden, der nicht in der *collinearen* Perspektive ganz sattelfest ist.

Aufnehmen geschieht vielmehr durch abermalige Vermittelung des äusseren Auges. Hiebei kommen — allerdings in geringerem Masse — all die besprochenen Eigenthümlichkeiten des Sehprocesses noch einmal ins Spiel und heben die gewonnene Uebereinstimmung mit dem subjektiven Anschauungsbilde zum Theil wieder auf. Betrachten wir z. B. — von einem bestimmten Punkte aus — eine Linie des objektiven Bildes, innerhalb deren vollkommene Conformität herrscht: so sind die Gesichtswinkel, unter denen die einzelnen Abschnitte der Linie ins Auge fallen, keineswegs proportional mit den im Bilde vorhandenen Längen; das Auge empfängt daher einen ganz andern Eindruck von den Längenverhältnissen, als beabsichtigt war.

Um uns kurz auszudrücken, wollen wir diese Wirkung, vermöge deren die dem Bilde immanenten Eigenschaften beim Betrachten eine scheinbare Modifikation erleiden, als Wirkung der *Illusion* bezeichnen.

Durch sie scheint zunächst unser *Conformitätsprincip* einen empfindlichen Stoss zu erleiden. —

Stellen wir die Frage auf, in welchem Grade die Wirkung der Illusion auf unsere zwei Systeme influirt: so ist sofort einleuchtend, dass es vor allem die *conforme* Perspektive ist, welche von ihr afficirt wird, insoferne in ihr das Conformitätsprincip dominirt; während das in der *collinearen* Perspektive dominirende Collinearitätsprincip durch die Wirkung der Illusion nicht beeinträchtigt wird. — Hierin ist in der That ein wesentlicher Unterschied unserer zwei Systeme begründet.

Untersuchen wir genauer, wie sich beide der Wirkung der Illusion gegenüber verhalten: so kommt bei dem *conformen* Bilde nur diejenige Partie, welcher sich das betrachtende Auge gerade gegenüber befindet, in ihrer Conformität zur vollen Geltung, in einiger Entfernung dagegen wird der *conforme* Eindruck gestört. Es ist aber doch wenigstens möglich, dadurch dass man das Auge über dem Bilde hin und her bewegt, jede einzelne Stelle in ihrer Conformität aufzufassen.

Bei dem *collinearen* Bilde ist dies anders. Hier gibt es nur eine einzige Stelle des Bildes, für welche der Eindruck ein *conformer* ist, wenn sich das Auge ihr gegenüber befindet, nämlich den *Hauptpunkt*. Dagegen existirt eine bestimmte, ausgezeichnete Entfernung vom Hauptpunkt, in welcher das Auge beim Betrachten nicht bloß von der direkt unter ihm befindlichen Partie, sondern vom gesammten Bilde in allen seinen Einzelheiten einen vollkommen *conformen* Eindruck

empfängt. Von dieser Entfernung aus betrachtet werden also die im Vorangehenden besprochenen *Conformitätsverzerrungen* durch die Wirkung der *Illusion* vollständig aufgehoben.

Dies repräsentirt nun zunächst einen wesentlichen Vorzug des collinearen Systems, welcher demselben namentlich für bestimmte Zwecke, wie *Dioramen* etc. einen unschätzbaren Werth verleiht. —

Wenn wir auf diese Weise erkennen, einen wie grossen Einfluss die *Illusion* auf die Wirkung eines Bildes ausübt, so erhebt sich die Frage: Hätten wir bei Aufstellung der einzelnen Perspektivsysteme neben den als massgebend erkannten Principien nicht auch noch die *Illusion* als weiteres Moment in Rechnung bringen sollen? — Wie kommt es, dass wir ein so wichtiges Princip erst am Schluss der ganzen Diskussion zur Sprache bringen? —

