



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

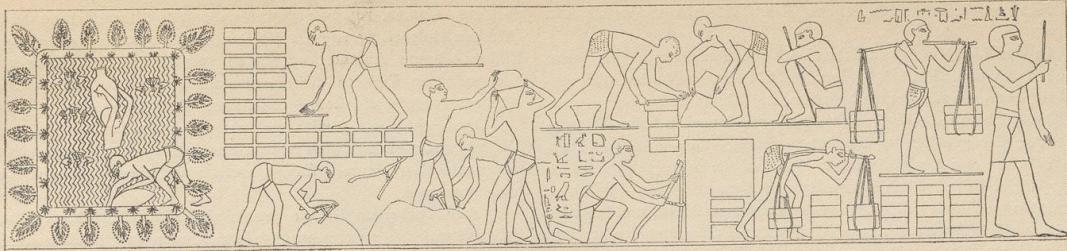
Handbuch der Linear-Perspektive für bildende Künstler

Niemann, George

Stuttgart [u.a.], [1902]

Einleitung.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93696](#)



Egyptische Wandmalerei. Aus Prisse d'Avenues, Hist. de l'art égyptien.

EINLEITUNG.

Man unterscheidet zwei allgemein gebräuchliche Methoden, Körper auf einer Ebene abzubilden; die geometrische und die perspektivische Methode. Geometrische Zeichnungen geben den Körper nach seinen wirklichen Massen und Verhältnissen in Plänen und Aufrissen. Schildert man aber einen Gegenstand so, wie er in der Natur, von einem gegebenen Punkte gesehen, erscheint, so ist die Schilderung ein perspektivisches Bild*).

Die Dinge stellen sich dem Auge anders dar als sie sind. Entferntes fällt kleiner in's Auge als Näheres; parallele Linien scheinen unter Umständen zu convergiren; die Farben ändern sich nach der Beleuchtung und Stellung der Körper; die Farbenkraft nimmt mit der Entfernung ab u. s. w.

Im perspektivischen Bilde wird der Erscheinung Rechnung getragen; Entferntes wird wirklich kleiner gezeichnet als Näheres; an die Stelle von Parallelen treten unter Umständen wirklich convergirende Linien; Dinge von gleicher Localfarbe werden verschieden gefärbt u. s. w.

Die ältesten Schöpfungen der Malerkunst, z. B. die egyptischen Malereien auf Tempelwänden und Papyrusrollen, sind nicht viel mehr

als colorirte geometrische Aufrisse, unter Umständen auch mit Grundrissen gemischt.

In einer späteren Periode erst sucht der Maler im Bilde die Dinge so zu gruppieren und zu färben, wie sie in der Natur von einem Punkte gesehen erscheinen. In diesem Sinne perspektivisch ist erst die fortgeschrittenen griechisch-römische Malerei.

Es ist oft darüber abgehandelt, ob die Maler des Alterthums, allein dem Gefühle folgend, nur den allgemeinen Eindruck der perspektivischen Erscheinungen nachzubilden suchten, oder ob sie sich von einer Theorie der Perspektive leiten liessen.

Die oben angedeuteten Erscheinungen und ihre Gesetzmässigkeit waren den Alten bekannt; eine Theorie derselben enthält die Optik des Euklid (290 vor Christo).

Euklid sagt, dass eine Sache um so grösser erscheint, je grösser der Sehwinkel ist, unter welchem man sie erblickt. Von seinen Theoremen führe ich einige an:

„Gleiche Abschnitte einer geraden Linie erscheinen um so kleiner, je entfernter sie vom Auge sind.“

„Der Abstand zwischen zwei Parallelen scheint mit der Entfernung abzunehmen.“

„Auf einer unter dem Auge befindlichen Ebene erscheint das Entfernte höher als das Nähere, und umgekehrt erscheint in einer

* Eine dritte Methode, die sog. Parallelperspektive gestattet nur beschränkte Anwendung, sie ist die Perspektive der Chinesen.

