

Dritter Hauptteil.

(Literarhistorischer Teil.)

Die Beurteilung der „ästhetischen Perspektive“ durch die Literatur.

Am Eingang unserer Betrachtungen steht das Versprechen, daß es sich um eine neue Sache handeln werde, zu der das Titelwort »ästhetische Perspektive« der neue Name sei. Es ist hinzugefügt, daß die Bezeichnung »neu« in einem gewissen eingeschränkten Sinne zu verstehen sei, der im dritten Teile klarzulegen sei. Diese Klarstellung ist zunächst unsere erste Pflicht.

Als ich den ersten und den zweiten Teil der vorliegenden Studie in die Form gebracht hatte, die sie behalten haben, da habe ich die bewußten Einleitungsworte noch ohne den einschränkenden Zusatz hinsetzen können. Ich hatte damals das Recht, der Meinung zu sein, nicht zwar die Exzentrizität als erster beachtet zu haben, wohl aber in ihr mehr als eine Zufälligkeit oder eine Äußerung künstlerischer Laune, vielleicht raumsinnlicher Perversität erkannt zu haben, festgestellt zu haben, welch großen Raum sie in der besten Kunst aller Zeiten einnimmt, und zu bestimmten Deutungen ihres Vorkommens gelangt zu sein, kurz, sie zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Betrachtung gemacht zu haben. Dieses Recht war mir durch ernste literarische Bemühungen nicht geschmälert worden; lange Bemühungen hatten nur ein sehr kümmerliches Ergebnis gehabt, indem ich auf der Münchener königlichen Bibliothek, die mir damals am nächsten lag, bei der ich aber auch am ehesten auf eine ordentliche Ausbeute glaubte hoffen zu dürfen, nur wenig Literatur fand, desgleichen, später, auf der sonst recht reichhaltigen Basler Bibliothek. Was ich vorfand und was ich mir schließlich käuflich erwarb, machte zu weiteren Nachforschungen wenig Mut. Ich habe solche trotzdem bei nächster Gelegenheit, am Berliner Kunstgewerbemuseum, vorgenommen; das Material war reichlicher, die Ausbeute aber noch ärmlicher; ein Dutzend Lehrbücher der Perspektive ungefähr — so stellte ich fest — streifte unseren Gegenstand nicht mit einem Wort; es schien sich die Meinung

einer sehr kompetenten Persönlichkeit, mit der ich gleich anfangs von meinen Gedanken gesprochen hatte, zu bewahrheiten, daß es über den Gegenstand Literatur nicht gebe. Der Zufall wollte indes, daß die zwei letzten Bücher, die ich in die Hand bekam, dem Gegenstand so nahe kamen, daß ich mich in letzter Stunde zu jenem Zusatz zu den Einleitungsworten genötigt sah; diese Arbeiten enthielten nämlich beide nicht nur ausführlichere Angaben über das Vorkommen der Exzentrizität zu verschiedenen Zeiten der neuen Kunstentwicklung, sondern auch eine klare Stellungnahme zu ihr, eine Stellungnahme zwar, die sich bei einem von ihnen, G. Niemann, gar nicht, beim anderen, G. Schreiber, nur sehr zum Teil mit der meinigen deckte, insofern also meine Bemühungen keineswegs überflüssig machte, eine Stellungnahme aber, die doch durchaus auf den Titel einer wissenschaftlichen Fassung und Lösung des Problems Anspruch erheben kann.

Das Verdienst, das mir bleibt, ist dieses: erstens, jenen Lösungen eine andere gegenübergestellt, beziehungsweise einem dort (bei Schreiber) vorhandenen Ansatz volles Gewicht verliehen zu haben (wie ich hoffe); zweitens aber einen Zweig der Perspektive, der sich bis dahin im Geäste der Gesamtwissenschaft verlor, seinem eigenartigen Wesen entsprechend, als »ästhetische« Perspektive der übrigen mathematischen oder geometrischen Perspektive gegenüber herausgeholt und mit einem Namen versehen zu haben (über die Bedeutung solcher Namengebungen habe ich mich an anderer Stelle ausgesprochen), der geeignet ist, das Zurücksinken des Herausgehobenen in die alte Umgebung und Umhüllung zu verhüten; drittens glaube ich ein Verdienst darin sehen zu dürfen (und hierin hoffe ich auch den Lohn für meine nicht immer leichte und andere Interessen unangenehm verkürzende Arbeit zu finden), daß ich den Gegenstand aus dem Gesichtskreis der Perspektiviker von Fach in den der Künstler, vor allem aber der Kunstgelehrten und der Ästhetiker rückte. Denn gerade dieses, insbesondere die Beachtung der Kunstgelehrten und Ästhetiker, kann sehr fruchtbar werden; es wird der Kunstbetrachtung ein ganz neuer Schacht eröffnet, schon der genießenden Betrachtung und dem vorbereitenden monographischen Studium, wie es noch üblich ist, vor allem aber jenen tieferdringenden wissenschaftlichen Bemühungen, denen eine hoffentlich nicht mehr allzu ferne Zukunft die erste große »Allgemeine Kunstgeschichte« oder besser »Kunstlehre« (Kunst im Sinne von »darstellender« Raumkunst) verdanken wird.

