UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Optische-Maassstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten

Maertens, Hermann

Bonn, 1877

Kapitel 7. Standpunktsfrage für die Malerei. Welchen Standpunkt der Maler seinem Objekte gegenüber einzunehmen hat. - Ausschneiden des Bildes aus dem weitern Umfange des Blickfeldes. Mittel, das ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-81101

Visual Library

Kapitel 7.

Sehr viel komplizirter als bei den Zeichnungen und Modellen der Architekten und Bildhauer gestaltet sich die Beantwortung der aufgeworfenen Frage für die Malerei. Es ist hier zu unterscheiden:

1. der Standpunkt, welchen der Maler seinem zu malenden Objecte gegenüber einnehmen soll,

2. der Standpunkt, welchen der Beschauer dem Kunstprodukte des Malers, dem Bilde gegenüber zu wählen hat.

Letztenfalls ist wieder zu trennen, in welcher Weise das Bild zu seinem grösseren Genusse (mit Rücksicht auf die Bequemlichkeit des Sehens) an der Wand befestigt werden muss, und endlich, in welcher Weise diesem befestigten Bilde gegenüber der kunstsinnige Beschauer sich richtig aufzustellen hat.

Besonders der Fall Nr. 1 bietet grosse Schwierigkeiten. Ist die dahin gehende Frage gelöst, so kann man die letzten, in Nr. 2 aufgeworfenen beiden Fragen leicht dadurch beantworten, dass man sagt, hat der Maler den richtigen Standpunkt seinem Object gegenüber gefunden, so richte man es so ein, dass der Beschauer möglichst denselben Standpunkt dem bezüglichen Bilde gegenüber einnimmt. Der Beschauer hat solchen Falls offenbar das Bild gleichsam wie eine transparente Glasplatte vor seinem Auge aufgestellt und sieht durch das transparente Bild hindurch den gemalten Gegenstand in wirklicher Existenz d. h. in seinen natürlichen Maassen.

Versuchen wir die Beantwortung der ersten Frage. Die Beantwortung erscheint nach dem bisher Vorgetragenen leicht und würde theoretisch heissen: Der Maler stelle sich seinem Gegenstande gegenüber so, dass er denselben bei Objecten, welche in ihren kleinsten Einzelheiten studirt sein wollen, mit einem verticalen und horizontalen Augenwinkel von je ca. 45°, — bei Objecten, welche zu einem Bilde vereinigt mehr übersichtlich genossen sein wollen, mit einem verticalen und horizontalen Augenwinkel von je ca. 27° umfasst. Ganz dasselbe wird in der für die Praxis bequemern Regel ausgedrückt, der Maler nehme erstenfalls seine Augendistanz gleich einmal die grösste Ausdehnung des natürlichen Bildes und letztenfalls gleich zweimal dieselbe grösste Ausdehnung. Dazu müsste dann noch als Vorschrift hinzugefügt werden, dass das Auge des Malers in der verticalen Mittellinie des Gegenstandes sich eine Höhenlage zu suchen habe, welche ungefähr dem unteren Drittel der Höhe des Bildes entspricht*).

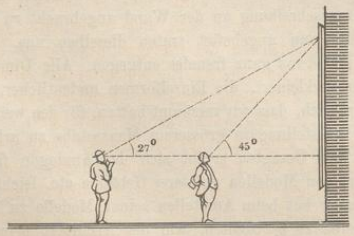

Fig. 5.

Voraussetzung bei dem strengen Zutreffen der obigen allgemeinen Regeln wird sein, dass der Maler in der Natur sich immer Bilder aufsucht, welche jedesmal sein ganzes Blickfeld ausfüllen. In solchem Falle, wie er vielfach, z. B. bei grossen Figurengruppen, in denen die Menschenfigur in natürlichem Maassstabe gezeichnet ist, vorliegt, wird freilich unsere theoretische Regel volle Beachtung finden. — Doch wie selten findet diess bei der verschiedenartigen Auswahl der Objecte der Malerei statt, wie oft stellt der Maler im Umfange sehr viel weniger dar, als das, was von dem eingenommenen Standpunkte aus sein Blickfeld ausfüllt, wie oft schneidet er aus seinem Blickfelde zu seiner Darstellung nur verhältnissmässig sehr kleine Stücke heraus.