über dem Auge liegenden Ebene das Entfernte tiefer als das Nähtere.“

„In der Richtung des Blickes laufende Gerade scheinen, wenn sie sich links vom Auge befinden, nach rechts zu laufen und umgekehrt, wenn sie sich rechts befinden, nach links zu laufen“ u. s. w.

Diese Theorie der Erscheinungen ist noch keine Wissenschaft der Perspektive im modernen Sinne; diese moderne Perspektivtheorie weist nach, dass in der auf einen gegebenen Gesichtspunkt sich beziehenden Schilderung der Zug der Linien bestimmten geometrischen Gesetzen unterworfen ist, und lehrt die Regeln, nach welchen ein perspektivisches Bild entworfen werden kann, ohne die Natur selbst vor Augen zu haben.

Jene Theorie der Erscheinungen bildet zwar den Ausgangspunkt für die Entwicklung der perspektivischen Wissenschaft; aber die Umwandlung der Erfahrungssätze in Construktionen auf der Bildtafel ist ein weiter Schritt, den die Geometer und Maler des Alterthums nicht gethan haben.

Die Künstlergeschichten des Alterthums, wie sie Plinius und Andere mittheilen, zeigen den natürlichen Entwicklungsgang der Malerei.

Die alte griechische Malerschule schuf Charaktere und Scenen mit einem äusserst geringen Aufwande malerischer Mittel. Man malte mit wenigen Farben und ohne Schattengebung; kannte keine Gruppenbildung auf verkürztem Plane, sondern nur ein Neben- und Uebereinanderstellen der Figuren. So denken wir uns auch die berühmten, durch Beschreibung bekannten Gemälde des Polygnot.

Apollodorus gilt als der Erste, welcher Licht und Schatten zu sondern wusste. Seine Zeitgenossen Parrhasius und Zeuxis wetteifern in gesteigerten Versuchen die Natur abzubilden. Bekannt sind die Anekdoten von den gemalten Trauben des Zeuxis, nach welchen die Vögel flogen, und dem täuschend gemalten Vorhange seines Nebenbühlers — Erzählungen, welche die Neuheit eines solchen Effektes kennzeichnen. Pamphilos gilt als Begründer einer theoretischen Kunstlehre. „Er war der erste wissenschaftlich gebildete Maler; besonders bewandert in Arithmetik und Geometrie, ohne welche die Kunst nicht zur Vollendung gelangen könne“^{*)}. Die namhaftesten Vertreter seiner zahlreichen Schülerschaft sind Apelles und Pausias. Der Letztere ward berühmt durch einen von vorn in Verkürzung gemalten Stier. Apelles, der Hofmaler Alexan-

ders des Grossen, repräsentirt die vollendete Entwicklung der griechischen Malerei, er ragte vor Allen hervor sowohl durch die seinen Bildern eigene Anmut, als durch sein technisches Können und Wissen. „Er förderte die Kunst auch durch die Herausgabe von Büchern, welche die Lehre von dieser Kunst enthalten.“

Fast gleichzeitig mit Apelles erscheinen bereits Genremaler, allerlei Scenerien aus dem Alltagsleben werden erwähnt, auch Stillleben und Carrikaturen; Dinge, welche auf einen gewissen Realismus hinweisen.

Auf römischem Boden entwickelte sich dann eine dekorative Prospektmalerei, welche ausgedehnte Anwendung fand in der Ausschmückung von Säulenbößen und Wohnräumen. Plinius erwähnt eine bestimmte Persönlichkeit, den Ludius, welcher „eine sehr anmutige Art der Wandmalerei einführte. Villen, Hallen und Gartenanlagen, Haine, Wälder, Hügel, Wasserbehälter, Gräben, Ufer — wie sie Jemand wünschen möchte; dazu mannigfaltige Figuren Spaizernder etc. Er malte auch zuerst im Freien (nämlich auf die Aussenseite der Mauern) Seestädte von reizendstem Aussehen und mit äusserst geringen Kosten.“

Gleichzeitig blühte auch die dekorative Architekturmalerei. Vitruv, der römische Baumeister (zur Zeit des Augustus), berichtet darüber: „Darauf machten sie den Fortschritt, dass sie auch Gebäude und Säulen, sowie hochragende und weitausladende Giebel in den Wandgemälden nachahmten; in offenen Räumen die Ansicht eines Schauspielbühnen-Hintergrundes malten, Gänge aber wegen ihrer Länge mit Landschaften schmückten.“

Die angedeutete Stufenfolge zeigt zunächst, dass die Künstler nur allmälig in der Welt des Scheines heimisch wurden, dass die Kunst von der einfachsten Darstellungsart colorirter Umrissszeichnungen im Laufe der Zeit zur perspektivischen Malerei gelangte, zuerst nur den Menschen darstellte und schliesslich alles Darstellbare in ihren Bereich zog.

