



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Elementargesetze der bildenden Kunst

Cornelius, Hans

Leipzig [u.a.], 1908

Sechstes Kapitel. Die Mittel zur Gestaltung des Gesamtraumes.

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

SECHSTES KAPITEL.
DIE MITTEL ZUR GESTALTUNG DES GESAMTRAUMES.

25. Die Überschneidung.

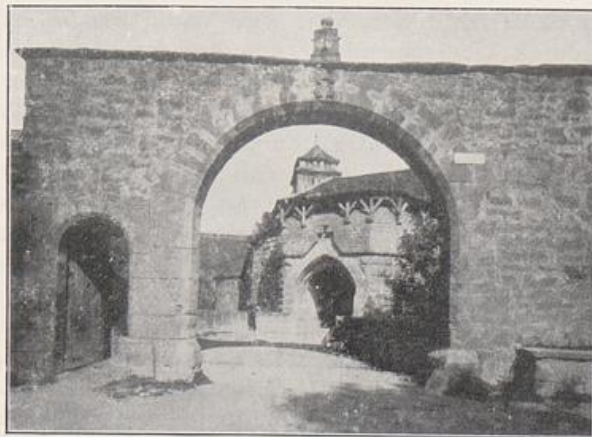
Als eines der ersten und überzeugungskräftigsten Merkmale für die Erkenntnis von Tiefenunterschieden der gesehenen Gegenstände haben wir die Überschneidung kennen gelernt. Über die Art ihrer Anwendung ist wenig zu bemerken: daß diese Anwendung sowohl im realen Raum wie in der bildlichen Darstellung überall erwünscht ist, wo es auf sofortige Erkenntnis von Näher und Ferner ankommt, bedarf nicht besonderer Erwähnung und die Anordnungen, durch welche man stets Überschneidungen gewinnen kann, sind so mannigfaltig, daß es nicht möglich ist, sie im einzelnen aufzuzählen. Wo für die Ablesung eines Raumganzen verschiedene parallele Flächen in Betracht kommen, wird man, wie schon früher bemerkt, den Blick durch Überschneidung von der einen auf die andere Fläche überlenken; insbesondere wird die einheitliche Ablesung der perspektivischen Raumwerte auf solche Weise gefördert. Natürlich sind dabei solche Anordnungen zu vermeiden, durch die so viel von den überschrittenen Gegenständen verdeckt wird, daß diese nicht mehr genügend kenntlich erscheinen. Sind etwa Figuren als Raumwerte benützt, so genügt schon das geringste Maß der Überschneidung, wodurch vielleicht noch kein Gelenk der rückwärtigen Figur verdeckt wird, um jenen Zweck der Überleitung des Blickes zu erreichen.

Handelt es sich nicht um die Darstellung auf der Bildfläche, sondern um reale architektonische Gestaltung, so ist stets darauf zu achten, daß die Überschneidungen von den Ansichtsseiten her sichtbar werden. Bisweilen tritt die Überschneidung erst dadurch auffällig hervor, daß die dem Beschauer näher gelegenen architektonischen Glieder — z. B. Umfassungsmauern oder Gitter — mit Bekrönungen versehen werden, die

sich gegen die rückwärts gelegenen Gegenstände abheben (Fig. 219). Vortreffliche Beispiele für die architektonische Verwendung der Überschneidung liefern namentlich die Stadteingänge, wie sie in künstlerischen Zeiten gestaltet wurden. Ebenso wird bei der Anlage von Straßen, Plätzen und Gartenarchitekturen die Überschneidung vielfach mit großer künstlerischer Wirkung verwendet. Man vergleiche die Figur 217, sowie unten 237.

Eine wesentliche Bedingung für die beabsichtigte Wirkung der Überschneidung ist die, daß die Überschneidung eindeutig ist, d. h. daß keine Unklarheit über die Zugehörigkeit der gesehenen Teile der Erscheinung zum überschneidenden oder zum überschrittenen Gegenstände entsteht. Solche Unklarheit tritt z. B. ein, wenn zwei Figuren nahe hinter einander so gezeichnet werden, daß aus der Schulter der vorderen auch der überschrittene Arm der rückwärtigen Figur hervorzuwachsen scheint. Auch durch mangelhafte Abhebung kann diese Unklarheit zu Stande kommen.

Noch wichtiger ist es für die Anwendung der Überschneidung in der Darstellung auf der Bildfläche und im Relief auf die Widerspruchslosigkeit der durch sie bedingten Tiefenwerte zu achten. In welcher Weise die Überschneidung zu Widersprüchen führen kann, zeigt die heute so vielfach in Illustrationen anzutreffende Anordnung, bei der ein rückwärts im Bilde sichtbarer Gegenstand den oberen Teil der Umrahmung überschneidet, die doch ihrerseits notwendig vor den vorderen Gegenständen der Darstellung und zwar als senkrechte Fläche gedacht ist (s.



217. TOR VON ROTHENBURG.
Architektonische Verwendung der Überschneidung.

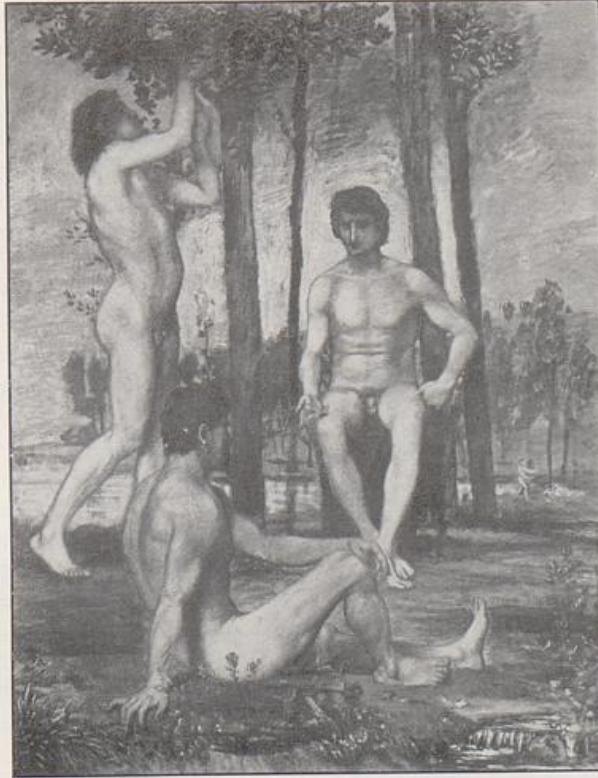
Fig. 220). Ähnliche Mißgriffe zeigen sich in vielen jener ornamentalen Füllungen, die ihre Umrahmung überschneiden. Daß auch in einer bildlichen Darstellung die Gegenstände nicht seitlich über die Umrahmung des Bildes vortreten dürfen, wenn nicht eine Störung der einheitlichen Raumwirkung eintreten soll, dürfte nach dem Früheren ohne weitere Begründung klar sein (vgl. Fig. 221).

