

Erwin Panofsky

Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft

herausgegeben von
Hariolf Oberer und Egon Verheyen

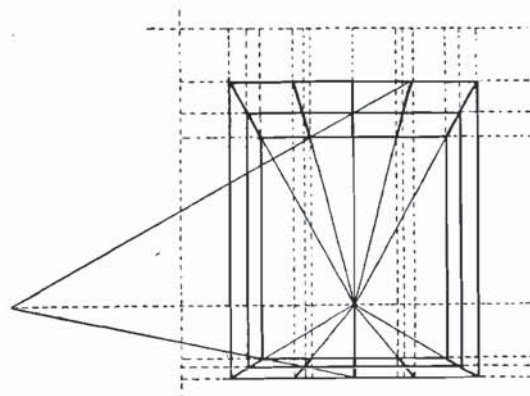
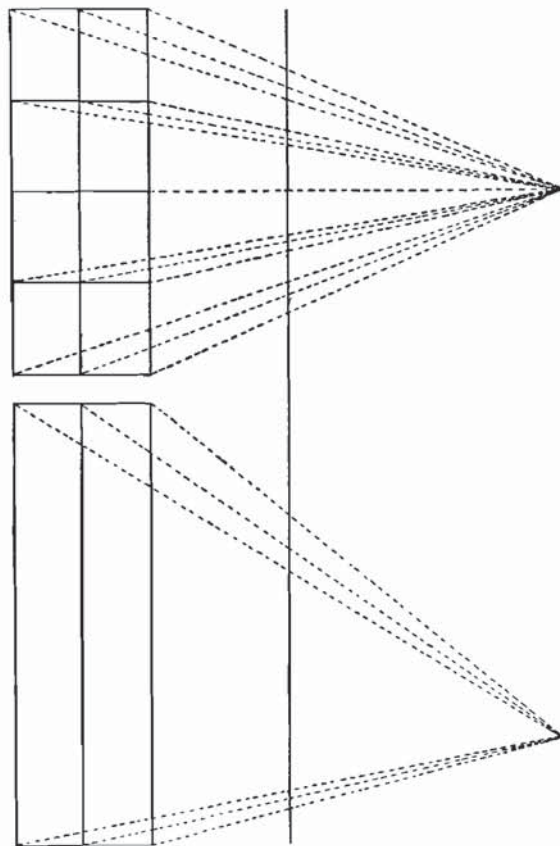
Bibliothek der
Theologischen Fakultät
Ausgabe: 1980
Zug. Nr. 1980/25
exemplarisiert
1016

Verlag Volker Spiess Berlin 1980

Die Perspektive als „symbolische Form“

I.

„Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet ein Durchsehung.“ So hat Dürer den Begriff der Perspektive zu umschreiben gesucht¹. Und obgleich dies „lateinisch Wort“, das schon bei Boethius vorkommt², ursprünglich einen so prägnanten Sinn gar nicht besessen zu haben scheint³, wollen wir uns doch die Dürerische Definition im wesentlichen zu eigen machen; wir wollen da, und nur da, von einer in vollem Sinne „perspektivischen“ Raumanschauung reden, wo nicht nur einzelne Objekte, wie Häuser oder Möbelstücke, in einer „Verkürzung“ dargestellt sind, sondern wo sich das ganze Bild – um den Ausdruck eines andern Renaissancetheoretikers zu zitieren⁴ – gleichsam in ein „Fenster“ verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen – wo also die materielle Mal- oder Relieffläche, auf die die Formen einzelner Figuren oder Dinge zeichnerisch aufgetragen oder plastisch aufgeheftet erscheinen, als solche negiert ist und zu einer bloßen „Bildebene“ umgedeutet wird, auf die sich ein durch sie hindurch erblickter und alle Einzeldinge in sich befassender Gesamtraum projiziert – wobei es nichts verschlägt, ob diese Projektion durch den unmittelbaren sinnlichen Eindruck oder durch eine mehr oder minder „korrekte“ geometrische Konstruktion bestimmt wird⁵. Diese „korrekte“ geometrische Konstruktion, die in der Renaissance gefunden wurde und später wohl technische Vervollkommnungen und Erleichterungen erfuhr, in ihren Voraussetzungen und Zielen aber bis zu den Tagen Desargues' unverändert blieb, läßt sich am einfachsten folgendermaßen begreiflich machen: ich stelle mir – im Einklang mit jener Fensterdefinition – das Bild als einen planen Durchschnitt durch die sogenannte „Sehpyramide“ vor, die dadurch entsteht, daß ich das Sehzentrum als einen Punkt behandle und diesen mit den einzelnen charakteristischen Punkten des darzustellenden Raumgebildes verbinde. Da nämlich die relative Lage dieser „Sehstrahlen“ für die scheinbare Lage der betreffenden Punkte im Sehbilde maßgebend ist, so brauche ich mir das ganze System nur im Grundriß und im Aufriß aufzuzeichnen, um die auf der Schnittfläche erscheinende Figur zu bestimmen: der Grundriß ergibt mir die Breitenwerte, der Aufriß die Höhenwerte, und ich habe diese Werte nur auf einer dritten Zeichnung zusammenzuziehen, um die gesuchte perspektivische Projektion zu erhalten (Textfig. 1). Dann gelten in dem so erzeugten Bilde – der „ebnen durchsichtigen Abschneidung aller der Streymlinien, die auß dem Aug fallen auf die Ding, die es sieht“⁶ – etwa folgende Gesetze: alle Orthogonalen oder Tiefenlinien treffen sich in dem sogenannten „Augenpunkt“, der durch das vom Auge auf die Projektionsebene gefällte Lot bestimmt wird. Parallelen, wie sie auch immer gerichtet sein mögen, haben einen gemeinsamen Fluchtpunkt. Liegen sie in einer Horizontalebene, so liegt dieser Fluchtpunkt stets auf dem sogenannten „Horizont“, d. h. auf der durch den Augenpunkt gelegten Waagerechten; und bilden sie außerdem mit der Bildebene einen Winkel von 45° , so ist die Entfernung zwischen ihrem Fluchtpunkt und dem „Augenpunkt“ gleich der „Distanz“, d. h. gleich dem Abstand des Auges von der Bildebene; endlich vermindern sich gleiche Größen nach hinten zu in einer Progression, so daß – den Ort des Auges als bekannt vorausgesetzt – jedes Stück aus dem vorangehenden oder nachfolgenden berechenbar ist (vgl. Textfig. 7).



Textfig. 1. Moderne, „planperspektivische“ Konstruktion eines rechtwinkligen Innenraums („Raumkastens“).

Oben: Grundriß.

Mitte: Aufriß.

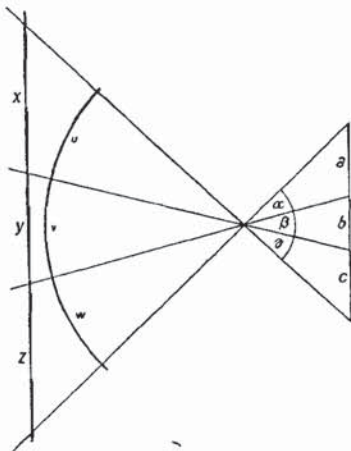
Unten: perspektivisches Bild, gewonnen durch Kombination der auf der „Projektionsgeraden“ abgeschnittenen Strecken.