Es fragt sich nur, wie weit gingen die Alten in der Wiedergabe des Scheines der Dinge?

Von den griechischen Malern, die ich angeführt, sowie von vielen anderen, welche die Geschichtsschreiber nennen, kennen wir Nichts als die Namen; da jedoch die stete Wiederholung des anerkannt Guten einen Grundzug antiker Kunstdübung bildete, so sind ihre Werke in Copien theilweise erhalten; von diesen können wir auf die Originale zurückschliessen.

Die zahlreichen, in Neapel und Rom aufbewahrten, zum Theil

^{*)} Plinius, Naturgeschichte.

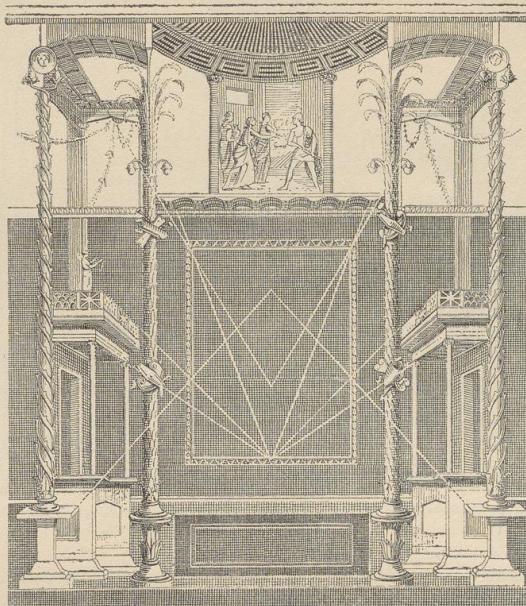
am ursprünglichen Platze befindlichen Gemälde zeigen, dass die antike Malerei nicht von dem Streben nach Illusion ausging, wie das aus einigen Künstler-Anekdoten hervorzugehen scheint. Im Gegensatz zur modernen Behandlung der Lichteffekte ist dort die Farbenperspektive nur angedeutet; ferner pflegt von landschaftlicher und architektonischer Scenerie nur gegeben zu sein, was zur Verdeckung des Vorganges nötig scheint. Die Gruppierung von Figuren und Dingen beruht zwar auf der Voraussetzung eines und desselben Gesichtspunktes für alles auf einem Bilde Dargestellte und stimmt darin mit der modernen Auffassung einer malerischen Composition überein, aber dieses Prinzip ist nur beiläufig durchgeführt, selten Alles auch nur einem gemeinsamen Horizonte untergeordnet; die Entwicklung des Terrains ist im Allgemeinen mangelhaft, die Grösse der Gegenstände an verschiedenen Punkten des Terrains beliebig angenommen; auch sind die zahlreichen selbstständigen Landschaften ohne überzeugende Naturschilderung.

Wenn nun die auf uns gekommenen antiken Gemälde, auch diejenigen, deren figürlicher Theil an sich vortrefflich gemacht ist, zum Mindesten Gleichgültigkeit gegen die perspektivische Richtigkeit des Beiwerkes bekunden, so zeigen uns weiter jene bekannten architektonischen Wanddekorationen, welche in grosser Zahl zu Pompeji und Rom erhalten sind, dass die konstruktive Perspektive der Alten nicht über die ersten Anfänge hinausgekommen ist. Die „skenographische“ Dekorationsweise, diese eigenthümliche antike Zimmermalerei, die wir noch immer pompejanisch zu nennen pflegen,