26. Perspektivische Raumwerte.

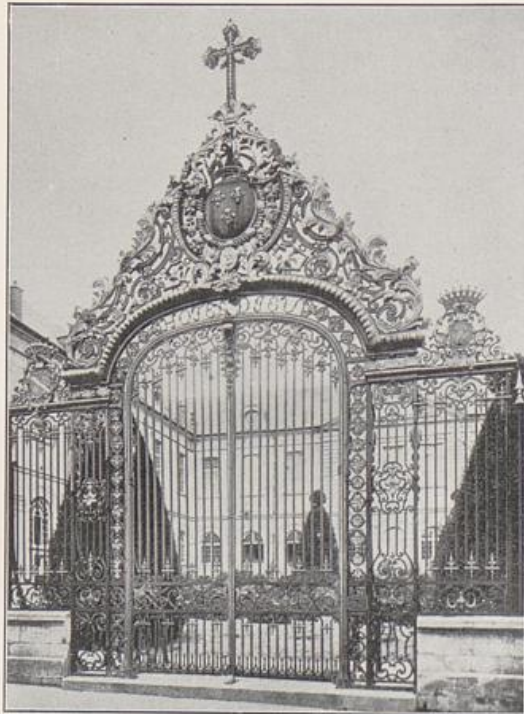
Ein Gegenstand erscheint um so kleiner, je weiter er von unserem Auge entfernt ist. Umgekehrt schließen wir aus der Erscheinungsgröße (der „scheinbaren Größe“) eines Gegenstandes, dessen Maße uns bekannt sind, sofort auf die Entfernung dieses Gegenstandes. Die Raumwerte, die sich auf diese Tatsache gründen, sollen perspektivische Raumwerte heißen. (Vgl. oben Kap. III, S. 62.)

Von den eben genannten beiden Tatsachen wird gewöhnlich nur die erste — die Verkleinerung der Erscheinung bei größerer Entfernung des Gegenstandes — beachtet und in der Lehre

von der Perspektive in ihre Konsequenzen verfolgt. Es kommt aber für die künstlerische Darstellung wesentlich auf die zweite Tatsache, auf den Rückschluß aus der Erscheinungsgröße auf die Entfernung an; denn nur dieser gibt die Erkenntnis der Raumverhältnisse auf Grund jener ersten Tatsache. Daß wir die Gegenstände stets perspektivisch sehen und daß wir speziell im Fall der Zeichnung, der bei der herkömmlichen Lehre von der Perspektive ausschließlich ins Auge gefaßt wird, uns nicht gegen die perspektivischen Regeln, d. h. gegen die Konsequenzen jener ersten Tatsache verfehlen dürfen, ist allerdings richtig. Allein damit die Raumverhältnisse — sei es beim Anblick der wirklichen Gegenstände oder beim Anblick der Zeichnung — von uns wirklich auf-



218. GEMÄLDE VON H. VON MARÉES.
Einigung der Raumwerte durch Überschneidung.

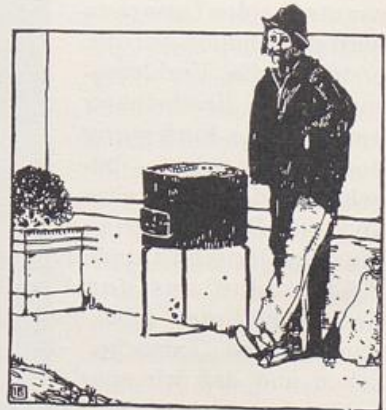


219. GITTER AUS TROYES.

Überschneidung vermittle der Bekrönung.

Dieser Forderung kann immer dadurch genügt werden, daß dem Auge Gegenstände ähnlicher Form in verschiedenen Entfernungen dargeboten werden. Wir nehmen in solchen Fällen stets unwillkürlich die näher gelegenen Gegenstände zum Maßstab für die weiter zurückgelegenen und schließen demgemäß auf die Entfernung der letzteren. Ebenso schließen wir, wo flächenhafte Gegenstandsbilder derselben Art uns einmal direkt von vorn in unverkürzter Ansicht, ein zweites Mal schief gesehen in perspek-

gefaßt werden können, dafür geben diese perspektivischen Gesetze selbst noch keineswegs hinreichende Anhaltspunkte. So wenig jemand schon deswegen ein guter Staatsbürger ist, weil er mit dem Strafkodex nicht in Konflikt kommt, so wenig ist eine Zeichnung schon deswegen gut, weil sie nicht gegen die Gesetze der Perspektive verstößt. Vielmehr muß die Zeichnung — und ebenso die Anordnung der wirklichen Gegenstände im Raume — um künstlerisch zu wirken, positiv diejenigen Merkmale bieten, an welchen das Auge die Entfernungen abzulesen im Stande ist.



220. ILLUSTRATION.

Falsche Überschneidung des Rahmens: der Kopf der Figur steht vermöge dieses Fehlers dem Beschauer um Manneslänge näher als die Füße.

tivischer Verkürzung dargeboten werden, sofort auf die Stärke dieser Verkürzung und somit auf die Lage der gesehenen Fläche.

Beide Mittel können sowohl im realen Raum wie in der Darstellung auf der Fläche zur Klärung der Tiefenverhältnisse Anwendung finden.

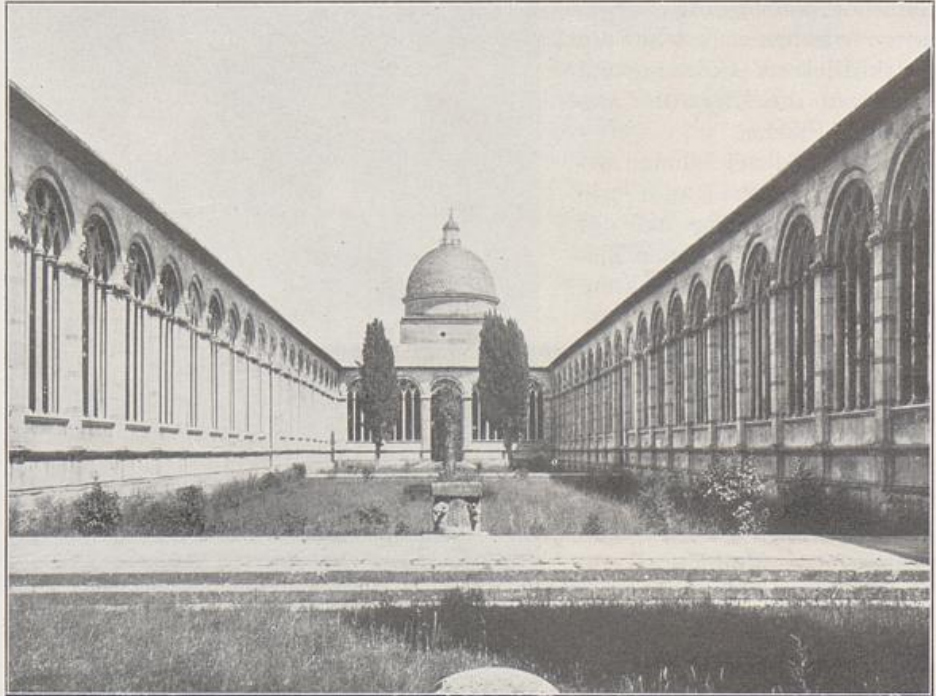
Am häufigsten dient hierzu die zuerst genannte Tatsache. Eine Reihe von Säulen derselben Höhe in gleichen Abständen, eine Allee gleich hoher Bäume, ein Gitter von gleich hohen Stäben und ähnliche Kombinationen erhalten auf Grund dieser Tatsache ihre künstlerische Bedeutung zur Klärung des Raumganzen, wie es die Figuren 222—224 und 234 zeigen.

Die Anwendung solcher Mittel zur Klärung der Maßverhältnisse eines Platzes ist dem heutigen unkultivierten Auge kaum mehr ein Bedürfnis, während italienische Renaissanceplätze vielfach Anordnungen aufweisen, die einzig dem Verlangen nach solcher Klärung ihren Ursprung verdanken. So haben z. B. die beiden Obelisken auf Piazza S. Maria Novella in Florenz nur den Zweck dem Beschauer das Maß für die Tiefe des Platzes zu gewähren (S. Fig. 225, sowie auch Fig. 236.)