Diese ganze „Zentralperspektive“ macht, um die Gestaltung eines völlig rationalen, d. h. unendlichen, stetigen und homogenen Raumes gewährleisten zu können, stillschweigend zwei sehr wesentliche Voraussetzungen: zum Einen, daß wir mit einem einzigen und unbewegten Auge sehen würden, zum Andern, daß der ebene Durchschnitt durch die Sehpypiramide als adäquate Wiedergabe unseres Sehbildes gelten dürfe. In Wahrheit bedeuten aber diese beiden Voraussetzungen eine überaus kühne Abstraktion von der Wirklichkeit (wenn wir in diesem Falle als „Wirklichkeit“ den tatsächlichen, subjektiven Seheindruck bezeichnen dürfen). Denn die Struktur eines unendlichen, stetigen und homogenen, kurz rein mathematischen Raumes ist derjenigen des psychophysiologischen geradezu entgegengesetzt: „Die Wahrnehmung kennt den Begriff des Unendlichen nicht; sie ist vielmehr von vornherein an bestimmte Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit und somit an ein bestimmt abgegrenztes Gebiet des Räumlichen gebunden. Und so wenig wie von einer Unendlichkeit des Wahrnehmungsraumes läßt sich von seiner Homogenität sprechen. Die Homogenität des geometrischen Raumes beruht letzten Endes darauf, daß alle seine Elemente, daß die „Punkte“, die sich in ihm zusammenschließen, nichts als einfache Lagebestimmungen sind, die aber außerhalb dieser Relation, dieser „Lage“, in welcher sie sich zueinander befinden, nicht noch einen eigenen selbständigen Inhalt besitzen. Ihr Sein geht in ihrem wechselseitigen Verhältnis auf: es ist ein rein funktionales, kein substantielles Sein. Weil diese Punkte im Grunde überhaupt von allem Inhalt leer, weil sie zu bloßen Ausdrücken ideeller Beziehungen geworden sind, darum kommt für sie auch keinerlei Verschiedenheit des Inhalts in Frage. Ihre Homogenität besagt nichts anderes als jene Gleichartigkeit ihrer Struktur, die in der Gemeinsamkeit ihrer logischen Aufgabe, ihrer ideellen Bestimmung und Bedeutung gegründet ist. Der homogene Raum ist daher niemals der gegebene, sondern der konstruktiv-erzeugte Raum – wie denn der geometrische Begriff der Homogenität geradezu durch das Postulat ausgedrückt werden kann, daß von jedem Raumpunkte aus nach allen Orten und nach allen Richtungen gleiche Konstruktionen vollzogen werden können. Im Raum der unmittelbaren Wahrnehmung ist dieses Postulat nirgends erfüllbar. Hier gibt es keine strenge Gleichartigkeit der Orte und Richtungen, sondern jeder Ort hat seine Eigenart und seinen eigenen Wert. Der Gesichtsraum wie der Tastraum kommen darin überein, daß sie im Gegensatz zum metrischen Raum der Euklidischen Geometrie „anisotrop“ und „inhomogen“ sind: die Hauptrichtungen der Organisation: vorn-hinten, oben-unten, rechts-links sind in beiden physiologischen Räumen übereinstimmend ungleichwertig.“⁷

Von dieser Struktur des psychophysiologischen Raumes abstrahiert die exakt-perspektivische Konstruktion grundsätzlich: es ist nicht nur ihr Ergebnis, sondern geradezu ihre Bestimmung, jene Homogenität und Unendlichkeit, von der das unmittelbare Erlebnis des Raumes nichts weiß, in der Darstellung desselben zu verwirklichen – den psychophysiologischen Raum gleichsam in den mathematischen umzuwandeln. Sie negiert also den Unterschied zwischen Vorne und Hinten, Rechts und Links, Körper und Zwischenmedium („Freiraum“), um die Gesamtheit der Raum-Teile und Raum-Inhalte in einem einzigen „Quantum continuum“ aufgehen zu lassen; sie sieht ab von der Tatsache, daß wir nicht mit einem fixierten, sondern mit zwei beständig bewegten Augen sehen, wodurch das „Gesichtsfeld“ eine sphäroide Gestalt erhält; sie berücksichtigt nicht den ge-