Auch der experimentellen Ästhetik dürfte ein nicht unergiebiges Arbeitsfeld eröffnet sein. —

Indem wir die mehr oder weniger kümmerlichen Bemerkungen, die Lehrbücher und Enzyklopädieartikel — die letzteren sind den ersteren,

soviel ich feststellen konnte, überlegen — uns bieten, und die über eine mehr oder weniger bedingte Zulassung oder aber Verurteilung der horizontalen Exzentrizität nicht hinausgehen, auf sich beruhen lassen, wenden wir uns den Ausführungen der beiden genannten Autoren zu, die auf eingehendere Besprechung Anspruch haben, und zwar der kritischen Erörterung des wichtigsten, weil in der Tat wohl unter Frage zu stellenden Punktes unseres Problems, der Erklärung, der Deutung der horizontalen Exzentrizität, während die übrige Literatur nur zur Beleuchtung ihrer »Zulässigkeit«, einem normativen und daher in gewissem Sinne persönlichen Probleme Anlaß gegeben hätte.

Niemann (sein Werk ohne Jahreszahl, nach gewissen Indizien etwa aus dem Jahre 70) ist zunächst für uns (vom Standpunkt einer späteren Erörterung) interessant durch die allgemeine Kennzeichnung des Programms seiner historischen Einleitung (Niemann war Architekt!): »Für uns handelt es sich um die Entwicklung des Raumgefühls, welchem nur langsam die Ausbildung der theoretischen Perspektive nachfolgt« (siehe V, 1 m.).

Die Hauptstelle, die unseren Gegenstand, wenn schon etwas beiläufig, trifft und zugleich in einem anderen Lichte zeigt, als worin wir ihn gesehen haben (siehe V, 2 m.; sie widerspricht eigentlich der vorigen, wie man beachten möge), ist folgende:

»Die meisten Maler des 15. Jahrhunderts und über dasselbe hinaus leiden noch unter dem Zwange, den ihnen die neu entdeckten Gesetze der Perspektive auferlegen, sie nicht selten an freier Bewegung hindernd: ein hoher Horizont, ein zu kurzer Augenabstand (siehe unten S. 60) bringen oft die unschönsten Verzerrungen hervor. Bemerkenswert ist, daß die Gebäude stets in Frontansicht gegeben sind: nicht sowohl in der bewußten Absicht auf ruhige Wirkung, sondern weil die malerische Schrägstellung den Künstlern nicht geläufig war; dafür ist häufig das zweifelhafte Mittel gewählt, den Hauptpunkt ganz an den Rand des Bildes zu legen oder gar darüber hinaus, zur Erzielung einer breiteren Seitenansicht. ... Den auf malerische Wirkungen ausgehenden Bestrebungen steht das System der symmetrischen Anordnung gegenüber, hauptsächlich durch die Peruginer vertreten. Die rein äußerliche Symmetrie mit dem die Haltung der Komposition bedingenden Gebäude in der Mitte (Peruginos Sposalizio, Anbetung der Könige usw.) wird bei den Hervorragenden, wie Ghirlandajo oder Fra Bartolomeo, zum gegliederten Aufbau; das Vollendete gibt erst Raffael, welcher, alle Hilfsmittel völlig beherrschend, die konvergierenden Hauptlinien der Architektur in der Figurengruppe

so ordnet, daß sie das unwillkürlich diesen Linien folgende Auge dem geistigen Mittelpunkt der Komposition zuführen; Hauptbeispiele die Disputa und die Schule von Athen.«

Die wichtigste Stelle für uns ist die gesperrt gedruckte: sie stellt zunächst das Vorkommen der exzentrischen Frontansicht (neben der zentralen) als ein keineswegs zu vernachlässigendes, vielmehr für eine Zeit intensivster künstlerischer Produktion typisches Phänomen fest; sie gibt dann aber vor allem für dieses Phänomen eine Deutung, eine Deutung aber, die von der unsrigen ganz und gar verschieden ist. Ich habe die Erklärung in inneren, künstlerischen, ästhetischen Gründen gesucht, in einem bestimmten Raumeschmack, beziehungsweise noch tiefer wurzelnden seelischen Bedürfnissen, die ich in den betreffenden Zeiten als allgemein vorhanden glaubte annehmen zu dürfen. Niemann erklärt von außen her, aus nichtkünstlerischen, nichtästhetischen Motiven. Wo wir einen Willen sahen, sieht er eine Not: das Nichtanderskönnen ist nach ihm an der Frontalität, der normalen, wie der abnormen, exzentrischen, schuld. Die Exzentrizität wird, als Spezialfall der Frontalität, freilich durch ein Motiv erklärt, das auch wir — aber neben einem anderen und mehr als Faktor zweiten Ranges — namhaft machten: die breitere Ansicht der fliehenden Wände (vgl. I. Teil, S. 29).

Während also in der erst zitierten Stelle die Kunst sich die Wissenschaft der Perspektive schafft, ihren sich entwickelnden Bedürfnissen, »Gefühlen«, gemäß, zeigt sie sich hier in einer Abhängigkeit von ihr, der Wissenschaft, die der Kunst in ihren wichtigsten, räumlich wichtigsten Zügen recht eigentlich das Gepräge gibt.