Das gleiche Mittel kann auch zur Täuschung über die wirkliche



221. THE QUEEN OF HEARTS VON GOSSOP.
Falsche Überschneidung der Umrahmung.

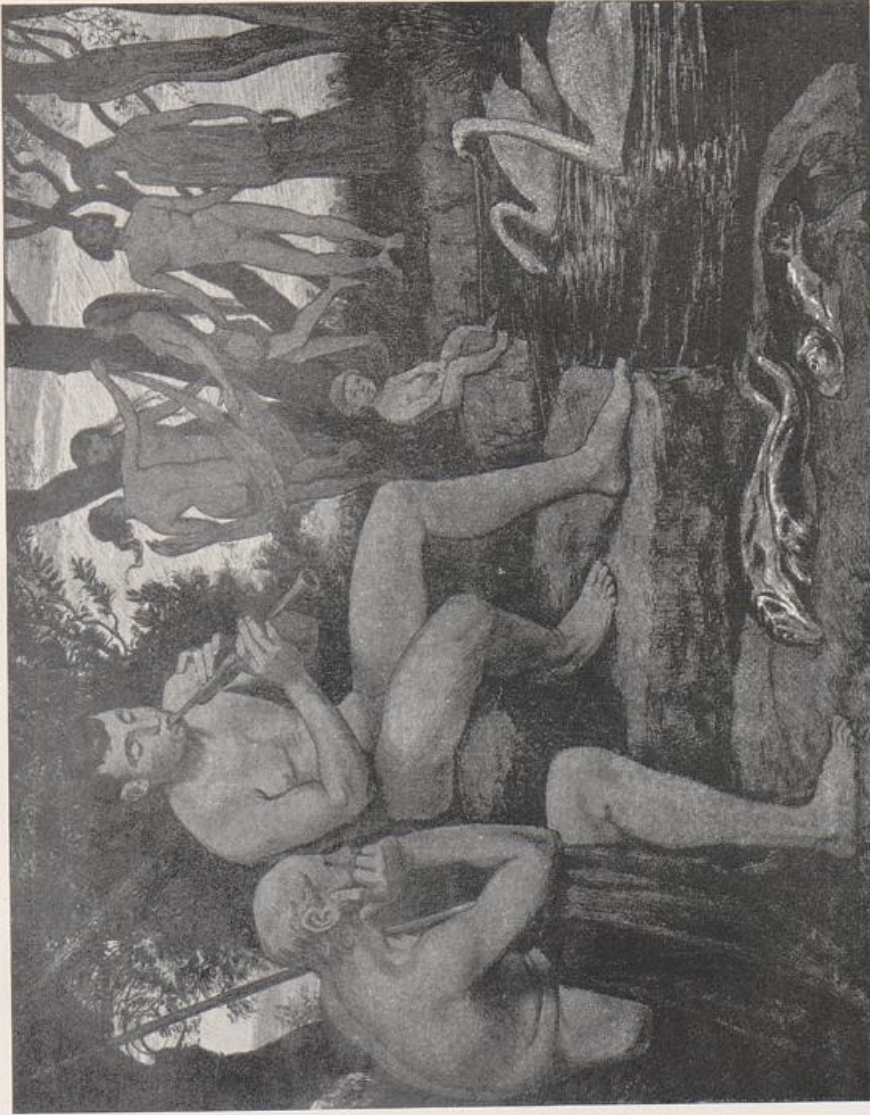


222. CAMPO SANTO IN PISA.

Die Tiefe wird durch die Reihung der Fenster dem Beschauer sofort klar.

Größe der Abstände benützt werden, indem man tatsächlich verschiedene Maßstäbe in der Nähe und in der Ferne wählt, die vom Auge irrtümlich als gleich aufgefaßt werden und so zu einem falschen Urteil über die Entfernung führen. Eines der schönsten Beispiele für die künstlerische Verwendung dieses Mittels bietet die Dekoration des olympischen Theaters von Palladio in Vicenza (Fig. 226).

Auf die gleiche Weise kann nicht bloß im realen Raume, sondern auch auf der Bildebene dem Beschauer eine Vorstellung räumlicher Tiefe von bestimmtem Maßstabe dadurch erweckt werden, daß ihm Gegenstände bestimmter Art in verschiedener Erscheinungsgröße auf dem Bilde gezeigt werden. Der Beschauer wird sogleich die kleinere Erscheinung als diejenige des weiter entfernten Gegenstandes auffassen — namentlich wenn ihm zugleich durch geeignete Überschneidungen der Unterschied näherer und fernerer Gegenstände aufgenötigt wird — und er wird demgemäß den



„DIE FISCHER“ VON HANS THOMA.
Menschen als perspektivische Raumwerte. Das Kind erhält seinen Platz im Raume nur durch den Tiefenmaßstab, der durch die Gruppen der Erwachsenen bestimmt wird; deckt man die hintere Gruppe der Tanzenden zu, so verliert das Kind jede Maßbestimmung.



223. INNERES DES DOMES VON PISA.

Säulenreihen als perspektivische Raumwerte.

Tiefenunterschied proportional dem Größenverhältnis der beiden Erscheinungen beurteilen (Fig. 227 u. folgende).

Besonders geeignet zur Bestimmung des Tiefenmaßes in der hier bezeichneten Weise sind menschliche Gestalten, deren Maße uns allen vollkommen geläufig sind. Die herkömmlichen Staffagen in Landschaftsbildern sowie die vielfach benützten nackten menschlichen Figuren im Hintergrunde von Bildern (Fig. 228) haben einzig den Zweck, dem Beschauer den Raum zu klären, indem sie ihm den eindeutigen Maßstab für die Tiefe zur Verfügung stellen. Es bedarf für solche Figuren in Bildern daher nicht jener anderweitigen Erklärungen, welche von den Kunsthistorikern vielfach mit scharfsinnigen Argumenten gegeben worden sind. Ähnlich wie der menschliche wird auch der tierische Körper mit Vorteil für den gleichen Zweck verwendet.



224. GARTENTEICH AUS VILLA D'ESTE.

Die Blumenvasen dienen zur Charakteristik der Tiefenentfernung.

Die zweite der obigen Tatsachen kommt namentlich in der figürlichen Plastik häufig zur Anwendung, indem etwa ein Arm in Verkürzung gesehen die Tiefe der Figur angibt, während der andere Arm in unverkürzter Ansicht das Maß für die Ablesung des ersteren zeigt.

Wie in der Architektur, so hat auch in der darstellenden Kunst die moderne Unkultur des Auges, (die hier noch durch das bloße Naturkopieren gefördert worden ist), oft zu vollständiger Vernachlässigung der Raumwerte geführt und eine Fülle von Produkten hervorgebracht, die keinerlei Maßstäbe für die Tiefenentfernung enthalten. Auch großen Künstlern begegnen gelegentlich solche Mißgriffe, wie die Beispiele Fig. 229, 233, 235 und 238 zeigen, die, ohne alle perspektivischen Raumwerte gearbeitet, das Raumbedürfnis völlig unbefriedigt lassen.