waltigen Unterschied zwischen dem psychologisch bedingten „Sehbild“, in dem die sichtbare Welt uns zum Bewußtsein kommt, und dem mechanisch bedingten „Netzhautbild“, das sich in unserem physischen Auge malt (denn eine eigentümliche, durch die Zusammenarbeit des Gesichts mit dem Getast beförderte „Konstanztendenz“ unseres Bewußtseins schreibt den gesehenen Dingen eine bestimmte, ihnen als solchen zukommende Größe und Form zu und ist daher geneigt, die scheinbaren Veränderungen, die diese Dinggrößen und Dingformen im Netzhautbild erleiden, nicht, oder wenigstens nicht in vollem Umfang, zur Kenntnis zu nehmen); und sie geht endlich an dem sehr wichtigen Umstand vorbei, daß dieses Netzhautbild – ganz abgesehen von seiner psychologischen „Ausdeutung“, und abgesehen auch von der Tatsache der Blickbewegung, – schon seinerseits die Formen nicht auf eine ebene, sondern auf eine konkav gekrümmte Fläche projiziert zeigt, womit bereits in dieser untersten, noch vor-psychologischen Tatsachenschicht eine grundsätzliche Diskrepanz zwischen der „Wirklichkeit“ und der Konstruktion (und selbstverständlich auch der dieser letzteren ganz analogen Wirkungsweise des Photographieapparates) gegeben ist.

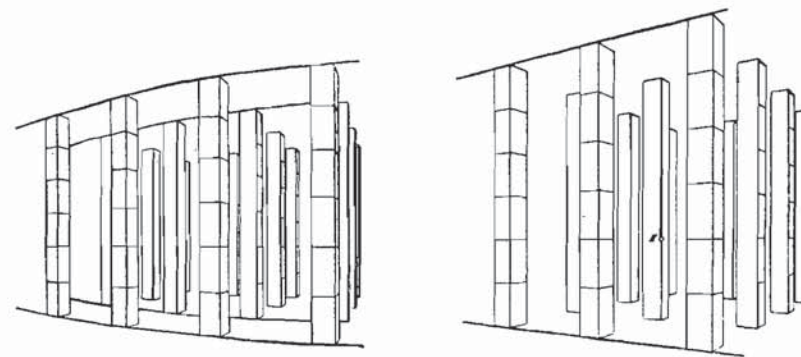
Wenn etwa, um ein ganz einfaches Beispiel zu wählen, eine Strecke durch zwei Punkte so geteilt ist, daß ihre drei Stücke *a*, *b*, *c* unter gleichem Winkel gesehen werden, so werden sich diese objektiv ungleichen Stücke auf einer konkav gekrümmten Fläche, also auch auf der Netzhaut, in annähernd gleicher Länge – auf einer Ebene dagegen in ihrer ursprünglichen Ungleichheit darstellen (Textfig. 2). Dadurch entstehen die sogenannten



Textfig. 2. Erklärung der „Randverzerrungen“.

„Randverzerrungen“, die jedem von uns aus photographischen Aufnahmen bestens bekannt sind, und die eben auch das planperspektivisch konstruierte Bild vom Netzhautbild unterscheiden. Sie lassen sich mathematisch ausdrücken als der Unterschied zwischen dem Verhältnis der Sehwinkel und dem Verhältnis der durch die Projektion auf eine

Ebene sich ergebenden Stücke, und sie treten daher um so merklicher hervor, je weiter der Gesamtschinkel, oder, was dasselbe besagt, je kleiner die „Distanz“ im Verhältnis zur „Bildgröße“ ist⁸. Neben dieser rein quantitativen Diskrepanz zwischen Netzhautbild und planperspektivischer Darstellung (einer Diskrepanz, die schon der Renaissance selber frühzeitig auffiel) besteht dann noch eine formale, die sich zum einen aus der Tatsache der Blickbewegung, zum andern aber ebenfalls aus der gekrümmten Gestalt der Netzhaut ergibt: während die Planperspektive die Geraden als Gerade projiziert, nimmt unser Sehorgan dieselben als (vom Bildzentrum aus betrachtet konvex gekrümmte) Kurven wahr: ein objektiv geradliniges Schachbrettmuster scheint sich bei näherem Herantreten wie ein Schild vorzubeulen – ein objektiv krummliniges dagegen scheint sich gleichsam zurechtzuziehen, und die Fluchtlinien eines Gebäudes, die sich bei planperspektivischer Konstruktion als Gerade darstellen, würden, dem tatsächlichen Netzhautbilde entsprechend, als Kurven gezeichnet werden müssen – wobei (im Gegensatz zu der in Textfigur 3 wiedergegebenen Zeichnung Guido Haucks) genau genommen auch die Vertikalen eine leichte Ausbiegung erleiden müßten.