Bevor ich die Ansicht kritisiere, erteile ich noch **Guido Schreiber** das Wort (die mir zugängliche Auflage seines schönen Werkes ist 1854 erschienen; »mortuos plango«; das Buch ist von allen Büchern über Perspektive, die mir durch die Hand gegangen sind, gerade für Leser mit theoretischen Interessen das empfehlenswerteste; nach Angabe des Autors ist es ausschließlich für »Künstler« geschrieben — »Künstler« aber wohl nur im Gegensatz zu Technikern gedacht).

Schreiber hat sich mit unserem Gegenstande weit eingehender noch als Niemann beschäftigt; man könnte aus den verschiedenen Abschnitten und Abschnittchen seines Buches, die in Betracht kommen, beinahe eine »ästhetische Perspektive« zusammenstellen. Auch zum Thema eines zweiten geplanten Aufsatzes hat er manche Äußerung getan; wir werden ihm also später vielleicht wieder begegnen.

Unser gegenwärtiges Thema wird zuerst S. 44 angeschnitten in einer (vorläufigen) Besprechung der sog. »geraden« und der »schrägen« Ansicht; es wird die eigentliche Erledigung der Aufgabe zwar auf später

verschoben (es ist ihr der letzte Abschnitt vor dem Übergang zur Schattenlehre, also am Schluß der eigentlichen Perspektive, gewidmet); der Gegenstand wird aber schon hier als »ein sehr bedeutsamer« angekündigt. Er findet tatsächlich in seiner einen Hälfte, der »geraden« Ansicht — es ist in der Hauptsache die exzentrische Form gemeint — auch schon weit vor jenem Abschnitt eine eingehende Würdigung, in dem Kapitel »Von der Lage des Augenpunktes«, S. 53 ff. Ich kann die Stelle nach den Ausführungen des ersten Teils wohl ohne weitere Einführung wiedergeben:

(1) 53 m. »An und für sich genommen muß es ganz natürlich erscheinen, daß man den Augenpunkt in die Mitte des Bildes legt«, d. h. diesen Punkt auf der senkrechten Linie annimmt, welche das Bild in zwei gleiche Hälften teilt. »Denn das ist klar, daß der Beschauer sich immer mitten vor das Bild stellen wird, wenn ihn nicht besondere Umstände, wie etwa der Glanz des Firnisses, veranlassen, eine seitliche Stellung einzunehmen.«

»Demungeachtet findet man, daß selbst die größten Meister nicht selten von dieser Annahme abgewichen sind. Solcher Abweichung muß begreiflicherweise künstlerische (!) Intention zugrunde liegen, und um diese zu erfassen, müssen wir uns vorerst die Wirkung klar zu machen suchen, welche aus einem genau in der Mitte angenommenen Standpunkte hervorgehen kann. Hier werden wir zunächst auf das Wesen und die künstlerischen Beziehungen der Symmetrie hingelenkt. ... Die Symmetrie einer Gestalt als solcher ... muß in dem Beschauer stets das Gefühl des Gleichgewichts, also der inneren Ruhe erwecken. Wo darum durch irgend eine äußerliche Form oder räumliche Anordnung der Charakter von Ernst, Würde, Ruhe ausgedrückt werden soll, kann dies nur durch eine entsprechende Symmetrie dieser Form oder Anordnung geschehen. So sind die Bildungen der Architektur in ihrer höchsten Aufgabe stets symmetrisch und auch in der bildenden Kunst« (folgt eine Feststellung der Ausnahmestellung der einzelnen menschlichen Figuren, abgesehen von ihrer Verwendung als Träger [Karyatide]; Hinweis auf Raffael).

Im Anschluß an voriges Zitat, p. 54 m. ff., Historische Belege (besonders Perugino, Raffael, Lionardo); zur Einleitung die Bemerkung p. 54 m.: (2a) »Es wird sich aus solchem Studium ergeben, daß die Symmetrie als malerisches Moment, wie fast jedwedes Kunstmotiv, in doppelter Weise wirksam sein könne; sie kann wirken durch die Harmonie, die Übereinstimmung mit der ganzen Anordnung und Auffassung, oder aber durch den Kontrast, den Gegensatz hiervon.«

(2b) p. 56 m.: »Haben wir somit nachgewiesen, welche Wirkung sich erreichen lasse, wenn bei vollkommen symmetrischer Anordnung der architektonischen Gründe und Beiwerke eines Gemäldes der Augpunkt genau in der Mittellinie angenommen wird, so wollen wir doch mit der Bemerkung nicht säumen, daß selbst die größten Künstler von solcher Übereinstimmung in Anlage und perspektivischer Ausführung stets nur einen höchst sparsamen Gebrauch gemacht und sie nur bei den erhabensten Gegenständen angewendet haben, wie es ja bekannter Grundsatz in jedweder Kunst bleibt, daß man nirgends mehr häuslicher sein müsse, als mit der Anwendung großartiger Mittel, will man nicht Gefahr laufen, eintönig und frostig zu werden. So sehen wir . . ., daß auf den Raffaelschen Bildern, bei welchen eine gewisse Symmetrie schon in der Disposition der Hauptgruppen innegehalten worden, wenig oder gar keine architektonischen Beiwerke vorkommen, deren persp. Darstellung wiederum eine ausgeprägte Symmetrie der Linien im Gefolge haben müßte . . .« (?).

(Hübscher Hinweis auf Paolo Veroneses (Hochzeit zu Kana) asymmetrische Behandlung des Hintergrundes; auch bei »Christus beim Zöllner«.)