In diesem Ausschneiden aus dem Blickfelde nimmt sich der Maler sehr viel grössere Freiheiten, als dieselben den Bildhauern und Architekten nur irgend zustehen. Diese Freiheiten, bei welchen der Horizont bald hoch bald niedrig zu liegen kommt**), bei welchen die Grösse der Augendistanz verglichen mit der Grösse der Bildfläche sich bedeutend vergrössern kann, scheinen sich tagtäglich noch zu vermehren. — Die Malerei hat aber auch andererseits fortwährend, meist unbewusst, nach Mitteln gesucht und sie gefunden, bei dem Beschauer selbst dessen normales Blickfeld zu beschränken. —

Wir erfahren aus Helmholtz's physiologischer Optik, dass das Auge beim Ausschwärmen im Blickfelde sich gern durch markirte Punkte und Linien in seinem Laufe leiten lässt. Unsere eigne Erfahrung hat uns belehrt, dass solche Markirung besonders beim indirekten Sehen das Auge über die Grenzen des gewöhnlichen Sehfeldes weit hinaus lockt, dass andererseits markirte Linien, besonders wenn sie zu einer Art Umrahmung verkettet sind, das im Blickfelde ausschwärmende Auge sehr oft schon in dessen innersten conzentrischen Kreisen zurückhalten. — Wie verwerthet die Malerei diese ausserordentlich wichtigen physiologischen Beobachtungen? —

Schon die gute Gewohnheit der Malerei, ihren Bildern einen mehr oder weniger reich verzierten Bilderrahmen zu geben, ist ein solches Mittel, das Blickfeld des Beschauers einzuschränken. Wie verschieden der Eindruck eines gemalten Bildes mit oder ohne Rahmen! Wie gestaltet sich der Eindruck eines eingerahmten Bildes schon verschieden, je nachdem man diese oder jene Art Bil-

*) Es ist hier bei Besprechung der Augenaufschlagswinkel darauf aufmerksam zu machen, wie der Maler bei seinen Kompositionen von der allgemeinen Erfahrung Gebrauch machen kann, dass bei gleichartiger Beleuchtung alle einzelnen Figuren etc. eines Bildes, welche vom Beschauer mit dem grössten Augenaufschlagswinkel gesehen werden, auch von vornherein dem Auge gewöhnlich am stärksten auffallen, das Auge meist in erster Linie beschäftigen. (Pyramidale Aufstellung von Gruppen.)

**) Der Verfasser verweist hier auf die sehr interessante Schrift von Professor B. Grueber: »Die Elemente der Kunstthätigkeit« und zwar auf deren Kap. IV. (S. 111) über die Lage des Horizonts in den verschiedenen Arten von Bildern.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

derrahmen anwendet, je nachdem der Bilderrahmen breit oder schmal, glatt oder mit durchbrochenem Ornament versehen, je nachdem die Farbe des Rahmens hell oder dunkel, je nachdem die Vergoldung des Rahmens glänzend oder matt, je nachdem der Rahmen mit durchgehender Vergoldung versehen ist, oder diese Vergoldung vermittelst dunkler Farbenstreifen durchbrochen wurde. (S. die bei der Münchener Malerschule beliebten Rahmen mit eingeschobenem, schwarzem Mäander.) — Die schwarze und jede sehr dunkle Farbe*) scheinen sich hierbei fast noch wirksamer zu zeigen, als der auffallende und dauernde Schein der Vergoldung. Dieselben sind ganz besonders geeignet, die vom Mittelpunkte des Bildes ausschwärmenden Augenstrahlen nach diesem Mittelpunkte hin zusammenzuhalten. Wir finden es daher natürlich, dass besonders bei den Bildern, wo der Maler grösste, obere Theile seines natürlichen Blickfeldes nicht in seinem Bilde mit zum Ausdruck bringt, besonders wo er seinen künstlichen Horizont in die höheren Regionen seiner Bildflächen zu verlegen hat, wo er also bei einem Augenniederschlagswinkel und bei gar keinem oder geringem Augenaufschlagswinkel arbeitet, (z. B. bei seinen Stillleben-Bildern, in welchen dem Beschauer die Gegenstände unter die Augen zu bringen sind, ebenso bei Kniestücken, weil bei deren Figur der Horizont verhältnissmässig sehr hoch liegt) hier überall gern zunächst nach oben ein dunkelster Hintergrund angewendet wird, um durch dessen dunkle Fläche gleichsam den normalen, aber unbeschäftigt gebliebenen, daher zerstreuenden Augenaufschlag abzuschneiden. Ein heller Hintergrund bei derartigen Bildern wird naturgemäss leicht bewirken, dass das Bild als ein aus einem grossen Bilde geschnittenes Stück erscheint und daher dem Beschauer nicht volle Befriedigung gewähren kann**).

