



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Elementargesetze der bildenden Kunst**

**Cornelius, Hans**

**Leipzig [u.a.], 1908**

11. Die Forderung der einheitlichen Ansicht. - Das Fernbild. - Fehler der mehrfachen Perspektive. - Die Ansichtsforderung in Plastik und Architektur

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

natürlicher Gegenstände zu tun, wie sie im Wachsfingurenkabinett dargeboten wird. Ihr genügt es nirgends, daß ein Gegenstand eine bestimmte räumliche Form nur eben habe, sondern es kommt ihr einzig darauf an, daß eine bestimmte Form sichtbar werde. Wer sich des früher (S. 8) besprochenen Beispiels des (unbemalten) Tellers erinnert, wird den Unterschied dieser beiden Möglichkeiten nicht mehr übersehen können. Nicht um die Daseinsform eines Dinges als solche, sondern um die Wirkungsform, welche durch die Erscheinung dieser Daseinsform bedingt wird, dreht sich das künstlerische Gestalten.

Wo immer daher zu künstlerischen Zwecken Naturformen nachgebildet werden, darf diese Nachbildung sich nicht einfach die exakte Wiederholung der realen Naturform zum Prinzip machen, sondern sie muß die Naturform eventuell umgestalten, damit die künstlerische Wirkung sich einstellen kann. Die heutige Unsitte der peinlichen Nachbildung von Naturmodellen — nicht zum Zweck bloßen Studierens, sondern direkt zur Verwendung im Kunstwerk — ist der Tod der künstlerischen Gestaltung.

## II. Die Forderung der einheitlichen Ansicht. — Das Fernbild. — Fehler der mehrfachen Perspektive. — Die Ansichtsforderung in Plastik und Architektur.

Schon weiter oben wurde erwähnt, daß wir von einem Dinge (oder einer Mehrheit von Dingen) in jedem Augenblick nur eine bestimmte, einseitige Ansicht erhalten können; wollen wir eine neue Ansicht gewinnen, so müssen wir die vorige dafür in den Kauf geben.



15. KINDLICHE ZEICHNUNG EINER ZIGARRENKISTE.  
Die vier Ansichten sind in einem Bilde vereinigt.

Wir können zwar die verschiedenen Ansichten, die wir von einem Dinge successive von verschiedenen Standpunkten her gewinnen, in Gedanken unter einander in Beziehung setzen und uns so über die Form des Dinges ein Urteil bilden. Ein Ding, das von jeder Seite her eine kreisförmige Ansicht darbietet, erkennen wir auf diese Weise als ein kugelförmiges Ding. Ein solches successives Betrachten von verschiedenen Seiten und die begriffliche Verbindung der durch solche Bewegung gewonnenen Bilder liegt der Entwicklung unserer plastischen Formvorstellungen der Dinge ursprünglich zu Grunde.

Aber die so gewonnene Erkenntnis der plastischen Form ist uns nicht



16. RADIERUNG VON O. GRAF.

Beispiel eines Bildes mit herabfallendem Vordergrund (falsche Vereinigung verschiedener Blickrichtungen in einem Bilde).

Es löste die Aufgabe, indem es zunächst die Ansicht der ersten Seitenfläche der Kiste zeichnete, daran anschließend die Ansicht der zweiten Seitenfläche und so fort die sämtlichen vier Seitenansichten wie in umstehender Figur (15). Das Ergebnis zeigt deutlicher als alle theoretischen Darlegungen die Unzulässigkeit der Zusammenfassung dessen, was beim Anblick eines Gegenstandes von verschiedenen Standpunkten her gesehen wird, in einer einzigen Bilderscheinung: mögen wir die Form

anschaulich, d. h. nicht vermittelt einer einheitlichen Gesichtsvorstellung, sondern eben als ein Produkt vieler verschiedener, durch den Wechsel der Standpunkte und gewisse Gedankenoperationen unter einander verbundener Gesichtsbilder gegeben. In ein einheitliches Bild vermögen wir dieses Produkt nicht zu fassen; es existiert nur für den Gedanken, nicht für das Auge.

Wollen wir einen Gegenstand fürs Auge gestalten, so müssen wir vielmehr dafür sorgen, daß er jeweils von einer bestimmten Seite her sichtbar wird; wir dürfen dem Beschauer nicht zumuten, daß er eine Mehrheit verschiedener Ansichten in Gedanken kombinieren muß, um eine Vorstellung von der Beschaffenheit des Geschehenen zu gewinnen.