Es ist sofort einleuchtend, dass es ein Ding der Unmöglichkeit wäre, der Rücksicht auf die Illusion für jeden beliebigen Standpunkt des Auges vollständig gerecht zu werden. Das Aeusserste, was in dieser Beziehung geleistet werden könnte, würde Folgendes sein:

Entweder gehen wir von der Voraussetzung eines ganz bestimmten festen Ortes des beschauenden Auges aus und können alsdann die Bedingung aufstellen, es sollen für diesen Ort sämtliche Detailstrecken des Bildes conform mit den entsprechenden Strecken des Objectes erscheinen. Oder setzen wir eine veränderliche Lage des beschauenden Auges voraus, und können dann höchstens die Bedingung aufstellen, dass diejenige Detailpartie des Bildes, die sich gerade senkrecht unter dem beschauenden Auge befindet, conform erscheint (oder dass dies wenigstens für die wichtigsten Partien zutrifft).

Es ist leicht zu erkennen, dass die erste Bedingung, welche nur eine andere Fassung des Principis der *Centrität* repräsentirt, auf die *collineare* Perspektive führt, während die zweite Bedingung ihre Realisirung in der *conformen* Perspektive findet.

So kommen wir denn auch von dem Princip der *Illusion* aus zu den nämlichen zwei Systemen wie von der in §. 8 aufgestellten Definition des Begriffes *Abbildung* als freie Reproduktion des Eindrucks, den das Auge von dem Objecte empfängt. Es ist ausdrücklich hervorzuheben, dass auch vom Gesichtspunkt der *Illusion* als leitenden Principis aus die *collineare* Perspektive nicht die allein mögliche, absolute Darstellungsform repräsentirt, wie in der Regel angenommen wird. —

Die Frage ist nunmehr bloß die: Welche Voraussetzung befindet sich mit den thatsächlich beim Betrachten eines Bildes stattfindenden Verhältnissen am meisten in Uebereinstimmung, — die Voraussetzung eines festen oder eines veränderlichen Ortes des betrachtenden Auges?

Diese Frage kann natürlich nicht absolut, sondern nur für jeden einzelnen Fall mit Rücksicht auf die besonderen äusseren Umstände entschieden werden. Wir kommen also auch vom Standpunkt der *Illusion* aus zu dem Resultat, dass jedem unserer zwei perspektivischen Systeme sein bestimmtes Anwendungsgebiet zugewiesen ist.

Für *dioramatische* und ähnliche, einen unveränderlichen Ort des Auges bedingende Zwecke bleibt die Herrschaft der *collinearen* Perspektive selbstverständlich unbestritten.

Bei *Fresken* wird die Illusion hauptsächlich bei den Vertikaldimensionen in Wirksamkeit treten und Berücksichtigung verlangen. Unter Umständen dürfte hier ein *combinirtes System* zur Anwendung gebracht werden.

Die *Friesgemälde* weisen ihrer ganzen Natur nach direkt auf die *conforme* Perspektive hin. — Es dürfte übrigens bei den Friesgemälden (ebenso wie bei den *Fresken*) in der Regel ein eigenartiger, den äusseren Verhältnissen und der Natur des Sujets angepasster Compromissmodus, namentlich auch mit Rücksicht auf die Gliederung in Gruppen, vom Künstler aufgestellt werden.

Bei *historischen Gemälden*, wo fast immer grössere Massen handelnder Personen in verschiedenen Tiefen zu gruppieren sind, ist das *Auseinandergehen* und *Zurücktreten in die Tiefe* wie es durch kräftige Wirkung der centrischen Illusion erzielt wird, in der Regel von grosser Wichtigkeit. Abgesehen davon soll bei einem historischen Gemälde die Scenerie nicht Hauptzweck sein, sondern nur der dargestellten Handlung zur würdigen und stimmunggebenden Einrahmung dienen. Schon aus diesem Grunde wird hier die ernste und strenge Geradlinigkeit, der ceremonielle Formalismus der *collinearen* Perspektive gegenüber dem malerischen Reiz der *conformen* Perspektive bevorzugt werden ¹⁾.