Damit die perspektivischen Raumwerte tatsächlich ihren Zweck er-



225. PIAZZA S. M. NOVELLA IN FLORENZ.

Die Obelisken lassen die Tiefe des Platzes sofort ablesen. (Die Fassade der Kirche mit den Voluten dient zugleich als Beispiel für die Herstellung der einheitlichen Silhouette durch architektonische Zwischenglieder; vgl. S. 106).

füllen, müssen sie vor allem einheitlich angeordnet sein. Wenn auf einem freien Platz eine Reihe von Säulen gleicher Größe in gleichen Abständen hinter einander angebracht werden, so geben diese Säulen demjenigen, der diese Reihe entlang blickt, die nötigen Anhaltspunkte zur Beurteilung der Nähe oder Ferne ihrer Standpunkte. Werden aber statt der gleichen Säulen regellos größere und kleinere Säulen hinter einander angebracht, so wird jene Beurteilung bis zur Unmöglichkeit erschwert, weil der Beschauer nicht weiß, wie weit irgend eine der weiter zurückgelegenen verkleinert gesehene Säulen mit der näher gelegenen, die ihm als Maßstab dient, in ihrer wirklichen Größe übereinstimmt. Analoge Fälle bieten Häuser von wesentlich verschiedenen und deshalb für das Auge inkommensurablen Größenverhältnissen in einer Straße, wie sie der moderne Städtebau überall zeigt, jüngere und ältere Bäume gleicher Art in einer



226. MITTELSTÜCK DER BÜHNE
DES TEATRO OLIMPICO
VON PALLADIO.

Beispiel für die Täuschung durch perspektivische Raumwerte. Die Palast-façaden, scheinbar von gleicher Höhe, nehmen in Wirklichkeit stark ab; das rückwärtige Tor, das vermöge seiner scheinbaren Größe als fernes Ende der Straße erscheint, ist tatsächlich nur wenige Schritte vom Eingang der Straße entfernt; ein erwachsener Mensch, der ans Ende der Straße geht, ragt weit über das Tor hinaus.



227. „ALLEE VON MIDDELHARNIS“ VON HOBBEEMA.

Bäume und Häuser als perspektivische Raumwerte zur Erzeugung der Tiefenwirkung in der Darstellung auf der Bildfläche.

Landschaft, Menschen verschiedener Größe, regellose Ornamentierung mit verschiedenen Maßstäben auf einer verkürzt gesehenen Fläche usw.

Ebenso verwirrend wie im realen Raum wirken entsprechende Anordnungen bei der Darstellung in Malerei und Zeichnung; ja sie können hier die Raumwirkung völlig illusorisch machen, weil die perspektivischen Raumwerte in der bildlichen Darstellung vielfach die einzigen Raumwerte sind, und eine Zerstörung ihrer Wirkung daher mit der Zerstörung des ganzen Raumeindruckes gleichbedeutend ist. Beim Landschaftsmalen nach gegebenen Naturmotiven kann eine solche Wirkung leicht eintreten, wenn z. B. Bäume von ähnlicher Form aber von verschiedener realer Größe im Vordergrund und im Hintergrund auftreten. (Vgl. Fig. 230 und 231). Dem Auge fehlt alsdann jeder Anhaltspunkt zur Beurteilung der Entfernung und des Maßstabes dieser Bäume.

Wo mehrere Maßstäbe neben einander zur Ablesung der Tiefe



228. MADONNA VON MICHELANGELO.
Menschen als perspektivische Raumwerte.

in Betracht kommen, müssen daher ihre gegenseitigen Beziehungen stets klar hervorgehoben werden. Größere und kleinere Exemplare derselben Pflanze, Erwachsene und Kinder können auf demselben Bilde in verschiedenen Entfernungen mit größtem Vorteil für die Wirkung angebracht werden, wenn nur dafür gesorgt wird, daß entweder schon durch einen dieser Maßstäbe die Tiefe deutlich genug bezeichnet wird, so daß der zweite Maßstab für die Raumableitung überhaupt nicht wirksam wird, oder aber daß beide Maßstäbe neben ein-

ander in den verschiedenen Tiefen wiederholt auftreten, so daß eine Verwechslung der Maßstäbe unmöglich ist. Der erstere Fall liegt z. B. in dem anbei wiedergegebenen Bilde von Thoma „Die Fischer“ vor (s. Tafel XII). Hier ist die Tiefe durch die Erwachsenen charakterisiert; das vor der rückwärtigen Gruppe sitzende Kind hat als Raumwert keine Bedeutung, sondern erhält seinen Maßstab und seine Stelle im Bilde nur durch diese Gruppe, wie man sich sofort überzeugt, wenn man die letztere verdeckt.

Mit der soeben geforderten Einheit der perspektivischen Raumwerte nicht identisch sind die oben erwähnten Gesetze, welche für die Darstellung auf der Bildfläche als „Gesetze der Perspektive“ gelehrt werden. Die letzteren sind zwar Bedingungen, die notwendig erfüllt sein müssen, damit überhaupt Einheit der perspektivischen Raumwerte bestehen kann. Man sieht aber sogleich, daß zur Erfüllung der perspektivischen Gesetze überall der Maßstab der Gegenstände und ihrer Entfernung — also gerade dasjenige, was durch die perspektivischen Raumwerte dem Beschauer erst gegeben werden soll — bereits als bekannt vorausgesetzt wird.

Verschieden von der geforderten Einheit der Raumwerte ist ferner



229. RADIERUNG VON KLINGER.

noch die Anordnung, von welcher die einheitliche Ablesung dieser Raumwerte abhängt — eine Anordnung, die wir bereits oben kennen gelernt haben.

Zu den perspektivischen Raumwerten gehört auch die bei der Gestaltung der Einzelform bereits besprochene Verwertung der Oberflächenlinien und der ornamentalen Rhythmik. Sobald ein größeres Raumganzes durch Flächen begrenzt wird, die vermöge dieser letzteren Mittel ihre Klärung finden, ist der Raum hierdurch schon hinreichend charakterisiert. Umgekehrt dürfen solche Flächen, die als Grenzflächen des Raumes wesentlich für dessen Ablesung mitsprechen — wie bei Darstellungen auf der Bildebene eventuell die Bodenfläche, bei realen Innenräumen die Wandflächen — nicht im früher bezeichneten Sinne des Wortes leer bleiben, wenn nicht die Ablesung des Raumganzes Schaden leiden soll. In diesen Fällen kommen also Oberflächenlinien und eventuell ornamentale Rhythmik auch für die Gestaltung des Gesamtraumes als wesentliche Hilfsmittel in Betracht.

Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst.



230. DEKORATIVER ENTWURF VON WOMRATH.

229 und 230. Beispiele fehlender bez. ungenügender perspektivischer Raumwerte.



231. LANDSCHAFT VON LEISTIKOW.

Schwankende Tiefenwirkung durch die verschiedenen Maßstäbe der Bäume.

Entsprechendes wird sogleich auch von den Raumwerten der Beleuchtung zu sagen sein.

27. Die Raumwerte der Beleuchtung.

Wie bei der Darstellung der Einzelform, so kann auch für die Gestaltung eines Raumganzen die Modellierung durch Schatten und Licht in der Weise Anwendung finden, daß die Grenzflächen des Raumes durch solche Modellierung in ihren Lage- und Wölbungsverhältnissen bezeichnet werden. Ebenso kann die Beleuchtung dazu beitragen, daß die Charakteristik einer Fläche durch Oberflächenzeichnung mehr oder minder deutlich hervortritt. So werden sowohl die Schlagschatten der Gegenstände auf der Bodenfläche als auch die etwaigen welligen Wölbungen des Bodens mit ihren bezeichnenden Schattenwirkungen bei Seitenlicht deutlicher als bei Beleuchtung von oben her. Abendbeleuchtung ist daher beim Malen nach der Natur in der Regel vorteilhafter für die Raumgestaltung als das Licht des Mittags. Daß für eine und dieselbe Darstellung nicht verschieden

gerichtetes Sonnenlicht mitsprechen darf, bedürfte nicht der Erwähnung, wenn nicht gelegentlich durch Mangel an Aufmerksamkeit auf den Wechsel der Beleuchtung während des Malens nach der Natur Fehler dieser Art nicht nur in die Naturstudien, sondern auch in die danach gemalten Bilder gebracht würden.