Sollen wir noch auf weitere Mittel, bei dem Beschauer das Blickfeld einzuschränken, aufmerksam machen, so erinnern wir an die von vielen Malern und Photographen bei Portraits in ganzer Figur beliebte Anbringung von einrahmenden Draperien, besonders wenn dieselben in dunkler Farbe gehalten noch dunklere Schattentöne unter und neben sich erzeugen***). Auch die meist so vortheilhafte Wirkung des clair-obscur in der Malerei lässt sich vielfach auf die obigen Grundsätze zurückführen. Dieselbe bringt nur ein neues Moment hinzu, dass, wie dunkle Farbentöne das Ausschwärmen des Auges hindern, so auch helle Töne in der Mitte des Bildes die grössere Concentration des Blickfeldes veranlassen.

Durch die optische Bedeutung des Bilderrahmens ergibt sich auch vielfach dessen Form, besonders das Verhältniss der Breite zur Höhe. Diese Form richtet sich leicht begreiflich nach der Art und Weise, wie es der Maler versteht, den Beschauer in den Grenzen des Blickfeldes zu beschäftigen. Wenn nach den zwei Hauptdimensionen: Höhe und Breite eine gleichzeitige Beschäftigung des Auges umständlich oder nicht möglich ist, so lässt der Maler nach der vernachlässigten Seite den Bildrahmen gleichsam weiter in das Blickfeld einschneiden. Es ist daher zunächst ganz begreiflich, dass z. B. bei Darstellungen der menschlichen Figur, wo die Höhendimension des Körpers dominirt, Bilder entstehen, welche höher wie breit sind (hochovale). Umgekehrt bei Bildern, welche Landschaften aus flachen, baumarmen Ebenen geben, müssen Formate entstehen, die mehr breit wie hoch sind (breitovale)*).

Diese Breitbilder führen bei einigen Meistern (Schleich) zu einem für niedrige Zimmer bequemen, friesartigen Formate. Allen solchen, den ausschwärmenden Blick einschränkenden Umschliessungen ist es ganz besonders zuzuschreiben, dass bei den Bildern mit eingeschränktem Blickfelde nicht etwa allein deren Höhe für die Entfernung des Standpunktes des Beschauers maassgebend ist, sondern immer die grössere Dimension des Rahmens, weil nach dieser Dimension hin das Auge freier ausschwärmt.

Wir erkennen weiter aus dem oben Gesagten, dass dem Beschauer die Beschaffenheit, besonders die Farbe der Wandflächen, auf welcher die Bilder angeheftet sind, durchaus nicht gleichgültig sein kann. Ist das beobachtende Auge über den Bilderrahmen und zwar trotz dessen einschränkender Wirkung hinausgeschwärmt, so kommt es natürlich darauf an, dass dieses Ausschwärmen wieder verhältnissmässig eingeschränkt wird, besonders dass das Auge nicht gleichzeitig ausserhalb des Bilderrahmens fesselnde d. h. zerstreuende Punkte findet. Hier ist die Wahl der Wandfarbe sogar von grosser Bedeutung. Von gleicher Bedeutung ist, dass einem Bilde andere Kunstgegenstände nicht zu nahe gerückt werden. Wie sieht es aber in den Bildergallerien oft in der Umgebung der allerbesten Bilder aus! — Die pompejanischen Wandbilder in ihrer vereinzelten Stellung erscheinen dem Auge viel rationeller vorgeführt. Auch hat es volle Bedeutung, dass in Pompeji die hohen Fusssockel der Wände meist schwarz, also den Augenniederschlagswinkel einengend, gestrichen sind.