Bei *Staffeleibildern* dürfte der Versuch gewagt werden, dem Princip der *centrischen Illusion* die seither geltende ausschliessliche

¹⁾ Uebrigens ist hiebei S. 73 *Ann.* wohl zu berücksichtigen.

Berechtigung streitig zu machen, ohne dass damit seiner Berechtigung überhaupt zu nahe getreten werden sollte.

Es wurde schon in §. 1 darauf hingewiesen, dass das Auge jene ausgezeichnete Position, bei welcher die Illusion eine vollkommene ist, beim Betrachten im Allgemeinen nie einnimmt. — Es ist gar nicht leicht, oft geradezu unmöglich, jene Position überhaupt aufzufinden. Es lohnt sich z. B. wohl der Mühe, in dieser letzteren Beziehung statistische Erhebungen anzustellen. Man sehe sich in Bildergalerien, in vorübergehenden Kunstausstellungen, an Schauläden, in den bildergeschmückten Wohnungen von anerkannt kunstverständigen Privaten u. s. w. um: man wird nur eine ganz verschwindend geringe Anzahl von Staffeleibildern finden, die zufällig so aufgehängt sind, dass der Horizont sich genau in der Augenhöhe des Beschauers befindet. Bei der Aufhängung von Bildern wirken in der Regel ganz andere Rücksichten, (abgesehen davon, dass die Beschauer nicht alle von gleicher Grösse sind). — Jedenfalls ist es in verschwindend wenigen Fällen dem Staffeleimaler möglich, schon bei der Herstellung des Bildes die örtlichen Verhältnisse der nachherigen Aufstellung mit in Rücksicht zu nehmen.

Aber nehmen wir auch an, dies wäre der Fall, es wäre ferner dem Beschauer die Möglichkeit gegeben, sein Auge in die richtige Stellung zu bringen —: würde er dann diese Stellung auch wirklich einnehmen und festhalten? — Gewiss nicht! Man betrachtet ein Bild nicht wie ein Opferstock, sondern wie ein Mensch, d. h. man gibt den Reizen nach, welche die Aufmerksamkeit in Bewegung setzen.

Nun bedarf es aber keiner Erinnerung, dass auch eine ganz kleine Ortsveränderung des Auges in Beziehung auf das nahe und kleine Bild von viel grösserem Einfluss auf die Illusion ist, als in Beziehung auf das entfernte Objekt. — Dazu kommt, dass wir das Bild mit zwei Augen ansehen, deren Entfernung zwar im Verhältniss zur Grösse des Objektes verschwindend klein sein mag, im Verhältniss zu den Dimensionen eines Staffeleibildes jedoch sehr bedeutend ist.

Die centrische Illusion verlangt für ihre Wirkung schlechterdings das Beschauen mit einem einzigen Auge. — Nun ist es aber gewiss kein »sogenannter Genuss«, ein Gemälde mit ängstlich festgebanntem Kopf und krampfhaft zugezwinkertem Auge zu beschmachten; ganz abgesehen davon, dass eine auf Sinnestäuschung erpichte Intension die Möglichkeit eines ästhetischen Genusses von vornherein ausschliesst.

Dürfte schon aus diesen Erwägungen die Bedeutung der centrischen Illusion und die dadurch bedingte Prävalenz der *collinearen* Perspektive für *Staffeleibilder* etwas herabgedrückt werden, so kommt hiezu noch die Bestätigung der Thatsache, dass Verzerrungen von der Art der *Fig. 3*, wie sie — wenn auch nicht in so starkem Masse, so doch in demselben Charakter — bei collinearen Bildern gegen den Rand hin unvermeidlich sind, keineswegs durch die Wirkung der Illusion unschädlich gemacht werden, wie die Theorie annimmt, sondern im Gegentheil dem Auge recht empfindlich auffallen¹⁾; so dass sich zu allen Zeiten die grössten Künstler — unter Vorantritt eines *Raphael* — veranlasst gesehen haben, diese Verzerrungen durch Abweichungen von der strengen Form der Collinearperspektive zu umgehen²⁾. —