Raumwerte der Beleuchtung, die nur für die Darstellung von Gesamträumen in Betracht kommen, bietet erstlich die Abnahme der Modellierungsstärke mit der größeren Entfernung der Gegenstände vom Auge des Beschauers. Sowohl in der Darstellung auf der Bildfläche als auch im Flachrelief ist diese Tat-



232. GEMÄLDE VON H. VON MARÉES.

Richtige Verwendung einer Mehrheit verschiedener Maßstäbe. (Zugleich als weiteres Beispiel für die Einigung der Raumwerte durch Überschneidung.)

sache zu verwerten: weiter zurückgelegene Gegenstände werden weniger kräftig modelliert und erhalten eben dadurch ihre Bezeichnung als ferne Gegenstände. So weit Konturzeichnung in Betracht kommt, ist entsprechend feinere Linienführung für den Umriß der entfernteren Gegenstände zu verwerten.

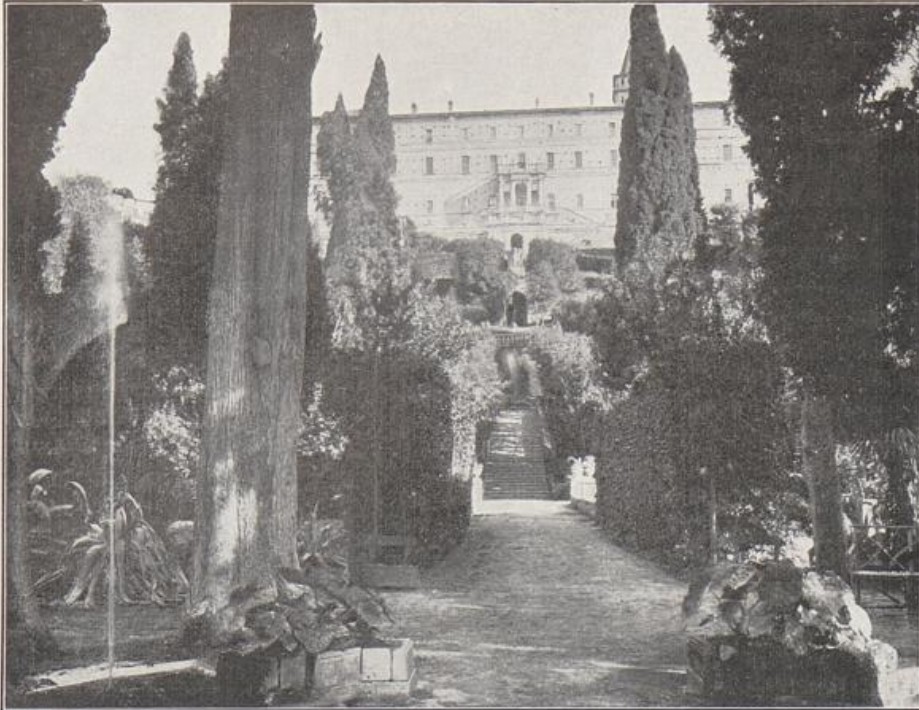
Eine andere Raumwirkung der Beleuchtung beruht auf der uns allen geläufigen Tatsache, daß die Stärke der Belichtung eines Gegenstandes mit wachsender Entfernung von der Lichtquelle abnimmt. Wird daher die Beleuchtung durch eine im gegebenen Raume befindliche Lichtquelle hervorgebracht, so fassen wir sogleich die stärker beleuchteten Gegenstände als die der Lichtquelle näher gelegenen, die minder beleuchteten als die von ihr weiter entfernten Gegenstände auf.



233. SCENISCHER ENTWURF VON CRAIG.
 Bilddarstellung ohne erkennbare perspektivische Raumwerte.

Dieses Mittel zur Klärung der Raumverhältnisse kann sowohl im realen Raum als auch in der Darstellung auf der Bildfläche verwertet werden.

Im realen Raum kann eine Wirkung dieser Art nur da hervorgebracht werden, wo ein Innenraum durch eine einheitliche künstliche Lichtquelle oder aber durch das in einer einzigen Richtung eindringende Tageslicht erhellt wird. Sobald eine Mehrheit von Lichtquellen bzw. Lichtöffnungen von verschiedenen Seiten her zur Wirkung kommt, ist die typische Beleuchtungsabnahme nicht mehr zu erkennen. Ferner muß zur Erreichung der Wirkung dafür gesorgt werden, daß auch wirklich Gegenstände in verschiedenen Abständen rings um die Lichtquelle — in möglichst einheitlicher Anordnung in den konzentrischen Flächen gleicher Beleuchtungsstärke — sichtbar werden. Ein runder oder halbrunder Kuppelraum mit einer einzigen im Zentrum angebrachten Lichtöffnung oder Lampe und mit



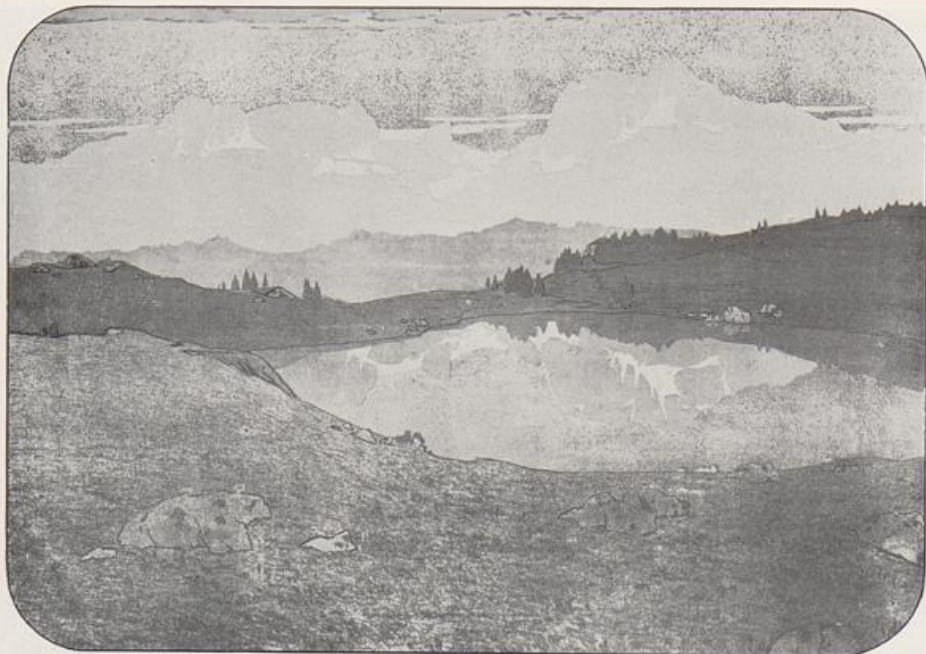
234. VILLA D'ESTE IN TIVOLI.

Anwendung perspektivischer Raumwerte in der Gartenarchitektur.

ringsum geführten Säulenstellungen und Nischen kann als Beispiel solcher Wirkung dienen.

Zur Darstellung des Raumes in der Malerei hat namentlich Rembrandt von diesem Mittel die mannigfaltigste Anwendung in der Weise gemacht, daß er jeweils von einer einheitlichen Lichtquelle aus — sei diese nun der Glanz von Fackeln, sei es derjenige eines Engels oder der aus den Wolken brechende, von einer einzelnen Stelle des Bildes zurückgeworfene Strahl der Sonne — nach allen Seiten hin das Abnehmen der Beleuchtung zeigt und eben dadurch die größere Entfernung der weniger erhellten Gegenstände sofort erkennen läßt. (Vgl. die Abbildung Tafel XIII.)