Wer die Bedeutung dieses Unterschiedes nicht sogleich einzusehen vermag, dem wird sie durch folgendes Beispiel deutlich werden. Einem Kinde wurde die Aufgabe gestellt, eine Zigarrenkiste abzuzeichnen.

durch den Anblick von allen Seiten her noch so genau kennen lernen, wir besitzen sie darum noch nicht in Form einer einheitlichen Augenvorstellung.

Aus demselben Grunde, wie beim Betrachten eines Dinges von verschiedenen Seiten her, können wir auch dann kein einheitliches Bild von dem Dinge gewinnen, wenn wir demselben so nahe stehen, daß wir verschiedener Augenrichtungen bedürfen, um seine verschiedenen Teile zu sehen. Wer sich dicht vor einem Schrank stellt, kann den Schrank nicht mehr auf einen Blick überschauen, sondern muß, um die verschiedenen Teile des Möbels zu sehen, sein Auge bald auf-, bald abwärts, bald nach rechts, bald nach links bewegen: er erhält auf diese Weise keine einheitliche Ansicht des Schrankes, sondern eine Summe zusammenhangsloser Eindrücke. Wer solche Eindrücke, die er verschiedenen Augenrichtungen verdankt, etwa auf einer Zeichnung in einem Bilde vereinigt, begeht einen ganz ähnlichen Fehler, wie er in dem obigen Beispiele der kindlichen Zeichnung der Zigarrenkiste von ihren vier Seiten her begangen ist.

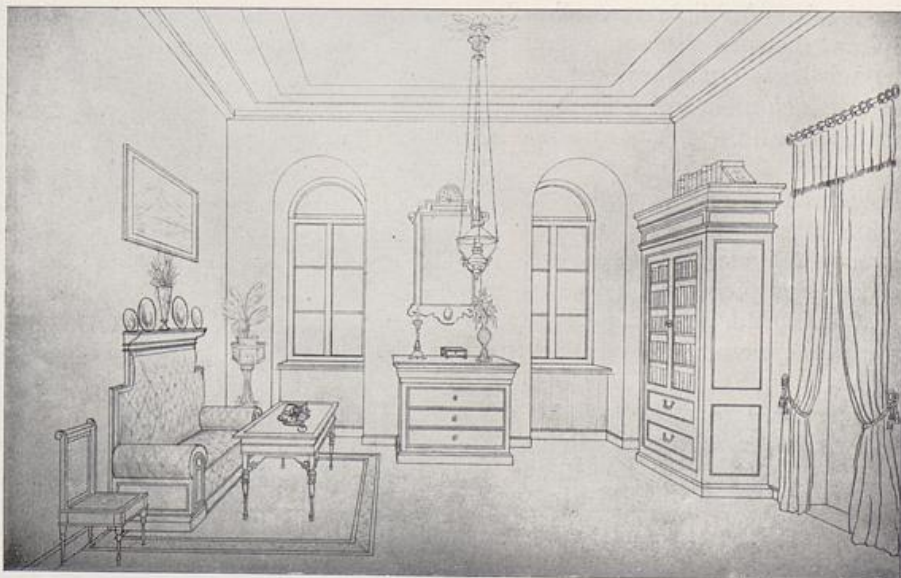
Die Frage nach der künstlerischen Wirkung ist daher in jedem Falle von vornherein nur mit Bezug auf solche Ansichten eines Gegenstandes bzw. einer Mehrheit von Gegenständen zu stellen, welche aus hinreichender Ferne und daher auf einen Blick gesehen werden. (Fernbild nach HILDEBRAND.<sup>1)</sup> Alle künstlerische Gestaltung hat nur soweit Sinn, als sie ein derartiges Fernbild gestaltet.

Verfehlungen gegen dies primitivste Kunstgesetz sind in der modernen Kunst an der Tagesordnung. Vor allem in der Malerei begegnet man



17. „THE DIVAN“. GEMÄLDE VON J. W. ALEXANDER. Beispiel einer aus zu großer Nähe aufgenommenen Darstellung. Die Zeichnung gibt kein Fernbild und ist deshalb räumlich unklar.

1) a. a. O. S. 21.