Und nun über die Exzentrizität:

(3) 57 m.: »Einer mißliebigen Symmetrie zu entgehen, welche aus der Anordnung eines Bildes entstehen könnte, hat man übrigens das einfache Mittel, den Augpunkt etwas zur Seite zu rücken. Da der Verfasser kein allgemein bekanntes Bild zu nennen weiß, auf welches er sich in dieser Hinsicht beziehen könnte, so mag die auf S. 58 stehende Fig. 25 als Beispiel dienen« (Torbogen, symmetrisch, etwas von rechts gesehen [hierher gehört z. B. das oben, S. 50 unten, erwähnte Spätbild des Botticelli]).

(4) »Daß übrigens ein solches Zurseiterücken des Augpunktes aus noch mannigfachen anderen Gründen geschehen könne, ja, daß es fast häufiger geschieht, als das Innehalten der Mitte, lehren uns die Werke beinahe aller namhaften Künstler, wenigstens der neueren Zeit« (?).

Dabei Hinweis auf Raffaels Predigt Pauli:

»Als Grund (der Verrückung des Augpunktes) läßt sich bald erkennen, daß die Staffeln der Freitreppe, deren Kanten ihre Flucht nach dem Augpunkt haben, sich allzu fächerartig dargestellt hätten, wäre jener Augen- und Fluchtpunkt in die Mitte gesetzt worden.«

Als zweiter Beleg: Dürers »Hieronymus« (mit Abbildung, die die perspektivischen Hauptlinien enthält).

Hierzu die Bemerkung (S. 58 m.):

»Den Augenpunkt findet man nahe am rechten Rand des Bildes angenommen, offenbar zunächst in der Absicht, um für die Wand links und das große Fenster daselbst mehr Entwicklung zu gewinnen. Durch die Annahme des Augenpunktes in der Mitte des Bildes hätte zwar nur die Balkendecke des Gemachs ein Ansehen von starrer Symmetrie erhalten; allein auch schon dies wäre übel vereinbar gewesen mit der bequemen häuslichen Stille« usw.

(5) Zusatz über den kleinen Augenabstand (in Zusammenhang gebracht mit dem damaligen Konstruktionsverfahren [Unentbehrlichkeit der Distanzpunkte]) und über die Verzeichnung des Hieronymus; vergleiche Jantzen, H., Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz. Diese Zeitschr. Bd. VI.

(6) »Zu unserer Frage über die passende Wahl des Augenpunktes zurückkehrend, begnügen wir uns mit dem Beisatz zum Vorhergehenden, daß diese Wahl eng zusammenhänge mit der Frage über gerade oder schräge Ansicht, welche wir, wie schon gesagt, erst an späterem Orte noch entscheidend zu besprechen haben.« Dies geschieht

(7) in besonderem Kapitel: »Schräge Ansichten« (mit Hinweis auf § 26, S. 45). — Hauptstelle: Über Wesen der geraden und der schrägen Ansicht p. 150 m.

Zunächst von dem »materiellen« Unterschied (Verzerrungen der beiden Bildformen, gehört [s. unten am Schluß] unter »Kompromißperspektive«); dann vom psychischen:

»Die beiden Zeichnungen« (gemeint ist die »gerade« [exzentrische] und die »schräge« [zentrische] Darstellung eines und desselben Gegenstandes [vgl. Abbildung S. 28 des I. Teils]) »haben also, wenn man sie miteinander in Vergleich bringt, einen ganz verschiedenen Ausdruck, eine verschiedene Stimmung.«

Etwas weiter unten, nach abermaliger Beachtung der »materiellen« Unterschiede: »Es kommen hier noch weit höhere, rein ästhetische Beziehungen zur Erwägung, Beziehungen, welche gleiche Wichtigkeit und innige Verwandtschaft mit demjenigen haben, was wir weiter oben schon über Augenabstand, Horisonthöhe, symmetrische und nicht-symmetrische Anordnung usw. vorgetragen haben.«

(8) Folgt Vergleich mit den Tonarten: Unterschied der Verhältnisse: in der Malerei steht die eine Möglichkeit der »geraden« (Front-)Ansicht den unendlich vielen Möglichkeiten der Schrägansicht gegenüber; in der Musik, in der Tonkunst, aber die eine Originaltonart nur einer Reihe anderer, zudem nicht prinzipiell verschiedener.

p. 152 m. f.: Historisches:

(9) »Jene Künstler des späteren Mittelalters, Brunel-

lesco, Ghiberti, Lionardo, sowie Bramante und sein großer Schüler, Albrecht Dürer usw., welche sich wieder Kenntnis der Perspektive erworben hatten und sie auf trefflichste anzuwenden verstanden, sie kannten doch nur die Eigentümlichkeiten des Augenpunktes und der Distanzpunkte, und wo bei ihnen einzelne Gegenstände in schräger Ansicht vorkommen, waren diese einfach über Eck gestellt, so daß ihre Flucht nach den letztgenannten Punkten ging (Demonstration am Stuhl in Dürers »Hieronymus«). ... Um mehr Bewegung und Abwechslung in die Linien zu bringen, ergriffen sie das Auskunftsmittel, den Augenpunkt auf die Seite zu rücken. ... Es ist bekannt, wie rasch nach Raffael der Naturalismus in der Kunst zur Herrschaft kam ... er mußte zu einer freieren Auffassung der Perspektive, zur Anwendung der »schrägen« Ansicht führen. Daß dies nicht mehr mit der Beharrlichkeit älterer Meister geschah, und darum auch ohne sonderlichen Erfolg, scheint wohl mit der ganzen Richtung der Kunst in jener Zeit zusammen zu hängen, sie eilte ihrem Verfall zu. Dem Verfasser wenigstens sind außer den Skulpturen von Ghiberti und gleichzeitigen Florentiner Künstlern nur wenige Bilder älterer Meister bekannt geworden, worauf die schräge Ansicht gebraucht worden: Die arkad. Schäfer von Nic. Poussin, eine Landschaft desselben Meisters (im Vordergrunde Diogenes ...), endlich eine Venus mit Amor von Correggio, worauf freilich die perspektivischen Linien von untergeordneter Bedeutung sind.«

(10) p. 153 mn: »Unseres Dafürhaltens sollte die schräge Ansicht immer da gewählt werden, wo Leben und Bewegung den wesentlichen Charakter eines Bildes ausmachen, also in der Landschaft, im Genre.« Gleich darauf Bemerkung über Claude Lorrain: »Cl. L. hat zwar auf seinen Landschaften lediglich die gerade Ansicht angewendet, doch gewiß aus keinem anderen Grunde, als weil er in Behandlung der schrägen Ansicht nicht ganz bewandert war.«

(11) p. 154 mo: »Ein ähnliches Moment wie das der schrägen Ansicht in der Zeichnung ist überhaupt in der ganzen bildenden Kunst wirksam, nämlich das Moment der schrägen Stellung« im Sinne der »malerischen«, d. h. der Asymmetrie und der Schiefwinkligkeit!

(12) p. 154 m: »Man durchgehe die Skizzenbücher guter Zeichner und man wird unter zehn nach der Natur gezeichneten Ansichten neunmal die schräge Ansicht und einmal die gerade finden, wie das auch in der Natur der

Sache liegt. Aber man betrachte die Arbeiten unserer modernen Landschaften- und Genremaler, selbst unserer Geschichtsmaler, und man wird unter hundert Kompositionen neunundneunzigmal die gerade Ansicht erblicken (Anm. 54, 5). Daß diese ewige Wiederkehr... nicht bis zum Überdruß langweilig erscheint, verdanken wir wieder der lieben Gewohnheit, denn an was alles kann der Mensch sich nicht nach und nach gewöhnen; ja, am Ende findet er sich in keiner anderen Weise mehr behaglich, als eben in der angewöhnten, kommt sie anderen auch unerträglich vor.«

Auch bei Schreiber also finden wir für die Exzentrizität, wie die Frontalität überhaupt, jene Erklärung Niemanns, wonach dieser merkwürdigen Einseitigkeit der Perspektive langer Jahrhunderte die mangelhafte Beherrschung des perspektivischen Wissens als Ursache zugrunde liegt; Schreiber ist nur weniger ausschließlich; er fällt zum mindesten aus der Rolle; denn wenn er sich auch in dem Abschnitt, der dem besonderen Thema — es hat bei ihm die Formulierung erhalten: »Gerade und schräge Ansicht« — eigens gewidmet ist, zu der bewußten »exogenen« Theorie, wie ich sie im Gegensatz zu meiner »endogenen« der Kürze halber nennen will, als eigentlicher Erklärung für die Vorherrschaft der Frontalität zu bekennen scheint, so zeigt sich doch in den vorhergehenden Abschnitten, wo speziell die exzentrische Frontalität schon Anlaß zu eingehender Besprechung gibt (Zitate 1—6), daß Schreiber in der Anwendung der Frontalität überhaupt, wie der exzentrischen insbesondere, durchaus nicht nur eine Not, sondern auch manche Tugend sieht; Zitat 1 und 2 belegen dies für die zentrische Frontalität, 3 und 4 für die exzentrische; die »Tugenden«, von denen hier die Rede ist, sind ganz dieselben, auf die auch wir bei unserer Analyse gestoßen sind (vgl. I. Teil S. 29): der Eindruck geordneten, ruhigen, würdigen Seins usw. Auch die Hauptstelle, eben das Kapitel von der »geraden und schrägen Ansicht«, läßt dieses Gefühl für den ästhetischen Gegensatz der verschiedenen perspektivischen Anschauungen deutlich genug zu Worte kommen; ist doch gleich anfangs von dem »verschiedenen Ausdruck, der verschiedenen Stimmung« die Rede, und etwas weiter wird ausdrücklich von »rein ästhetischen Beziehungen« gesprochen. Die Verwandtschaft mit meiner eigenen Auffassung geht sogar soweit, daß es auch bei Schreiber zum Vergleich mit musikalischen Verhältnissen kommt, nur daß Schreiber die Frontansicht mit der Originaltonart, die schräge mit der Menge der übrigen Tonarten verglichen, während ich durch Entgegensetzung von Moll- und Durtonart dem Wesen der Sache näher zu kommen glaubte. Ich verhehle mir nicht, daß der Schreibersche