bezieht mit ihrer spielenden Architektur eine scheinbare Erweiterung der Räume; sie stellt die Wände als durchbrochen dar mit Durchblicken in's Freie oder in andere Räume, perspektivisch gedacht, doch ohne Täuschung zu beabsichtigen und durchgeführt unter Beobachtung einiger conventioneller Regeln. Die Architektur, fast immer in Frontansicht gezeichnet, zeigt nämlich die gegen die Tiefe gerichteten Linien einer Wand gruppenweise convergirend; aber sie laufen niemals alle in einem Punkte zusammen, wie es die Perspektive verlangt; nirgend findet sich eine bestimmte Horizonthöhe festgehalten, selten ein korrekt gezeichnetes Detail; es erscheint das indessen nicht als Unbeholfenheit, da die Dinge im Allgemeinen richtig empfunden und sehr geschickt gemacht sind. Diese pompejanischen Wandarchitekturen bilden eine vortreffliche Illustration zu den etwas dunkeln Stellen des Vitruvius über die Zeichnungsmethode, welche die Alten „Skenographie“ nannten.

Vitruv sagt, es gebe drei Zeichnungsarten: Grundriss, Aufriß und „scenographia“; die Letzte sei eine Darstellung der Vorder- und Seiten-Ansicht, wobei die Linien einem Zirkelmittpunkte entsprächen. (D. h. die Horizontallinien der Seitenansicht laufen

Wandmalerei aus Pompeji (nach Zahn).



in einem Punkte zusammen.) Weiter enthält derselbe Autor die Mittheilung, dass für die Aufführung von Aeschylos' Schauspielen in Athen Agatharchos die Bühne herstellte und eine Abhandlung darüber verfasste, wodurch angeregt später Demokritos und Anaxagoras über dieselbe Sache schrieben; und zwar erklärten sie, wie es nötig sei, „für die auseinandergehenden Linien einen Mittelpunkt



Benozzo Gozzoli. Isaak und Rebekka. Wandgemälde im Campo Santo zu Pisa, nach dem Stiche von Carlo Lasinio.

festzusetzen, so dass in den auf die Fläche gemalten Dekorationen wie in der Natur Einiges vor-, Anderes zurückzutreten scheine“*).

Soweit die Beweiskraft dessen reicht, was wir von antiker Malerei kennen, kommen wir zu dem Resultate, dass die künstlerische Naturdarstellung der Alten weit weniger realistisch war wie die unsere; dass sie in Folge dessen das Bedürfnis correkter Perspektive nicht empfanden; dass die in den Schulen gelehrt Theorie eine Theorie der optischen Erscheinungen war, wie sie auch Euclid lehrt, die konstruktive Perspektive aber sich auf einige vielleicht

* Siehe Lambert, Freie Perspektive.

nur von den Prospektmalern angewandte conventionelle Regeln beschränkte; dass ferner die Alten in der fortgeschrittenen Kunsteriode im Allgemeinen zwar jedes Gemälde auffassten als die Darstellung einer Gruppe von Personen und Dingen von einem und demselben Punkte aus betrachtet, dass sie aber nicht die konstruktiven Hilfsmittel kannten, welche die korrekte Darstellung einer gedachten Gruppe einem bestimmten Gesichtspunkte gemäss ermöglichen.

Die moderne Perspektive hat ihren Ursprung in der Zeit der Wiedergeburt der Künste und Wissenschaften.

Ein neues Zeitalter der Malerei beginnt in Italien mit Giotto,

der, mit der überlieferten byzantinischen Malweise brechend, seinen Gestalten Individualität zu verleihen sucht. Im Vergleich mit den typischen Charakteren der mittelalterlichen Kunst, schwelt über Giotto's Darstellungen ein Schein von Naturwahrheit. Er kennt aber noch nicht Anatomie und Perspektive und begnügt sich nach der Weise der Antike den Schauplatz seiner Scenen anzudeuten; das Beiwerk ist Nebensache.