Die Thatsache, dass in jenem Bilde *Karl Gräb's* die Abweichungen von der Geradlinigkeit dem Auge kaum zum Bewusstsein kommen, jedenfalls aber in unvergleichlich geringerem Masse auffallen als eine Verzerrung in conformer Beziehung, scheint mir — wenn auch nicht zu beweisen, so doch die Vermuthung sehr nahe zu legen, dass ein Staffeleibild beim Betrachten vielfach weniger durch Illusion wirkt, als vielmehr dadurch, dass das Auge jedes einzelne Detail in der von dem Bilde gegebenen wirklichen Gestaltung direkt auffasst und zum geistigen Eigenthum macht. In ganz derselben Weise, wie z. B. der *geometrische Aufriss* eines Raumobjectes dem betrachtenden Auge die wahre Formgestaltung desselben »*sicuti in spatio est*« zu vollkommen klarer Erkenntniss bringt, ohne dass hiebei irgend eine Störung durch die Wirkung der Illusion, welche die verschiedenen Strecken unter abweichenden Seh winkeln erscheinen lässt, eintritt, — in ganz derselben Weise würde ein Staffeleibild dem betrachtenden Auge die Erscheinungsform des Objectes »*sicuti apparet*« zur Erkenntniss bringen, ohne dass hiebei die Illusion eine störende Beeinflussung ausüben würde.

Ein solches unmittelbares Auffassen der Formgestaltung des Bildes scheint mir einen viel grösseren ästhetischen Genuss zu bedingen, als ein Auffassen, das durch optische Täuschung vermittelt wird.

¹⁾ Sehr interessante Untersuchungen über den Einfluss der Illusion auf die scheinbare Verzerrung hat *Anger* angestellt (s. *Quellennachweis*).

²⁾ Auch die bekannte Antipathie der Landschafts- und Architekturmalers gegen die *Frontansicht* von *Exterieurs* mit sichtbarer Seitenfäçade ist hieher zu rechnen.

Ich will diese Anschauung über die Wirkung eines Gemäldes keineswegs als für alle Fälle zutreffend hinstellen. Auch in dieser Beziehung wird jeder einzelne Fall gesondert zu beurtheilen sein. Jedenfalls aber wird dieser Auffassung für bestimmte Fälle die Berechtigung nicht bestritten werden können. Es hält auch in der That nicht schwer, den exakten Nachweis für ihr Zutreffen durch Werke der grössten Meister zu erbringen. Es möge in dieser Richtung z. B. nur auf *Raphael's »Transfiguration«* hingewiesen werden, (die zudem hinsichtlich ihrer Dimensionen kaum mehr zu den Staffeleibildern gerechnet werden kann)¹⁾.

Da sich der Charakter des conform-perspektivischen Bildes in der That eben in der Weise kennzeichnen lässt, dass es zu dem *subjektiven Anschauungsbilde* in einer ähnlichen Beziehung steht wie der geometrische Aufriss zu der wahren Gestalt eines Raumobjektes, so würde die *conforme* Perspektive mehr der letzteren Auffassung entsprechen, während die *collineare* Perspektive hinsichtlich ihrer Wirkung mehr auf die centrische Illusion angewiesen ist. —

Man erkennt, dass die ganze im Vorangehenden verfochtene Auffassung aufs engste zusammenhängt mit unserer in § 8 aufgestellten Definition des Begriffes *Abbildung als freie Wiedergabe des Eindrucks, den das Auge und die Seele von dem Objekt empfängt*, und dass sie ferner in innigster Uebereinstimmung mit dem Charakter des in §. 13 geschilderten Entwicklungsprocesses der Zeichenkunst steht. — Sie entspricht der ästhetischen Auffassung des Wesens eines Kunstwerks,