Vergleich insofern einen Vorzug hat, als die Frontalität ein vereinzelter Grenzfall ist, freilich nur dann, wenn man von der Mannigfaltigkeit absieht, die die verschiedenen Grade der Exzentrizität bedingen, während der Schrägansicht eine unendliche Menge ist. Er scheint mir aber deshalb bedenklich, weil die Fähigkeit, die Originaltonart als eine bevorzugte zu erkennen, einstweilen doch recht wenig verbreitet sein dürfte. Übrigens kommt Schreiber gerade der gefühlsmäßigen Einschätzung, die in meinem musikalischen Vergleiche liegt, dadurch bis zur Berührung nahe, daß er die Schrägansicht für bestimmte Zwecke reserviert oder doch vorzugsweise angewandt wissen will (Zitat 10), für die Fälle nämlich, »wo Leben und Bewegung«, die entschieden in *Dur* gehen, »den wesentlichen Charakter eines Bildes ausmachen«. Immerhin, jenes Zusammensehen der Entwicklung der perspektivischen Hauptkategorien, wenn ich so sagen darf (eben »gerade und schräge Ansicht«), mit der Entwicklung der wissenschaftlichen Perspektive ist da und bildet einen Grund mehr, uns mit Niemann, der dieselbe Ansicht — viel dogmatischer — vertritt, auseinanderzusetzen. Es ist dabei nicht zu vergessen, daß Niemann jünger als Schreiber ist; ob von ihm abhängig, kann nicht gesagt werden; es trägt nämlich die perspektivische Literatur zumeist denselben »vornehmen« Charakter zur Schau, wie so viele geisteswissenschaftliche Werke: sie erwecken den Eindruck, als ob ihr Schöpfer sein ganzes Werk aus dem Nichts geschaffen hätte; Vordermänner, über die hinweg man zum Ziele drang, werden nicht genannt.

Also denn zur

Kritik jener exogenen Deutung der Bevorzugung frontaler Ansicht überhaupt und exzentrisch-frontaler insbesondere!

Sie bildet den wichtigsten Abschnitt dieses letzten und zugleich eine Ergänzung des ersten systematischen Teils.

Die Behauptung also, die widerlegt werden soll, ist die:

Die Bevorzugung der frontalen Ansicht der Dinge (insbesondere der Architekturen), die in der ganzen modernen Kunst so sehr ins Auge fällt, ist nicht eine eigentliche freie Bevorzugung, sondern eine erzwungene Beschränkung, erzwungen durch die mangelhafte Beherrschung der wissenschaftlichen Perspektive.

Ich darf wohl gleich zu den Gründen übergehen, die **gegen** diese Ansicht sprechen, und im Zusammenhang mit ihnen das erledigen, was zu ihren Gunsten zu sagen ist.

Ich halte diese Ansicht zunächst und vor allem darum für falsch, weil sich ihre grundlegende Voraussetzung nicht nachweisen läßt: der Parallelismus nämlich zwi-

schen der Entwicklung der theoretischen Perspektive und der praktischen Perspektive im Sinne der Bevorzugung dieser oder jener »Grundauffassung«, wie wir »Gradansicht« (Frontalität) einerseits, Schrägansicht anderseits benennen können.

Das ist sehr leicht zu zeigen:

Die Entwicklung der theoretischen Perspektive ist nämlich eine ganz markante; drei Perioden heben sich scharf voneinander ab; man kann sie charakterisieren:

1. Die erste, die mit der Früh- und Hochrenaissance sich deckt, durch die Kenntnis des Augenpunktes oder Hauptpunktes und der Distanzpunkte als Anhaltspunkte für die extreme Schrägansicht (von 45° Neigung); sie genügte für die Bewältigung der Frontansicht, der zentralen wie der exzentrischen, sowie der genannten extremen Schrägansicht (literarische Vertreter: Brunellesco, Alberti u. a. m., 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts).

2. Die zweite, die noch in der vollen Hochrenaissance beginnt, durch Kenntnis der Bedeutung der Distanzpunkte für die Konstruktion auch beliebiger Schrägansichten (Jean Pélérin, ganz am Anfang des 16. Jahrhunderts).

3. Die dritte, neu nur noch in einem Punkte zweiter Ordnung, durch Erleichterung der Konstruktion: »freie Perspektive« (Lambert 1759, auf den Schultern Guido Ubaldos) (ein Konstruktionsverfahren, das eine Beschränkung auf die Bildfläche als Konstruktionsbasis ermöglicht).

Dieser theoretischen entspricht nun die Entwicklung der »praktischen Perspektive«, wie wir auf Grund des zweiten Teils unserer Betrachtungen behaupten können, in keiner Weise; das gibt auch zunächst Schreiber zu; man erinnert sich der Stelle in Zitat 9, Mitte, wo der Autor die »exogene« Theorie vertritt und, freilich sofort wieder schwankend beziehungsweise nach der Seite unserer endogenen Auffassung sich hinneigend, deduziert, daß der »Naturalismus, der rasch nach Raffael zur Herrschaft kam«, ein Überhandnehmen der Schrägansicht hätte zur Folge haben müssen. Er gesteht aber zu, daß es damit in Wirklichkeit nichts sei; er sucht die Erklärung im Nachlassen des künstlerischen Ernstes, dem Überhandnehmen der Bequemlichkeit.

Dazu einige Fragen!