Hier ist noch darauf aufmerksam zu machen, wie man auch die Eigenschaft des Auges, sich nicht gleichzeitig sondern nacheinander verschiedensten Entfernungen des Objects zu accommodiren, s. S. 7, zu einer engern Koncentration des Blickfeldes, also zur günstigern Aufstellung der Bilder benutzen kann. Ist nämlich das Auge zu einer Entfernung accommodirt, sieht es also in dieser Entfernung Alles, was auf der daselbst vertical aufgestellten Ebene angebracht ist, genau, so muss anderseits ihm Alles, was mehr oder weniger weit hinter dieser Wandfläche liegt, mehr oder weniger verschwommen erscheinen. Rückt man demnach ein Bild, welches man auszeichnen will, vor der Hinterwand des Aufstellungsraumes (vielleicht durch Aufstellen auf Staffelei etc.) nach

*) Diese einschränkende d. h. anlockende Wirkung der schwarzen Farbe verstehen die Besitzer der Schaufenster sehr gut, wenn sie deren Umrahmungen mit Vorliebe in solchem Farbentone streichen lassen.

**) Was bei den Oelbildern durch die schwarze Farbe bewirkt wird, erreicht man bei den Kupferstichen, den Aquarellen, überhaupt bei Bildern, welche das Weisse des Papieres überall durchsehen lassen, durch die weisse Farbe selbst. Je kleiner daher dergleichen Bilder sind, je leichter also das Auge bei weiterem Standpunkte über deren Grenze im Blickfelde hinausschwärmt, um so breiter muss man den Bilderrand machen, d. h. je breiter muss man das Bild mit einer Fläche umgeben, welche, gänzlich neutral, für das Auge nicht das geringste Anziehende hat, das Auge somit beim Ausschwärmen durch seine Oede immer zurückstösst.

***) Die Draperien über den Vorhängen der Theater erfüllen Aehnliches.

*) Die Ovalform empfiehlt sich bei kleinern Bildern wohl um desshalb, weil dass in der kleinen Bildfläche ausschwärmende Auge immer an den Grenzen auf eine schöngeschwungene Curve und nicht auf die harte Schärfe der sonstigen vier Ecken trifft. Bei grösseren Bildern wird es desshalb einen Sinn haben, nur bei gezwungener, weiter Augenentfernung (Deckengemälden) ovale oder runde Rahmen anzuwenden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mitte dieses Raumes hin vor, so wird das ein Mittel abgeben, sobald das Auge sich aufmerksam mit diesem Bilde beschäftigt, die ganze mit noch so vielen störenden Objecten besetzte Hinterwand gleichsam im Nebel verschwinden zu lassen, selbst wenn auch das betreffende Bild verhältnissmässig klein ist.

Der Verfasser muss die weitere Bearbeitung dieses so dankbaren Kapitels geübteren Kräften aus dem Malerkreise überlassen. Diesen werden die obigen Andeutungen vollständig genügen, um die Sache in weitere praktische Bearbeitung zu nehmen.

Kapitel 8.

Wir kommen nun zur Beantwortung obiger zweiten Frage, wie das fertige Bild des Malers dem Beschauer vorgeführt werden soll, zunächst wie es an der Wand zu befestigen ist.

Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, dass die nachstehenden Regeln sich nur auf Bilder beziehen können, die einen vorherrschend ästhetischen Werth haben. Jeder weiss, dass in den meisten Wohnhäusern die an der Wand aufgehängten Bilder einen vorherrschend symbolischen Charakter haben. Günstigsten Falls sollen dieselben (Kupferstiche) den Beschauer an den einstigen ästhetischen Genuss des Originals erinnern, meist drücken dieselben sogar nur die Idee der Verehrung, die Gesinnung der Liebe und Freundschaft (Familienportraits) aus. Für alle derartigen Bilder ist die Art des Aufhängens sehr viel gleichgültiger. Behalten wir also in Nachstehendem Bilder von ästhetischem Werthe im Auge.