18. PERSPEKTIVISCHE ZEICHNUNG.

Der Distanzpunkt ist zu nahe angenommen, so daß verschiedene Blickrichtungen in dem Bilde vereinigt sind.

keinem Fehler häufiger als demjenigen der Vereinigung verschiedener Ansichten in einem Bilde (Fehler der „mehrfachen Perspektive“). Das Arbeiten nach der Natur verführt leicht zu diesem Fehler: während der Zeichnende auf die entfernteren Teile eines Gegenstandes geradeaus blickt, muß er, um die näher gelegenen Teile des Raumes zu sehen, mehr und mehr nach abwärts, eventuell nach rechts und links von jener ersten Blickrichtung abweichen. Indem er das so Gesehene auf seiner Bildfläche vereinigt, bringt er eine widerspruchsvolle Darstellung zu Wege, die mit jener kindlichen Zeichnung der Zigarrenkiste enge verwandt ist, indem hier wie dort in einer Erscheinung vereinigt wird, was nur bei verschiedener Augenrichtung zu sehen ist. Der seltsame Eindruck, den man heute bei so vielen Bildern durch das scheinbare Herabfallen des Bodens im Vordergrund erhält, ist durch diesen Fehler bedingt (vgl. Fig. 16 f.). So vortrefflich die Einzelheiten an einer Darstellung dieser Art ausgeführt sein mögen, so vermindert doch dieser prinzipielle Fehler von vornherein ihren Kunstwert, falls er ihn nicht völlig vernichtet.

Die Figuren 18 bis 20 zeigen, daß es sich bei diesem Fehler nicht um



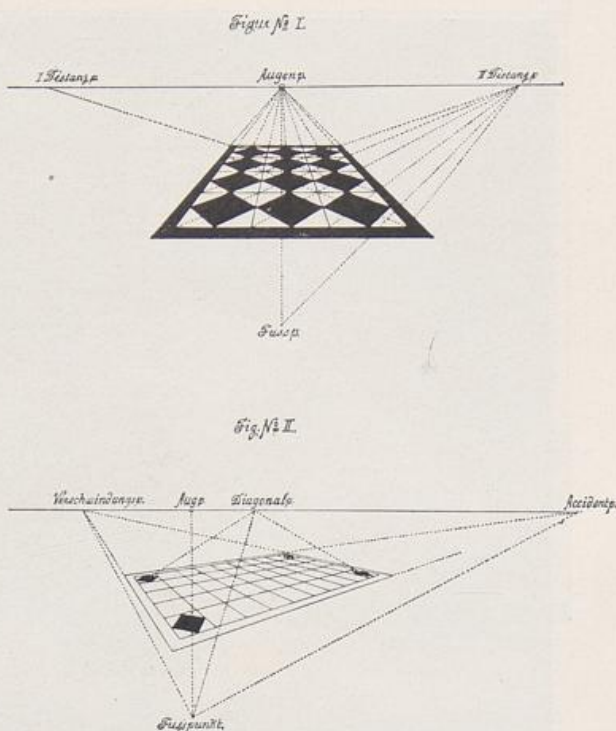
DECKENBILD VON TIEPOLO.  
Beispiel einer Illusionsmalerei.



eine Verfehlung gegen die sog. Gesetze der Perspektive handelt. Diese Figuren sind exakt nach perspektivischen Regeln konstruiert: dennoch zeigen sie den Fehler des herabfallenden Vordergrundes bez. der Vereinigung verschiedener Blickrichtungen, weil bei der perspektivischen Konstruktion der Distanzpunkt so nahe angenommen ist, daß kein Fernbild resultiert. (Für das Zeichnen von Innenräumen ergibt sich aus diesen Tatsachen die Forderung, die Ansicht, falls sie kein Fernbild gibt, auf einen entfernteren Distanzpunkt umzuzeichnen.)