Kann jemand im Ernste glauben, dem Genie eines Lionardo, eines Michelangelo, eines Raffael, dem Genie dieser ganzen Zeit wäre es unmöglich gewesen, eine richtige Schrägansicht aufs Bild zu bringen, wenn die Sehnsucht der Zeit auf diese Schrägansicht aus gewesen wäre? Gewiß, mit einem »ungefähr« wie die frühere Zeit, die an die Schrägansicht sich tatsächlich, und meist mit besserem Glück als an die exzentrische Frontansicht herangewagt hat (schon im 14. Jahr-

hundert in Italien: Giotto; im 15. auch in Deutschland: Moser, Witz), mit einem solchen »ungefähr« sich abzufinden, möchte einer Zeit, die auf die wissenschaftliche Basierung der Kunst so stolz war, wie die Renaissance, zuwider sein; dann müßten wir aber erwarten, daß die Künstler sich mit einem wahren Heißhunger auf die Früchte der Bemühungen des J. Pélérin (Viator) gestürzt haben würden und daß damit die wohlgeordnete Welt der bisherigen »diatonischen« Darstellungsweise in kürzester Frist in einem allgemeinen Rausche schrankenloser Achromasie versunken wäre. Nun hat sich eine Art Rauschzustand der klaräugigen Menschen der Renaissance, wie man weiß, und wie wir selbst im zweiten Teile keineswegs verschwiegen haben, tatsächlich mit der Zeit bemächtigt, aber — das Lärminstrument der Korybanten ist nicht die Schrägansicht, wenigstens nicht die Schrägansicht architektonischer Formen. Dagegen zeigt diese neue Kunst erstens — das muß im Hinblick auf die besondere Behauptung Schreibers (eines Verfalls der Willenskräfte) gesagt werden — eine Vitalität, die ans Gigantische grenzt, der man glaubt, daß sie den Himmel sprengen müßte, um für die Fülle ihrer Gesichte Platz zu gewinnen; zweitens und insbesondere bewältigt sie auf dem figürlichen Gebiet Aufgaben von einer solchen Schwierigkeit (Untersichten, Bewegungen aller Art!), daß es fast lächerlich erscheint, ihr die Fähigkeit absprechen zu wollen, mit den paar Linien einer architektonischen Schrägansicht fertig zu werden; drittens sehen wir sie vielfach, gerade bei den beliebten Untersichten, sich ganz neuer perspektivischer Grundformen bedienen, die Schrägsicht wie Frontsicht in einer Art und Weise in Erscheinung treten ließen, der gegenüber die geometrische Meßkunst der gewissenhaften Renaissance wohl alle Lust zur »Kontrolle« verloren hätte.

Aber auch Niemann anerkennt, daß die Tatsachen nicht recht zur Theorie zu stimmen scheinen; er gesteht, daß die schönen Schrägansichten des Theoretikers Pélérin in seiner Zeit — der eines Raffael und eines Dürer — einschließlich einer weiteren Zukunft — gänzlich vereinsamt dastehen. In der Tat, es mögen der Konstruktionskunst dieses Mannes noch Mängel anhaften (Mängel, nicht Fehler!): was er bietet, hätte doch vollständig genügt, um das Reich der Frontalität zu stürzen und den lockenden Traum von der Schrägansicht aller Dinge zu verwirklichen.

Und noch zwei Bemerkungen über die Lage der früheren Renaissance: Schreiber betont, daß sie die Schrägansicht in ihrer extremen Form beherrschte, der symmetrischen »Übereckstellung«, d. h. der Stellung, wo der Halbierungswinkel des rechten Winkels senkrecht zur Bildfläche steht. Nun, von hier aus hätte sich, wenn ein starkes Bedürfnis vorhanden gewesen wäre, ein Weg zur, wenn nicht theoreti-

schen, so doch praktischen Bewältigung der Zwischenformen finden lassen müssen, die zwischen »Übereckstellung und Frontansicht« liegen, jedenfalls zu Formen, die dem einen oder anderen Extrem nahe liegen, ohne deshalb des spezifischen Ausdrucks der Schrägansicht verlustig zu gehen.

Zweitens: Schon das Quattrocento kannte Methoden, um ohne alles Wissen, ohne alle Konstruktion zu perspektivisch richtigen Bildern zu gelangen; und die Kenntnis dieser Methoden war allgemein; schon Dürer führte sie auch in Deutschland ein. Will man nun behaupten, der Künstler, der die verkürzte Laute in Dürers Büchlein von der Meßkunst zustande kriegte, hätte nicht auch mit der Schrägansicht einer Innen- oder Außenecke usw. fertig werden können? Das sind alles zum mindesten äußerste Unwahrscheinlichkeiten.