Wir haben oben schon vorausgeschickt, dass bei allem Ausstellen der Bilder Gelegenheit geboten werden muss, den Beschauer denselben Standpunkt, wie ihn der Maler selbst bei Zeichnung seines Bildes wählte, wieder einnehmen zu lassen. Dieser Vorschrift lässt sich nur genügen, wenn beim Befestigen des Bildes zunächst darauf Rücksicht genommen ist, dass der Horizont des Bildes immer in der Höhe des horizontalen Augenstrahles des Beschauers liegt. — Dieser Grundsatz hat eine allgemeine Geltung, doch kann er selten befolgt werden. Was sollte aus unseren Wohnstuben werden, wenn wir an deren Wänden die Bilder überall so niedrig aufhängen wollten; womit möchten sich die der Beleuchtung wegen hohen Wände der Bildergallerien füllen; welche Ausdehnung sollten dergleichen Ausstellungs-Gebäude haben! — Allgemein anerkannt wird jedoch der Grundsatz schon jetzt dadurch, dass Kunstkenner gern ein ausgezeichnetes Bild nicht an der höher gelegenen Zimmerwand, sondern fortwährend auf der Staffelei dem Beschauer vorführen.

Bei den obigen, fast unvermeidlichen Fehlern der Aufstellung von Bildern korrigirt dieselben vielfach die wahrhaft bewunderungswerthe, mehr oder weniger grosse Uebung des Auges. Wir werden uns daher zutrauen, auch bei anderartig aufgestellten Bildern über dieselben ein reifstes ästhetisches Urtheil zu fällen. Ob wir jedoch zu dem vollen ästhetischen Genusse dergleichen Kunstwerke kommen, ist eine grosse Frage. —

Die zweite Vorschrift würde sein, jedes Bild nur in solchen Räumen zur Ausstellung zu bringen, in welchen es dem Beschauer möglich ist, sich zu dem Bilde in dieselbe Augendistanz, von welcher aus der Maler die Perspective seines Bildes sich construirt hat, aufzustellen. Ueber diese Augendistanz ist oben das Nöthige gesagt worden. Wir wiederholen hier nur noch einmal, dass, vorausgesetzt, der Maler habe das Blickfeld bei seinem Bilde nicht bedeutend eingeschränkt, bei allen Bildern deren Einzelheiten mit besonderer Sorgfalt ausgeführt sind, z. B. bei Fruchtstücken, Figurenbildern im verjüngten Maassstabe, Städteansichten, wenn letztere portraitartig treu wirken sollen, bei Bildern der Kunstindustrie und Aehnlichem, es für den Beschauer meist dankbarer ist, die nähere Augendistanz, bei der die Entfernung des Auges vom Bilde nur gleich der grössten Dimension des Bildes ist, zum Genusse desselben zu wählen; bei den übrigen Bildern, z. B. bei Landschaften, bei sog. historischen Bildern etc. wähle der Beschauer die fernere, normale Distanz, bei der dieselbe Entfernung des Auges dem Doppelten der grössten Dimension des Bildes gleich kommt.

Derartige Erwägungen über Augendistanz führen zu den Fragen über den Zusammenhang der Grösse des Bilderformats mit der Grössenausdehnung der Ausstellungsräume.

Es liegt auf der Hand, dass für grössere Zimmer, und zwar weil dieselben dem Beschauer die Wahl einer weiteren Augendistanz gestatten, sich auch grössere Formate von Bildern empfehlen. Verhältnissmässig grosse Bilder in kleinen Zimmern, die keine grössere Augendistanz zulassen, anzubringen, ist ein arger Fehler und führt zu den verzweifeltsten Anstrengungen der kunstsinnigen Beobachter, in die äussersten Ecken der Ausstellungslokale rückwärts sich einzuzwängen, um wenigstens von da aus die grösseren

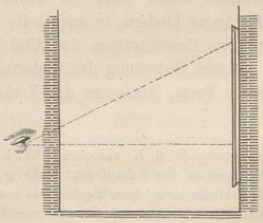

Fig. 6.

Bilder in ihrem Totaleindruck wenn auch nur halbwegs zu geniessen. (S. Berliner Nationalgallerie.) Es empfiehlt sich andererseits, die Lokale selbst für grössere Bilder nicht übertrieben gross zu machen. Bei einem derartigen Missverhältnisse werden die ausgestellten Bilder in ihrem Totaleindruck nach der andern Seite