Auf dem gleichen Fehler des mangelnden Fernbildes beruht die beunruhigende Wirkung aller sog. Illusionsmalerei, wie sie sich von den Deckengemälden

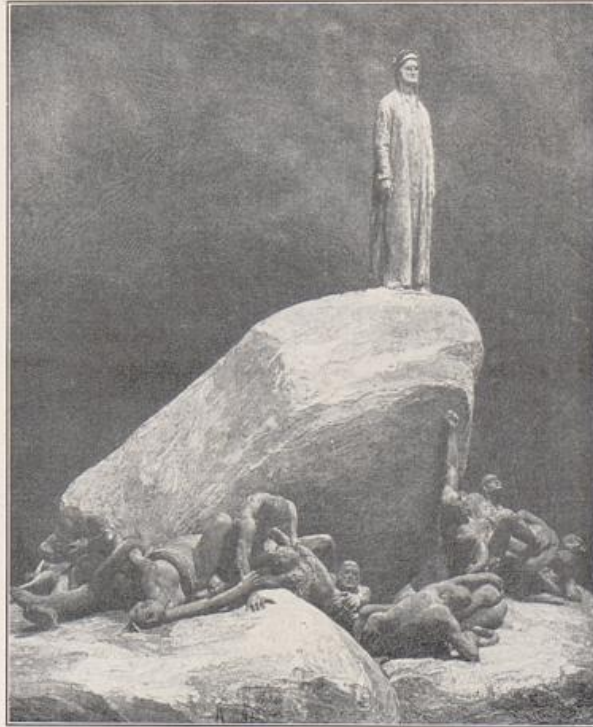
der späteren Venezianer bis zu unserer modernen Panoramenmalerei fortgepflanzt hat. Der Beschauer hat bei solcher Malerei den Eindruck einer Fortsetzung des natürlichen Raumes, ohne daß er doch die entsprechenden Augeneinstellungen beim Sehen vollziehen kann; er fühlt sich daher fortwährend unsicher in seinem Urteil, zumal die perspektivischen Verhältnisse sich bei der geringsten Bewegung seines Kopfes verschieben, so daß er nie weiß, welchen Standpunkt er gegenüber dem Gemälde einnehmen soll, um richtig zu sehen. Mögen Malereien dieser Art, wie die Deckengemälde Paolo Veroneses und Tiepolos, mit noch so viel Aufwand an perspektivischen Kunststücken und mit noch so genialer Durchführung im Einzelnen hergestellt sein — sie bleiben doch künstlerisch minderwertig, als Spekulationen auf einen Mangel an Feinfühligkeit beim Beschauer.



19 u. 20. PERSPEKTIVISCHE ZEICHNUNGEN.

In Folge der zu geringen Entfernung des Distanzpunktes fällt der vordere Teil der Ebene nach abwärts.





21. DANTE-DENKMAL VON A. CANCIANI.

Monumentalplastik ohne Ansicht; der Anordnung liegen keinerlei künstlerische Rücksichten zu Grunde.

die bisherigen Ausführungen: die Ansicht muß dem Auge sofort die Merkmale darbieten, welche für die Erkenntnis der räumlichen Verhältnisse und eventuell der Funktion erforderlich sind. Dies kann nur in den seltensten Fällen für jede Ansicht eines Gegenstandes geleistet werden; in der Regel wird nur eine geringe Anzahl von Ansichten, oft nur eine einzige Ansicht dieser Forderung genügen können. Ein Gegenstand aber, der von keiner Seite her einheitlich wirkt, sondern den Beschauer von Ort zu Ort treibt, indem dieser vergeblich eine Ansicht für die Betrachtung zu gewinnen sucht, ist künstlerisch falsch: er ist nicht für die Bedürfnisse des Auges gestaltet.

Das erste Stilgesetz für alle räumliche Gestaltung — in Plastik,

Analoge Folgerungen, wie sie sich soeben für die Darstellung auf der Bildfläche ergaben, lassen sich auch für alle plastische Gestaltung ziehen. Da für die Wirkung auf das Auge stets nur die jeweilige Ansicht des Gegenstandes in Betracht kommt, so kann es sich für das künstlerische Problem immer nur eben um die Beschaffenheit der Ansichten der Gegenstände — bei ruhendem Auge — handeln. Einen Gegenstand künstlerisch gestalten kann stets nur heißen, ihn so gestalten, daß eine oder mehrere bestimmte Ansichten des Gegenstandes eine künstlerische Wirkung auf das Auge ausüben.

Was mit dieser Wirkung gemeint ist, zeigen



22. KAISER WILHELM-DENKMAL FÜR AACHEN. ENTWURF VON MAISON.  
Irgendwelche künstlerische Rücksichten sind hier wie in Fig. 21 nicht zur Geltung gelangt.