Nun aber weiter! Wenn es nicht beim ersten Wendepunkt stimmt, stimmt es vielleicht beim zweiten. Sollte vielleicht doch, so unglaublich es scheinen mag, die Unbeholfenheit des Konstruktionsverfahrens das Aufkommen der Schrägansicht in der ersten und zweiten Periode der wissenschaftlichen Perspektive hintangehalten haben? Nun, dann müßte jene Umwertung der Werte gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Anschluß an Lambert hereingebrochen sein; es ist wieder nichts. Schreiber selbst stellt — Mitte des vorigen Jahrhunderts! — fest, daß man immer noch beim alten sei (Niemann äußert sich in dieser Richtung nicht). Wir freilich, wir Menschen des 20. Jahrhunderts, sind weiter; zu der Zeit, als Schreiber seine Klagen über die Eintönigkeit der Kunst vom ästhetisch-perspektivischen Standpunkt laut werden ließ, waren die Männer am Werke, denen das Schicksal die Wendung der Dinge vorbehalten hatte; fast hundert Jahre nach jener wissenschaftlich-perspektivischen Tat Lambert-Ubaldos und — soviel ich sehe — ohne Zusammenhang mit irgendeinem Ereignis in der wissenschaftlich-perspektivischen Welt; in sehr deutlichem Zusammenhang aber mit Strömungen allgemein geistiger Art. Wie es das Unterbewußtsein Schreibers richtig erfaßt hatte, sollte es der Naturalismus, nicht die perspektivische Wissenschaft sein, die das Eis brach; die perspektivische Wissenschaft hatte die Werkzeuge längst im Schranke liegen; es blieb nur die Hand aus, die nach ihnen gelangt hätte; und sie blieb aus, weil der Geist noch nicht reif war, dem diese Hand hätte dienen können.

Damit glaube ich diesen Waffengang mit der »exogenen« Theorie, diesem Sprößling — oder besser Gesinnungsgenossen (denn eine Abhängigkeit wird kaum vorliegen) — des historischen »Materialismus«, der unserer Auffassung im Wege stand, beschließen zu können, und zugleich auch diese Betrachtung überhaupt. Daß sie nicht als eine

erschöpfende Behandlung des Gegenstandes, sondern als eine Einführung gedacht ist, die in der Mitarbeit anderer ihre Ergänzung sucht, braucht kaum noch gesagt zu werden.

Ein späterer Aufsatz wird vielleicht zwei Fragen behandeln, die zu der dieses ersten Aufsatzes in naher Beziehung steht, die Frage nämlich, erstens inwiefern der perspektivische Standpunkt des Bildschöpfers auch für den Bildbetrachter von Bedeutung ist; die Frage zum andern, inwiefern die Lösung der ersten Frage auf die perspektivische Konstruktion der Bilder zurückwirken darf oder soll, eine Frage, die man zur »ästhetischen Perspektive« zu schlagen bereit sein könnte, für die ich aber, aus Gründen, eine besondere Benennung (Kompromiß-Perspektive!) vorschlagen möchte.

Die erstere ist von Lipps und Hauck (siehe Literaturverzeichnis), die letztere — recht ausführlich — von Hauck behandelt, aber in einem Sinne entschieden worden, dem ich nicht beistimmen kann.

Literatur.

Ich führe hier die wenigen Schriften an, in denen ich einigermaßen erhebliche Bemerkungen über unseren eigentlichen Gegenstand, die ästhetische Perspektive (hieher nur 11 und 13), oder über Fragen fand, die an ihn sich knüpfen (»Standpunktsfrage« Nr. 3—5, 10, 13, auch Lehrbücher und Enzyklopädien; »Kompromißperspektive« 3 ff., 13, besonders aber 12), oder doch zu ihm in Beziehung stehen (vgl. die Bemerkungen am Schluß des letzten Teils [in Kleindruck]).

Ein Verzeichnis älterer und neuerer Lehrbücher über Perspektive überhaupt mag man in den Enzyklopädien (z. B. Brockhaus 14. Aufl., 1908) suchen; Spezialarbeiten nennt die »Internationale Bibliographie für Kunstwissenschaft« (in sehr spärlicher Zahl, ausgenommen 1905).

- 1) Doeblemann, K., Raumkunst und Illusionsmalerei. Beilage zur »Allg. Zeitung« 1904, Nr. 168, S. 161—164.
- 2) Doeblemann, K., Die Perspektive der Brüder van Eyck. Zeitschr. f. Math. u. Physik Bd. LII, 1905, 419—425 (Kritik der Arbeit Kerns).
- 3) Hauck, Guido, Die subj. Persp. u. d. horiz. Kurvaturen d. dorischen Stils. Eine persp.-ästh. Studie. Stuttgart 1879.
- 4) Hauck, Guido, Die maler. Persp., ihre Praxis, Begründung u. ä. Wirkung. Berlin 1882.
- 5) Hauck, Guido, Die Grenze zwischen Malerei und Plastik nach dem Gesetze des Reliefs. Berlin 1885.
- 6) Hauck, Guido, Über innere Anschauung u. bildl. Darstellung. Berlin 1897.
- 7) Hauck, Guido, Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissenschaft. Preuß. Jahrb. XLVI, 1880, S. 126 u. Zeitschr. f. Bauwesen XXX, 1880, S. 469, auch Separat. Berlin 1880.
- 8) Hauck, Guido, Handbuch der maler. Perspektive. Posthum. 1910.
- 9) Kern, G. J., Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig 1904 (I. Teil).
- 10) Lipps, Theodor, Ästhetik, Bd. II, Kap. 7, S. 165 ff.
- 11) Niemann, G., Handbuch der linearen Perspektive, 1. Aufl. (ohne Jahreszahl), 2. Aufl. 1902.
- 12) v. Öttingen, »Das Beurteilen perspektivischer Abbildungen in Hinsicht auf den Standpunkt des Beschauers«. Annalen für Naturphilosophie Bd. V, 1906, S. 349—378.
- 13) Schreiber, G., Lehrbuch der Perspektive, 1. Aufl. 1854 (3. Aufl. 1886).