Für die einheitliche Ablesung eines Bildganzen kann endlich die Beleuchtung insofern von Bedeutung werden, als durch die richtige Wahl derselben die belichteten Teile der vorderen und der rückwärts gelegenen



235. ALPENLANDSCHAFT VON HOCH.

Das Bild zeigt keine perspektivischen Raumwerte und gibt daher im farblosen Zustande keinen Anhaltspunkt über die Tiefenverhältnisse.

Gegenstände sich zu einem einheitlichen Ganzen gegenüber dem umgebenden Dunkel verbinden. Der Beschauer wird durch eine solche Anordnung in derselben Weise zur einheitlichen Auffassung der in verschiedener Tiefe gelegenen perspektivischen Raumwerte genötigt, wie wir solche Nötigung oben als Wirkung der Überschneidung kennen gelernt haben.¹⁾

28. Die Raumwerte der Farbe.

Die Verwendung der Farbe als Raumwert, d. h. zur sichtbaren Gestaltung der Tiefenunterschiede, beruht auf durchaus anderen Bedingungen als ihre Verwendung zur Abhebung der Teile einer Erscheinung. Da in unserer Zeit der naturalistischen Malerei über die Bedeutung und Verwendung der Farbe Mißverständnisse allgemein verbreitet sind, so erscheint es notwendig, die einschlägigen Probleme eingehender zu besprechen.

1) Vgl. HILDEBRAND a. a. O. S. 65.



GRABLEGUNG VON REMBRANDT.

Beispiel für die Raumcharakteristik durch abnehmende Beleuchtungsstärke.



236. PLATZ IN PALERMO.

Architektonischer Platzabschluß zum Zweck der Überschneidung der Meeresfläche. Zugleich als Beispiel für die architektonische Verwendung von Bäumen als Raumwerte (analog den Obelisken in Fig. 225).

Man kann die Farbe zunächst um ihrer selbst willen, wegen der Freude an der farbigen Pracht der Erscheinung, ferner zu rein dekorativem Zweck, d. h. zur Abhebung von Teilen der Erscheinung sowohl im realen Raum als in der malerischen Darstellung benützen. Diese Art der Verwendung der Farbe hat mit der Klärung des räumlichen Eindrucks nur insofern zu tun, als ev. die farbig abgehobenen Teile der Erscheinung auf Grund anderweitiger Verhältnisse als Raumwerte dienen. Die Farbe ist also hier — abgesehen von jener Freude an Farbenpracht und Teppichwirkung — nur Hilfsmittel, um andere Raumwerte entsprechend hervorzuheben. Daß sie dabei nicht unmotiviert und störend angewendet werden darf — also z. B. nicht so, daß mitten in einer Schwarz-Weißdarstellung plötzlich irgend-ein Fleck (etwa eine Kravatte oder ein Hutband) farbig angebracht wird — versteht sich von selbst; wer eine ausdrückliche Begründung für dieses



237. TOR UND HOF DES PALAZZO BEVILACQUA
IN BOLOGNA.

Perspektivische Raumwerte und Überschneidungen in architektonischer Verwendung.

der Ferne. Trotzdem sagen wir, daß das Gras unter diesen verschiedenen Umständen seine eigene Farbe nicht geändert hat.¹⁾ Ich will diese bleibende Farbe des Gegenstandes kurz als seine Lokalfarbe bezeichnen.

Schon aus den soeben beschriebenen Tatsachen läßt sich schließen, daß es vollständig unmöglich ist die Farbe der natürlichen Erscheinung irgendwelcher Dinge in gegebener Beleuchtung auf der Bildfläche exakt wiederzugeben. Solches vermeintliche Abschreiben der natürlichen Erscheinung scheidet schon daran, daß die Farbe, die wir auf den Malgrund legen, auch ihrerseits eine gegenständliche Farbe ist und keine unver-

1) Für denjenigen Leser, dem es um eine exakte Analyse dieses Begriffs der Farbe des Gegenstandes im Gegensatz zur Farbe der Erscheinung zu tun ist, sei auf die Ausführungen in meiner Einleitung in die Philosophie (Leipzig, B. G. Teubner, 1903) S. 260 f. hingewiesen.

Verbot verlangt, mag sich an die Betrachtungen über die Einheit der Modellierung erinnern.

Im Gegensatz zur dekorativen Verwendung der Farbe soll ihre Anwendung zur Klärung der Raumverhältnisse als koloristische Verwendung bezeichnet werden.

Um diese koloristische Verwendung zu beschreiben, müssen wir vor allem die Farbe eines Gegenstandes und die Farbe seiner Erscheinung auseinanderhalten. Die Farbe der Erscheinung des Gegenstandes wechselt je nach seiner Beleuchtung und seiner Stellung zu unserem Auge. Eine und dieselbe grüne Wiese sieht in ihrer farbigen Erscheinung im Schatten anders aus als im Sonnenlicht, an einem bewölkten Tage anders als an einem hellen, am Abend anders als am Mittag, aus der Nähe anders als aus

änderliche Erscheinung hat, sondern bei wechselnder Beleuchtung und aus verschiedener Entfernung betrachtet sehr verschiedene Erscheinungsfarbe zeigt. Das Ziel, welches sich die naturalistische Naturkopie irrtümlich setzt, ist also schon aus diesem Grunde unerreichbar.

Es ist aber auch aus dem zweiten Grunde unerreichbar, weil die Farbenskala unserer Palette nicht entfernt der durch die Beleuchtungsverschiedenheiten bedingten natürlichen Farbenskala an Ausdehnung gleichkommt. (Wir könnten diese natürliche Skala höchstens dann erreichen, wenn es uns gelänge auf bestimmte Punkte des Bildes stets das natürliche Sonnenlicht wirken zu lassen.)

Wollte also die Malerei sich die Nachbildung der natürlichen Farbe der Erscheinung zur Aufgabe stellen, so müßte sie sich von vornherein bankerott erklären. Daß die Malerei sich andererseits auch nicht darauf beschränken kann, die Gegenstandsfarbe der gesehenen Dinge wiederzugeben, wie es Kinder bei ihren Malversuchen anstreben, bedarf nicht Erwähnung.

Zum Glück für die Malerei ist weder das eine noch das andere die Aufgabe der farbigen Darstellung. Diese hat vielmehr — immer abgesehen von dem oben erwähnten Reiz der farbigen Erscheinung als solcher — nur die Aufgabe, räumliche Wirkung vermittels der Farbe zu schaffen oder eine schon vorhandene solche Wirkung zu steigern. Wir betrachten im folgenden die Tatsachen, die für diesen Zweck in Betracht kommen.

Die Grundtatsache, welche eine solche Verwendung der Farbe als Raumwert nicht nur ermöglicht, sondern diese Verwendung in jeder farbigen Darstellung von größerer räumlicher Tiefe notwendig mit sich bringt, wenn die Darstellung nicht falsch wirken soll, ist die Änderung der Erscheinungsfarbe bei verschiedener Entfernung des gefärbten Gegenstandes.