Architektur, Keramik und allen anderen körperlich gestaltenden Künsten — ist daher eben dieses: daß nichts gearbeitet werde, was nicht für die faßliche Gestaltung der Ansicht von denjenigen Seiten her dient, von denen das Werk gesehen werden soll. Da jedes Kunstwerk nur fürs Auge besteht, das Auge aber jederzeit nur eben eine Ansicht des Werkes zu erfassen im Stande ist, so hat auch alle plastische Gestaltung nur soweit Sinn, als sie ihren Gegenstand auf die Ansicht von bestimmten Seiten her gestaltet. Das plastische Werk kann nur dann befriedigend wirken, wenn es dem Beschauer den Standpunkt anweist, von wo es gesehen werden will, indem es von eben diesem Standpunkt aus eine verständliche Ansicht zeigt. Wo sich kein solcher Standpunkt finden läßt, kommt statt der Befriedigung des Auges nur eine beängstigende Wirkung zu Stande: der Beschauer fühlt sich fortwährend von einem Standpunkt zum andern getrieben, weil er nirgends eines Gesamteindruckes habhaft werden kann.<sup>1)</sup>

1) Vgl. HILDEBRAND, a. a. O. S. 89.



23. PLASTIK VON METZNER.

Ohne Rücksicht auf die Ansichtsforderung gearbeitet.

Wie in der Malerei das gedankenlose Abschreiben der natürlichen Erscheinung zum Fehler der mehrfachen Perspektive (s. oben), so hat in der modernen Plastik ebenso gedankenloses Nachbilden der natürlichen Form zu der soeben bezeichneten Stilwidrigkeit geführt. In einer Zeit, die, von der künstlerischen Tradition losgerissen, kein künstlerisches Bedürfnis in der Plastik mehr kannte, ist an Stelle der ursprünglichen künstlerischen Aufgabe der Gestaltung für das Auge die Mode der plastischen Naturkopie getreten, die sich — begünstigt durch eine mißverständliche Auslegung der Porträtaufgabe sowie durch das Streben nach

neuen, vermeintlich originellen Bewegungen der Figuren — noch heute an fast allen Akademien forterbt. Man stellt, etwa um ein Monument zu schaffen, Figuren und sonstige Gegenstände (meist irgend einer historischen oder poetischen „Idee“ zu Liebe) nach gegenständlichen Gesichtspunkten zusammen, ohne jede Rücksicht darauf, ob diese Anordnung von irgend einer Seite her einheitlich gesehen werden kann (vgl. Fig. 21f.). Alle solchen Produkte sind eben darum künstlerisch sinnlos, weil sie auf keine einheitlich faßliche Ansicht gearbeitet sind: künstlerische Gestaltung eines plastischen Werkes kann nur zu Stande kommen, wenn die Anordnung von vornherein so getroffen wird, daß das Werk dem Beschauer eine bestimmte Ansicht — eventuell eine bestimmte Mehrheit von Ansichten — bietet, in welchen das Werk seiner räumlichen Wirkungsform nach einheitlich sichtbar wird. Alles was in der plastischen Arbeit nichts für diese Faßlichkeit der Ansichten beiträgt, ist künstlerisch gleichgültig oder schädlich; alle jene bloß naturalistische Plastik entspringt aus einem Mangel an künstlerischem Instinkt und künstlerischer Kultur.

Welche Bedingungen für die hier geforderte einheitlich faßliche

Gestaltung der Ansichten bestehen, werden die späteren Ausführungen zeigen.

In den primitiven Zeiten plastischen Schaffens ist überall im vollen Gegensatz zur modernen Unkultur einzig auf die Ansichtsforderung geachtet und die natürliche Form geradezu vergewaltigt worden, wo jene Forderung es mit sich zu bringen schien. Die Anfänge der Rundplastik pflegen ohne Rücksicht auf die natürlichen Tiefenmaße der Figuren nur eine Vorder- und eine Rückansicht zusammen zu setzen. Noch auffälliger zeigt sich die Mißachtung der realen Form zu Gunsten der Ansichtsforderung an jenen assyrischen Löwen, die, als Portalfiguren für die Ansicht von vorne und von der Seite her gebildet, von der Vorderseite zwei, von der Längsseite die vier Füße des Tieres zeigen, so daß die ganze Figur fünf Füße erhält (s. Fig. 24).