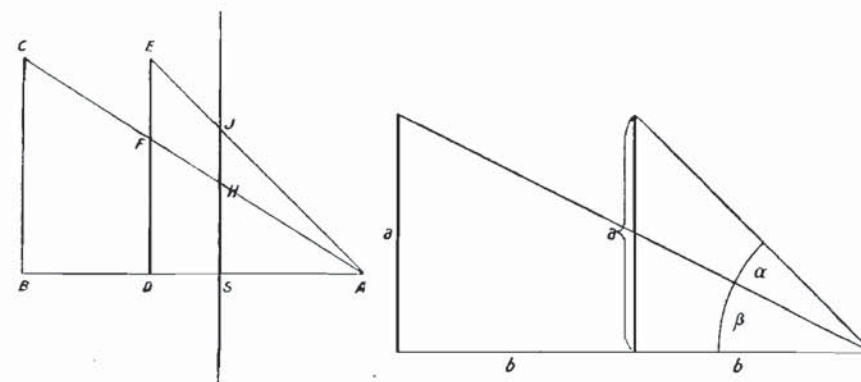
Textfig. 3. Pfeilerhalle, konstruiert gemäß der „subjektiven“ (Kurv-)Perspektive (links) und gemäß der schematischen (Plan-)Perspektive (rechts). Nach Guido Hauck.

Diese Kurvierung des Sehbildes ist in der neueren Zeit zweimal beobachtet worden: einmal durch die großen Psychologen und Physiker vom Ende des 19. Jahrhunderts⁹, und einmal, was anscheinend unbeachtet geblieben ist, durch die großen Astronomen und Mathematiker vom Anfang des 17. Jahrhunderts, unter denen vor allem des hochmerkwürdigen Wilhelm Schickhardt, eines Veters des bekannten Württembergischen Bau-meisters und Italienfahrers Heinrich Schickhardt, zu gedenken ist: „Ich sag, daß alle, auch die gerädeste Linien, so nit directe contra pupillam stracks vor dem Aug stehen . . ., nothwendig umb etwas gebogen erscheinen. Das glaubt gleichwohl kein Mahler, darumb mahlen sie die gerade Seiten eines Gebäws mit geraden Linien, wiewol es nach der wahren Perspectiffkunst eigentlich zu reden nit recht ist . . . Das Nüsslein beisset auf, Ihr Künstler!“¹⁰ Kein Geringerer als Kepler hat ihm wenigstens insoweit zugestimmt, als er

die Möglichkeit zugab, daß ein objektiv gerader Kometenschweif oder die objektiv gerade Flugbahn eines Meteors subjektiv als eine Kurve wahrgenommen werde, und das Interessanteste dabei ist, daß Kepler sich völlig darüber im klaren war, daß nur die Erziehung durch die Planperspektive schuld daran sei, wenn er anfänglich diese Scheinkrümmungen übersehen oder sogar abgeleugnet habe: er habe sich bei der Behauptung, daß Gerades immer gerade gesehen werde, durch die Vorschriften der malerischen Perspektive bestimmen lassen, ohne daran zu denken, daß das Auge tatsächlich nicht auf eine „plana tabella“, sondern auf die Innenfläche einer Sehkugel projiziere¹¹. Und wenn von den heute lebenden Menschen die wenigsten jemals diese Krümmungen gesehen haben, so ist das sicher z. T. ebenfalls in dieser (durch die Betrachtung von Photographien noch verstärkten) Gewöhnung an die planperspektivische Konstruktion begründet, – die freilich ihrerseits nur aus einem ganz bestimmten und eben spezifisch neuzeitlichen Raum- oder, wenn man so will, Weltgefühl verständlich ist. –