Für diese Änderung der Erscheinungsfarbe sprechen anscheinend mehrere Faktoren mit. Einerseits verringert sich unsere Fähigkeit zur Unterscheidung von Farbnuancen mit der größeren Entfernung der gefärbten Gegenstände von unserem Auge. Andererseits ändert sich die Erscheinungsfarbe jedes Gegenstandes mit seiner Entfernung vermöge der zwischen den Gegenstand und das Auge eingeschobenen größeren Luftschicht. Diese Luftschicht überzieht die Gegenstände mit einer bläulichen Färbung, die sich je nach dem Grade der Klarheit der Luft verschieden stark bemerklich macht. Vielleicht ist die zuerst genannte Tatsache nur eine Wirkung dieser zweiten. Neben diesen Tatsachen aber kommt eine analoge Veränderung der Farbe mit der wachsenden Entfernung



238. „SALUT DE L'ÉCUYÈRE“ VON RANFT.
Darstellung ohne deutliche Tiefenmaße.

lichen Gegenständen — kältere, mehr und mehr ins Bläuliche gezogene Töne. Umgekehrt aber läßt sich ev. aus solcher Änderung der Farbe eines Gegenstandes seine Entfernung erkennen, d. h. diese Änderung ist als Raumwert zu benützen; denn die Gesetzmäßigkeit dieser Farbenänderung ist eine uns allen aus täglicher Erfahrung gewohnte (wenn auch vielleicht durchaus nicht beachtete) Grundlage unserer Entfernungsurteile. Analog wie bei den perspektivischen Raumwerten muß nur dem Beschauer ein Maß für die Änderung der Erscheinung gegeben werden. Dies kann hier ähnlich wie dort dadurch geschehen, daß entweder Gegenstände von durchaus bekannter Lokalfarbe — Menschen, Tiere, Bäume — angewendet werden, oder aber Gegenstände gleicher Färbung — z. B. Blumen bestimmter Art — sowohl im Vordergrunde als in der Tiefe des Bildes angegeben werden. Der Beschauer nimmt alsdann die Farbe der näher gelegenen Objekte sogleich zum Maßstab der entfernteren und kann die Tiefe der letzteren hieraus beurteilen. In der Regel findet diese Wirkung nur zur Unterstützung anderweitig schon gegebener Raumwerte Anwendung; eben hierdurch aber wird eine überaus einheitlich sprechende Raumwirkung erzielt.

Die Wirkung steigert sich um so mehr, je kräftiger die Lokalfarbe der Gegenstände selbst die Wirkung der Luftperspektive hervortreten läßt. Die Gegenstände scheinen dann gleichsam von Luft umflossen, sie schwimmen

von der Lichtquelle in Betracht, wie wir sie hinsichtlich der Beleuchtungsstärke in solchem Falle bereits kennen gelernt haben.

Auf Grund der einen wieder anderen Tatsache darf erstlich die Lokalfarbe des gleichen Gegenstandes bei verschiedener Entfernung desselben nicht mit denselben Farbmitteln wiedergegeben werden. Die größere Tiefe fordert geringere Differenzierung und — bei im Freien und im Tageslicht befind-

in der Luft wie in einem Meere: die Raumerfüllung des Luftkörpers wird dadurch fast greifbar vor Augen gestellt.

Erschwert oder völlig aufgehoben wird diese Wirkung der Luftperspektive, wenn man im Vordergrunde Gegenstände von solcher Lokalfarbe malt, die zu kalte, blaue Töne zeigt, so daß die kalte Färbung der Luftperspektive nicht mehr als Gegensatz dazu auffällt, oder wenn umgekehrt in größerer Tiefe Gegenstände mit so warmen Lokalfarben gezeigt werden, daß der Einfluß der Luftperspektive die Wirkung dieser Farben nicht zu überwinden vermag. Am vorteilhaftesten muß vielmehr diejenige Anordnung wirken, welche entweder gleiche Lokalfarben in verschiedenen Tiefen oder aber Gegenstände mit warmen Lokalfarben im Vordergrund, solche mit kälterer Färbung in der Ferne zeigt.

Entsprechend der Forderung der Einheit der Modellierung in der Zeichnung ist für die farbige Darstellung ein einheitlicher Maßstab für die Übersetzung der Farbenskala notwendig, wenn eine einheitliche Wirkung erzeugt werden soll. Da, wie oben bemerkt, die Farbenskala der Palette eine viel beschränktere ist als diejenige der natürlichen Erscheinung, so muß jederzeit eine „Übersetzung“, d. h. eine Veränderung der Farbgebung gegenüber der natürlichen Erscheinung eintreten; dabei aber dürfen im Bilde nicht einseitig die Farbkontraste irgendwelcher Einzelheiten denen in der Natur gleich gestaltet werden, während andere Kontraste herabgemindert werden, sondern die Änderung der Kontraste gegenüber der natürlichen Erscheinung muß durchgängig gleichmäßig gehandhabt werden, so weit sie für die räumliche Wirkung überhaupt in Betracht kommt. Hierbei kann der farbige Grundton des Bildes selbst — die „Gesamtfärbung“ im abstrakten Sehen — von der natürlichen Erscheinung ganz verschieden gewählt werden, z. B. eine Landschaft ganz in Blau gestimmt werden; wenn nur die einzelnen Beziehungen der Farben innerhalb dieser Gesamtfärbung der obigen Forderung gemäß bestimmt werden, so daß die räumliche Wirkung einheitlich zu Tage tritt, fällt die Abweichung der einzelnen Farbtöne von den natürlichen Farben der Gegenstände dem Beschauer überhaupt nicht auf. Die Erfüllung dieser Forderung ist es, die man meint, wenn man von der „Farbenharmonie“ im Bilde und vom „Zusammenstimmen“ der Farben redet.

Auf der Notwendigkeit dieses Zusammenstimmens einerseits, der Veränderung der farbigen Erscheinung je nach der Entfernung des Gegenstandes andererseits beruht die richtige Auswahl des Farbwertes auf der Bildfläche für die Wiedergabe der Farben beim Malen nach der Natur. Das moderne Schlagwort der „Farbwerte“ oder „valeurs“, das soviel ge-

braucht und so wenig begriffen wird, meint eben diese Tatsache, daß es nicht nur möglich, sondern nach dem Zusammenhang des Bildes auch jederzeit notwendig ist, für die Farbe des darzustellenden Gegenstandes einen entsprechend veränderten Farbwert im Bilde zu wählen: die richtige Wahl dieses Farbwertes ist diejenige, welche dem Beschauer unwillkürlich die Überzeugung von der Stellung des betreffenden Gegenstandes in einer bestimmten Tiefe des Bildraumes aufdrängt.

Für die einheitliche Ablesung des Bildes ist es notwendig, daß die Gegenstände, die als Raumwerte für diese Ablesung in Betracht kommen, nicht durch die Farbwirkung für das Auge zerrissen werden, daß sie vielmehr in möglichst einheitlicher Farbgebung modelliert werden. Wer die Bedeutung dieser Forderung verstehen will, braucht nur die Farbgebung der einzelnen Formen und Figuren etwa auf einem Bild von Tizian oder Feuerbach mit derjenigen auf der Mehrzahl der modernen deutschen und französischen Bilder zu vergleichen. Dort durchaus einheitliche Farbgebung in jeder einzelnen Form: jede Figur hat ihre einheitliche Gesamtfärbung, innerhalb deren die Modellierung nur durch hellere und dunklere Tönung, nicht aber durch neue Farbwirkungen gegeben erscheint. Hier dagegen in vielen Fällen ein verwirrendes Farbenspiel, das die Ablesung der Form erschwert oder unmöglich macht. Nicht als ob nicht auch in den Bildern jener Meister die Modellierung farbig, d. h. durch Anwendung verschiedenster Farbmittel zuwege gebracht würde; aber diese Mittel ordnen sich dem Gesamtton unter, sie dienen nur dazu diesen Ton zu beleben, ohne daß sie sich im einzelnen in den Vordergrund drängen. Wo je durch die farbige Modellierung eine Unruhe zu entstehen droht, wird ihr sogleich durch einen daneben gelegten scharfen Kontrast das Gleichgewicht gehalten. Ist durch zu viel Grün in der Modellierung einer Figur der Gesamtton des Fleisches an einer Stelle alteriert, so dient ein danebengelegtes violettees oder rotes Gewand, dem Eindruck die Ruhe wiederzugeben, während auf der anderen Seite vielleicht ein grüner Vorhang ein Übermaß von Rot in der Modellierung zurückdrängt.