Die durchgeführten Betrachtungen zeigen zugleich, daß sich durchaus nicht jeder beliebige Gegenstand und jede beliebige Anordnung solcher Gegenstände zu plastischer Nachbildung eignet. Zu solcher Nachbildung sind vielmehr besondere Anordnungen der Form erforderlich, wie sie sich in der Natur durchaus nicht überall von selbst finden, sondern vom Künstler aufgesucht und eventuell im Gegensatz zur Naturform angebracht werden müssen.

Wie in der Plastik, so ist auch in der Architektur die Erfüllung der Ansichtsforderung erste Bedingung aller künstlerischen Gestaltung. Nicht der Zweck und das konstruktive Moment sind das erste, was für solche Gestaltung in Betracht kommt, sondern diejenige Gliederung des architektonischen Ganzen — sei dies nun ein Zimmer, ein Palast, eine Kirche, eine Straße, ein Platz oder eine ganze Stadt — welche die erforderlichen Ruhepunkte für die Betrachtung ergibt. Wie die Statue, so muß auch die Architektur dem Beschauer die Punkte anweisen, an welchen er verweilen soll, um das Werk zu betrachten. Alle weitere Gliederung muß sich dieser Forderung unterordnen. Wo die Raumgestaltung dieser For-



24. ASSYRISCHE PORTALFIGUR.

Auf Ansicht von vorn und von der Seite gearbeitet; die Vorderansicht zeigt zwei, die Seitenansicht vier Füße, so daß das Tier im Ganzen fünf Füße erhält.

derung nicht genügt, wirkt sie verwirrend und somit unkünstlerisch. Beispiele solcher falschen Wirkung finden sich u. a. da, wo Innenräume durch Einbauten zerrissen werden, wie z. B. wenn mitten in einem Zimmer eine Wendeltreppe in ein oberes Stockwerk führt; ebenso im modernen Städtebau, wenn er die Straßen ohne jede räumliche Gliederung geradlinig durchführt oder im offenen Bausystem Würfel an Würfel reiht.

Das gleiche gilt für Gartenanlagen. Soll ein Garten künstlerisch gestaltet werden, so hat er nicht nur sonnige Plätze für die kühle und schattige Ruhepunkte für die heiße Jahreszeit zu bieten, sondern vor allem dem Auge Ruhepunkte zu gewähren: einheitliche Ansichten, in welchen sich die räumliche Gestaltung der Umgebung genießen läßt. Es ist eines der Zeichen moderner Verrohung in den Angelegenheiten des Auges, daß die italienische Gartenkunst, wie sie hauptsächlich auf dem Umweg über Frankreich in die Parks unserer Fürstenschlösser gelangt ist, nicht mehr verstanden und wohl gar als „undeutsch“ bekämpft wird.

12. Die Forderung der einheitlichen Wirkung. — Widerspruchslosigkeit und einheitliche Ablesung. — Die Teile und das Ganze. — Einheit fürs Auge, nicht für das Denken.

Wie die künstlerische Wirkung nicht zu Stande kommen kann, wenn wir uns die Form des Gesehenen erst aus mehreren Ansichten in Gedanken zusammensetzen müssen, so kann diese Wirkung sich auch nicht einstellen, wo innerhalb der einzelnen Ansicht erst die Faktoren nach einander aufgesucht und in Verbindung gesetzt werden müssen, auf die sich die Deutung der Erscheinung gründet: Sobald wir in der Erscheinung erst mit Mühe die Merkmale zusammensuchen müssen, aus welchen sich ihre Deutung ergibt, ist es um den künstlerischen Eindruck getan. Die wichtigste künstlerische Aufgabe ist daher überall die Gestaltung der Ansicht ihres Gegenstandes zu einheitlicher Wirkung.

Wie überall die räumliche Wirkung vor der funktionellen zu gestalten ist, so muß auch die hier gestellte Forderung vor allem für die räumliche Wirkung erfüllt werden. Die Befriedigung des Auges, d. h. die künstlerische Wirkung kommt nicht zu Stande, wenn wir uns erst mühsam aus einzelnen Teilen ein räumliches Ganzes zusammensuchen müssen, sondern nur dann, wenn sich uns dieses Ganze sogleich auf einen Blick als Ganzes zu erkennen gibt. Die Forderung der künstlerischen Gestaltung eines Gegenstandes ist also auch speziell hinsichtlich der räumlichen Wirkung