Eine zweite Periode beginnt mit dem XV. Jahrhundert, gekennzeichnet durch das allseitige Bestreben, die Kunstmittel zu vervollkommen und die Aufgabe zu lösen, welche die neue Zeit stellt, nämlich die Natur in möglichst vollkommenem Abilde vor Augen zu stellen. Die ersten und vollkommensten Naturalisten des XV. Jahrhunderts sind die Brüder van Eick, den gleichzeitigen Italienern weit überlegen. In Italien stehen Masaccio und Masollino voran in der Reihe von Künstlern, unter denen die Pollajuolo, Benozzo Gozzoli, Fra Filippo glänzen, und deren Werke eine Anschaung geben von dem Streben, die äussere sinnliche Welt mit all ihren Erscheinungen zu erfassen und wiederzugeben. Wir müssen auch hier unterscheiden zwischen der Fähigkeit der Künstler, perspektivisch zu denken, und ihrer Bekanntschaft mit den Hilfsmitteln korrekter Darstellung; für uns handelt es sich dabei um die Entwicklung des Raumgefühles, welchem nur langsam die Ausbildung der theoretischen Perspektive nachfolgt.

Die Lust am stets wachsenden Darstellungsvermögen äussert sich in figurenreichen Compositionen in der Tracht der Zeit, oft mit zahlreichen Porträtköpfen, in grossartiger landschaftlicher und architektonischer Ausstattung, deren Motive der nächsten Umgebung entnommen sind. Am Besten zeigen vielleicht die Fresken des Benozzo Gozzoli im Campo Santo zu Pisa, welchen Standpunkt in Bezug auf die perspektivische Behandlung die neue Malweise einnimmt.

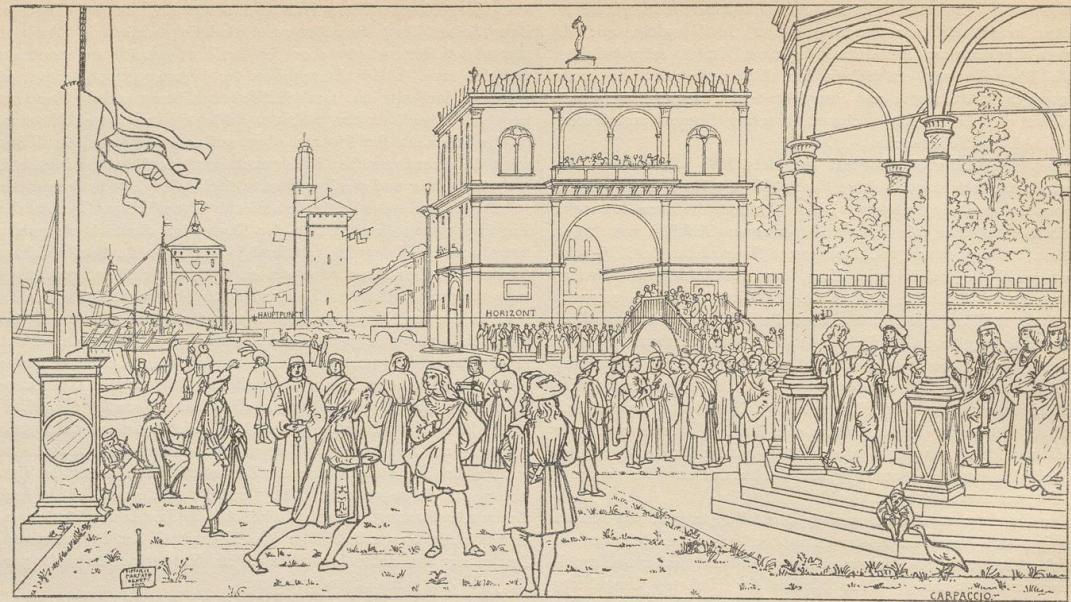
Ein Beispiel mag genügen; die Geschichte von Isaak und Rebekka. Das Ganze ist durchaus realistisch gedacht, aber der Künstler unterwirft sich noch nicht dem Gesetze der Einheit des Ortes und der Handlung. Hier wie auf seinen meisten übrigen Bildern sind verschiedene Episoden der Geschichte zu einem Bilde zusammengezogen und demgemäß ist die Gruppierung auch nicht einem gemeinsamen Gesichtspunkte entsprechend angeordnet. Der Künstler weiss, dass die gegen die Tiefe gerichteten Horizontallinien sich in einem Punkte vereinigen, aber die beiden Gebäudegruppen links und rechts sind unabhängig von einander behandelt, er hat nicht einen Centralfluchtpunkt, sondern deren Zweie. Der kleine Mass-