¹⁾ Es bedarf wohl keiner Erinnerung, dass die obigen Betrachtungen auf *Figurenbilder* ebensowohl ihre Anwendung finden wie auf *Architekturbilder*. Ja! es fallen bei menschlichen Figuren die Conformitätsverzerrungen noch viel empfindlicher auf als bei architektonischen Details. Eine peinliche Durchführung der *collinearen* Perspektive zieht die Figuren am Rande leicht caricaturenmässig in die Breite und erweist sich daher geradezu als *unausführbar*. *Vogel* sagt über diesen Punkt in dem Kapitel: *Photographie und Wahrheit*, S. 468 seines vortrefflichen Werkes: »Kugeln werden uns stets als Kugeln erscheinen und der Maler wird sie stets als Kreise zeichnen. Fallen sie an den Rand des Bildes, so erscheinen sie nicht mehr kreisförmig, sondern elliptisch. — Ein Photograph brachte dem Verfasser das mit einer Kugellinse aufgenommene Bild eines Schlosses, vor dem eine Reihe Statuen standen. Sonderbarer Weise wurden die Köpfe derselben nach dem Bildrande hin immer breiter und breiter, ebenso die Bäume, und der schlanke Appollo von Belvedere, der unglückseligerweise gerade am äussersten Rande des Bildes stand, hatte ein so pausbäckiges Gesicht und einen solchen Schmerbauch, dass er aussah »als wie der Doktor Luther.«

der zufolge die durch Illusion erzielte täuschende Naturwahrheit noch nicht den Anspruch auf die Bezeichnung *Kunstwerk*, sondern nur auf die Bezeichnung *Kunststück* bedingt. *Schiller* sagt in dieser Beziehung:

*Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen.*

und *Helmholtz*:

*Der Künstler kann die Natur nicht abschreiben, er muss
sie übersetzen.*

§. 17.

Fortsetzung.

(f. Die conform-collineare Uebereinstimmung und die absolute Perspektive.)

Doch genug endlich des Zwiespaltes!

Wir haben den Gegensatz zwischen *conformer* und *collinearer Perspektive* im Vorangehenden so scharf aufrecht erhalten und der ersteren unsere besondere Gunst angedeihen lassen, hauptsächlich um es recht klar ins Licht zu setzen, dass — wie wir uns in §. 1 ausdrückten — das monopolistische Anrecht des Principis der *Centrität* auf die Kunst in keiner Weise *a priori* begründet ist, dass wir vielmehr die Perspektive von einem allgemeineren, höheren und geistigeren Gesichtspunkt aus als von dem Gesichtspunkt der *Illusion* aufzufassen haben. — Das Resultat dieser allgemeineren Auffassung war der Gewinn einer grösseren Freiheit der perspektivischen Formgestaltung, die dem Künstler gestattet, seiner subjektiven Auffassung freieren Spielraum zu lassen.

Allein wenn wir die resultirenden Gestaltungssysteme mit Rücksicht auf ihre praktische Anwendung näher besichtigen, so sind dieselben keineswegs so sehr von einander verschieden, als es nach der vorangegangenen Erörterung scheinen mochte. Sie unterscheiden sich vielmehr nur durch kleinere Charaktereigenthümlichkeiten, welche dem Künstler die Möglichkeit von feineren Nüancirungen sichern.

Vergleichen wir die Partie unseres conform-perspektivischen Bildes zwischen den Punkten *q* und *r* in *Fig. 1* mit dem entsprechenden collinearen Bild *Fig. 2*, so sind schon diese nur sehr wenig von einander verschieden. Der Gesichtswinkel beträgt hier, wie *Fig. 4* zeigt, etwa 36°. — Vergleichen wir aber diejenigen Partien mit einander, für

Fig. 1 u. 2.
(Taf. I.)