Zum Teil ist die heute so verbreitete Unruhe der Farbgebung auf ein naturalistisches Kopieren der Einzelheiten von Reflexwirkungen zurückzuführen. Man muß aber beachten, daß eben nicht alle natürlichen Reflexwirkungen zur künstlerischen Wiedergabe brauchbar sind. Eine Fülle von Reflexen in einer dem Auge nicht aus alltäglicher Erfahrung gewohnten Kombination zerstört die Wirkung, weil sie keine typische Erscheinung mehr aufkommen läßt. Die einzigen in ihrer Wirkung typischen Reflexe sind diejenigen, welche in einheitlichem Licht von einer Fläche einheit-

licher Färbung zurückgestrahlt werden. Alle farbige Differenzierung solcher Reflexwirkung unterliegt dem einfachen Gesetz, daß die Abweichung des Reflexlichts vom Gesamtton der Beleuchtung eine komplementäre Änderung in der Farbe des Schattentones bedingt, auf welchen dieser Reflex zurückfällt: also bei grünem Reflexlicht rötliche Schatten, bei gelbem bläuliche und so weiter. Aber auch diese Reflexe dürfen niemals so aufdringlich angebracht sein, daß der einheitliche Eindruck der Gesamtfärbung der davon betroffenen Form unterbrochen wird.

Eine wesentliche Förderung kann die Einheit der Ablesung durch eine solche Anordnung der Farbgebung erfahren, wie sie der früher betrachteten Anordnung des Lichtganges entspricht: daß nämlich die für die Betrachtung zusammengehörigen Teile — etwa die einzelnen Glieder einer quer durch das Bild geführten Fläche — in einheitlichem Farbton sich von der Umgebung abheben und sich daher dem Beschauer sogleich als zusammengehörig aufdrängen.

Für die Lösung der sämtlichen hier bezeichneten Aufgaben der farbigen Darstellung erwachsen dem Künstler aus der heutigen Schulmethode des ausschließlichen Malens nach der Natur mannigfaltige Hindernisse. In erster Linie deshalb, weil bei solchem Studienmalen regelmäßig nur die exakte Nachbildung der gegebenen farbigen Erscheinung geübt wird ohne Rücksicht darauf, daß diese farbige Erscheinung in der Harmonie des Bildes stets eine Veränderung erleiden muß. Vielfach wird sogar der Schüler bei diesem Studiengang zu einem Vergleich der einzelnen Farbtöne seines Bildes mit den einzeln gesehenen Tönen der natürlichen Erscheinung angehalten, obwohl doch diese Erscheinung schon durch den Kontrast der umgebenden Farbtöne ganz und gar alteriert werden kann, sobald sie in diesem Zusammenhang ins Auge gefaßt wird. Auch vom Übersetzen und vom Studium der Raumwerte der Farbe ist bei solcher Lernmethode regelmäßig nicht die Rede.

Fast noch bedenklicher aber ist die zweite Gewohnheit, die sich bei dem ausschließlichen Naturmalen einzustellen pflegt: die Gewohnheit alle Farbwirkungen durch Mischung herstellen zu wollen — wie es freilich erforderlich ist, wenn man gleich auf den ersten Pinselstrich die gewünschte Farbwirkung meint hinsetzen zu müssen. Man beraubt sich dadurch gerade des schönsten und für die Raumdarstellung wichtigsten Mittels der Malerei: des Gegensatzes von Lasur und Deckfarbe, der nur da verwendet werden kann, wo einerseits hinreichende Zeit zum Trocknen der zu übermalenden Schichten gegeben ist und wo andererseits der Maler weiß, welche Wir-



239. GENREBILD VON TENIERS D. J.

239 und 240. Beispiele vollendeter Funktionsdarstellung.

kungen er durch die Anwendung bestimmter übereinandergelegter Pigmente erzielen kann. Selbst von der alten, in der Natur der Pigmente gelegenen Regel, daß eine Lasur, wenn sie leuchten soll, auf hellere, eine helle Deckfarbe aber auf dunklere Unterlage zu setzen ist, weiß kaum einer der Lehrer in der Unzahl von modernen Malschulen seinen Schülern zu berichten — geschweige von den Wirkungen, die durch die Anwendung bestimmter Farbmittel zu erzielen sind.

Hiermit soll natürlich nicht etwa allgemein gegen das Malen nach der Natur gesprochen sein. Aber diese Art des Studiums darf nur einen beschränkten Teil in der Erziehung des Malers bilden. Insbesondere darf dieser sich niemals gewöhnen in ein Bild direkt nach der natürlichen Erscheinung die Farben des Modelles einzutragen, sondern er muß diese Farben aus der Harmonie des Bildganzen so zu entwickeln lernen,

daß sie als sprechende Mittel für die Erkenntnis von Raum und Form der einheitlichen Wirkung des Bildes dienstbar gemacht werden.

Schlußwort.

Ich habe versucht die Bedingungen ausführlich zu beschreiben, von welchen die künstlerische Raumgestaltung abhängt.

Wir haben gefunden, daß diese Bedingungen zugleich die Grundbedingungen aller künstlerischen Gestaltung überhaupt sind. Was ihnen nicht entspricht, ist künstlerisch unrichtig — mag es in allen übrigen Beziehungen mit noch so viel Talent, Geschmack, Fleiß und technischem Geschick gearbeitet sein. In der mangelnden Erkenntnis dieser Bedingungen und ihrer Bedeutung sind, wie bereits früher bemerkt wurde, fast alle Verirrungen der modernen Kunst und Kunsterziehung begründet. Aus eben diesem Grunde erschien es geboten, gerade auf diese Bedingungen ausdrücklich hinzuweisen, sie in Begriffe zu fassen und an Beispielen zu verdeutlichen.

Es wäre aber ein vollkommenes Mißverständnis der Absicht dieses Buches, wenn man aus demselben die Behauptung herauslesen wollte, daß die Kunst nur in der Befolgung dieser Regeln der Raumgestaltung bestünde. Diese sind allerdings die elementaren Bedingungen aller künstlerischen Gestaltung; aber in ihrer Erfüllung allein besteht noch nicht die Kunst. Neben der sichtbaren Gestaltung des Räumlichen ist vielmehr da, wo nach der Funktion des Gegenstandes der Gestaltung überhaupt zu fragen ist, auch diese Funktion als Wirkung der Erscheinung wiederzugeben, und der Wert des Kunstwerkes hängt dann von der Lösung dieser Aufgabe wesentlich mit ab. Mag etwa durch menschliche Figuren in einem Bilde der Raum noch so richtig charakterisiert sein: wenn die Figuren wie Holzpuppen wirken, ist das Bild trotz der richtigen Raumdarstellung noch lange kein Kunstwerk.

Andererseits aber braucht auf der Funktion in keiner Weise der Schwerpunkt des Interesses zu liegen. Sind jene Figuren nur eben als lebendige Menschen typisch wiedergegeben, so ist es für den Kunstwert des Bildes völlig gleichgültig, ob die Handlung, in der sich diese Figuren befinden, sonst irgend ein gegenständliches Interesse für sich in Anspruch nimmt.

Allerdings aber ist bei Werken der darstellenden Kunst der Kunstwert wesentlich verschieden je nach der Menge und dem Grade der Feinheit der funktionellen Tatbestände, welche in dem Werke zum Ausdruck gebracht sind. In einer Mona Lisa oder in Hildebrands weiblicher Porträtbüste in der Münchener Glyptothek ist eine weit feiner differenzierte Fülle solcher Tatbestände zum Sprechen gebracht, als etwa in einer Trinkerszene