stab der beiden offenen Hallen und die ungeschickte Verkürzung ihrer Seiten lässt dieselben wie Modelle erscheinen. Ausserdem stimmt der Horizont, welcher für den Vordergrund angenommen ist und der etwa in der Augenhöhe der Figurengruppen liegt, nicht mit dem Horizonte des landschaftlichen Hintergrundes. Der letztere liegt viel höher über der Basis des Bildes als jener. Bemerkenswerth ist die Kleinheit der Figuren oben auf den Terrassen, der Künstler folgt da einem manchen Maler auch heute noch beirrenden Gefühle.

Correkter und weniger phantastisch behandeln Andere die landschaftliche und selten fehlende bauliche Scenerie ihrer Compositionen. Ein überlegenes Geschick in der Kunst der räumlichen Anordnung beweisen die Bilder des Ghirlandajo, Melozzo da Forli, Mantegna, Carpaccio. Der letzte, aus dessen reichen Schilderungen eine gewisse Verwandtschaft mit Benozzo Gozzoli hervorblückt, ist doch weit über denselben hinausgewachsen durch die Fähigkeit, die Scene räumlich wahr und perspektivisch richtig zu gestalten. Deutlich zeigt dieses die umstehende Illustration; ein Gemälde aus dem Cyclus, welches das Leben der heil. Ursula darstellt. Die Scene ist in London, das der Künstler als ein ideales Venedig darstellt. Da ist die Einheit der Handlung und des Gesichtspunktes durchgeführt. Figuren und Umgebung sind einem und demselben Horizonte unterworfen, der nach der Weise der Zeit etwas hoch liegt; die Figuren stehen und bewegen sich richtig und ihre Grösse steht im Verhältniss zur Entfernung. Carpaccio kennt kein Tasten und Rathen mehr, er hat volle Gewissheit über die Hilfsmittel der Perspektive; die Zeichnung des achteckigen Baues im Vordergrunde ist sogar ein für jene Zeit schwieriges Problem.

Die meisten Maler des XV. Jahrhunderts und über dasselbe hinaus leiden noch unter dem Zwange, den ihnen die neuentdeckten Gesetze der Perspektive auferlegen, sie nicht selten an freier Bewegung hindernd; ein hoher Horizont, ein zu kurzer Augenabstand bringen oft die unschönsten Verzerrungen hervor. Bemerkenswerth ist, dass die Gebäude stets in Frontansicht gegeben sind; nicht so wohl 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. Auch auf dem Bilde von Carpaccio ist der Hauptpunkt stark nach links gerückt und die Frontperspektive des Palastes im Mittelgrunde von etwas gezwungener Wirkung.

Den auf malerische Wirkung ausgehenden Bestrebungen steht



Nach Carpaccio. Aus dem Leben der heil. Ursula.

das System der streng symmetrischen Anordnung gegenüber, hauptsächlich durch die Peruginer vertreten. Die rein äusserliche Symmetrie mit dem die Haltung der Composition bedingenden Gebäude in der Mitte (Perugino's sposalitio, Anbetung der Könige etc.) wird bei den Hervorragenden, wie Ghirlandajo oder Fra Bartolomeo, zum gegliederten Aufbau; das Vollendete giebt erst Raphael, welcher, alle Hilfsmittel völlig beherrschend, die convergirenden Hauptlinien der Architektur und der Figurengruppen so ordnet, dass sie das unwillkürlich diesen Linien folgende Auge dem geistigen Mittelpunkte der Composition zuführen. Hauptbeispiele sind die Disputa und die Schule von Athen.

Im XVI. Jahrhundert entwickelt sich der fortschreitende Realismus hauptsächlich in Hinsicht der Farbe; als grosser Neuerer auch auf dem Gebiete der Raumdarstellung erscheint Correggio, der, die perspektivische Berechnung in die Sphäre des Ueberirdischen übertragend, in Kuppel- und Wandgemälden Himmelfahrt und Glorien mit Engeln und Aposteln in Verkürzung von unten gesehen darstellt; das Neue dabei, in Bezug auf die perspektivische Behandlung, ist die Rücksichtnahme auf die wirkliche Augenhöhe des unten stehenden Beschauers.

Die perspektivische Gewölbemalerei feiert ihre eigentlichen Triumphe erst im XVIII. Jahrhundert, als die gemalte Architektur

der Figurenmalerei ergänzend zur Seite tritt. Schon Michelangelo in der sixtinischen Kapelle und nach ihm die Carracci (Palast Farnese) hatten die Gewölbe mit einem gemalten Steingerüst versehen, perspektivisch gedacht, aber nicht in Untenansicht noch einem bestimmten Gesichtspunkte gemäss gemalt; die Dekorateure der Barockzeit, unter Vorantritt des Paters Pozzo*), bemalten Gewölbe und Decken mit der Absicht auf Täuschung über das Vorhandensein der bemalten Fläche, eine Täuschung, welche freilich nur für einen einzigen Gesichtspunkt möglich ist; oberhalb der Gesimse baut sich die gemalte Fortsetzung der Architektur auf, eine ideale Erweiterung des Gebäudes mit dem Durchblick auf den Himmel und die ihn bevölkernnden Gestalten; dem Sinne nach der pompejanischen Skenographie verwandt, in der Durchführung grundverschieden von derselben.

(Einzelne frühere Beispiele solcher Architektur in geringen Dimensionen giebt es schon in den Loggien des Vatikan und dem Palazzo vechio zu Mantua.)

Die perspektivische Darstellung des Raumes erfährt in einer anderen Richtung eine umfassende Ausbildung durch die Landschaft. In der Landschaft und dem Architekturbilde ist die Raumdarstellung Selbstzweck. Ehe die Malerei verschiedene Zweige bildet, sind landschaftliche Darstellungen oft genug der Hintergrund von Figurencompositionen; in grossem Massstabe versucht Benozzo Gozzoli auf einigen seiner Fresken ein Stück Erdoberfläche zu schildern, in Bezug

auf naturwahre Wirkung von seinen flandrischen Zeitgenossen weit übertrffen. Bei Italienern und Niederländern des XVI. Jahrhunderts bildet die Landschaft oft einen sehr wichtigen Bestandtheil der Composition. Eigentliche Landschaften aber, welche lediglich den Zweck verfolgen, ein abgeschlossenes Stück Erde darzustellen, kennt erst die spätere Kunst; die Glanzepoche der Landschaftsmalerei ist das XVII. Jahrhundert. In erster Linie stehen die dekorativ gehaltenen Landschaften der Poussins und des Salvator Rosa.

Von eigentlicher Naturwahrheit ist in den grossen Landschaften des Nikolaus Poussin noch keine Rede, schon deshalb, weil er auf die Darstellung von Luft- und Lichteffekten nicht näher eingeht.

Die Compositionen bewegen sich innerhalb grosser einfacher Linien, der Baumschlag ist conventionell behandelt ohne besondere Charakterisirung; aber eine genaue Kenntniß der perspektivischen Gesetze und ein ausgebildetes perspektivisches Gefühl machen es ihm möglich, ein weitläufiges und complicirtes Terrain, welches sich seiner Natur nach der konstruktiven Controle entzieht, wirkungsvoll darzustellen; bei den hervorragendsten dieser Gemälde ist der niedere Horizont eine wesentliche Bedingung für die grossartige Wirkung der Composition.

Im XVII. Jahrhundert entwickelt sich aber auch, hauptsächlich durch die Niederländer, die realistische Landschaftsmalerei; erst das Hervortreten des coloristisch-malerischen Momentes erobert für die Kunst das letzte Gebiet, das der atmosphärischen Erscheinungen, deren naturnahe Darstellung recht eigentlich die moderne Landschaftsmalerei charakterisiert.

*) Siehe Seite XIV.

WIEN, 1881.