Wenn sonach eine Epoche, deren Anschauung durch eine in der strengen Planperspektive sich ausdrückende Raumvorstellung bestimmt wurde, die Krümmungen unserer sozusagen sphäroiden Sehwelt erst wiederentdecken mußte, so waren diese Krümmungen einer Zeit, die zwar perspektivisch, nicht aber planperspektivisch zu sehen gewohnt war, nicht mehr als selbstverständlich: der Antike. Bei den antiken Optikern und Kunsttheoretikern (und, gleichnisweise verwendet, auch bei den antiken Philosophen) finden wir immer wieder Beobachtungen ausgesprochen wie die, daß das Gerade krumm und das Krumme gerade erblickt werde, daß die Säulen, just um nicht gebogen zu erscheinen, ihre (bekanntlich in klassischer Zeit meist relativ schwache) Entasis erhalten mußten, daß Epistyl und Stylobat, just um den Eindruck einer Durchbiegung zu vermeiden, kurviert zu bauen seien; und die berühmten Krümmungen, zumal der dorischen Tempel, bekunden die praktische Auswirkung solcher Erkenntnisse¹². Die antike Optik, die diese Erkenntnisse zeitigte, war also ihrer grundsätzlichen Einstellung nach eine geradezu anti-planperspektivische; und wenn sie sich über die sphärische Formveränderung der gesehenen Dinge klar war, so findet diese Tatsache ihre Begründung – oder jedenfalls ihre Entsprechung – in der noch wichtigeren Tatsache, daß sie auch hinsichtlich der Größenveränderung derselben ihre Theorie weit inniger, als die Renaissanceperspektive es tun durfte, der tatsächlichen Struktur des subjektiven Seheindrucks anpaßte: die Gestalt des Gesichtsfeldes als eine kugelförmige vorstellend¹³, hat sie zu allen Zeiten und ohne Zulassung irgendwelcher Ausnahmen an der Voraussetzung festgehalten, daß die Sehgrößen (als Projektionen der Dinge auf jene Seh-Kugel) nicht etwa durch die Entfernung der Objekte vom Auge, sondern ausschließlich durch das Maß der Seh-Winkel bestimmt würden (daher ihr Verhältnis, genau genommen, nur durch Winkelgrade bzw. Kreisbögen, nicht aber durch einfache Längenmaße ausdrückbar ist)¹⁴. Das 8. Theorem Euklids¹⁵ verwahrt sich sogar ganz ausdrücklich gegen eine gegenteilige Ansicht, indem es feststellt, daß der scheinbare Unterschied zweier gleicher, aber aus ungleicher Entfernung erblickter Größen nicht etwa durch das Verhältnis dieser Entfernungen, sondern durch das (weit weniger diskrepante) Verhältnis der Sehwinkel bestimmt werde (Textfig. 4), – in diametralem Gegensatz zu der der modernen Konstruktion zugrunde liegenden Lehrmeinung, die Jean Pélerin-Viator auf die bekannte Formel gebracht hat „Les quantitez et les distances Ont concor-

dables différences“¹⁶. Und vielleicht ist es mehr als bloßer Zufall, wenn späterhin die Renaissance in ihren Euklidparaphrasen (ja selbst in ihren Euklidübersetzungen) gerade dieses 8. Theorem teils gänzlich unterdrückt, teils so weit „emendiert“ hat, daß es seinen ursprünglichen Sinn verlor¹⁷: es scheint, als habe man den Widerspruch gefühlt zwischen einer Lehre, die, als „perspectiva naturalis“ oder „communis“, nur die Gesetze des natürlichen Sehens mathematisch zu formulieren suchte (und dabei die Sehgrößen an die Sehwinkel band), und der inzwischen entwickelten „perspectiva artificialis“, die gerade umgekehrt eine praktisch verwendbare Konstruktion des künstlerischen Flächenbildes zu entwickeln bemüht war; und es ist klar, daß dieser Widerspruch nicht anders als durch die Preisgabe jenes Winkelaxioms beseitigt werden konnte, bei dessen Anerkennung die Herstellung eines perspektivischen Bildes eine exakterweise überhaupt nicht lösbare Aufgabe dargestellt hätte, da eine Kugelfläche bekanntlich nicht auf eine Ebene abrollbar ist.



Textfig. 4. Gegensatz zwischen „planperspektivischer“ und „winkelperspektivischer“ Auffassung: bei der „planperspektivischen“ (links) verhalten sich die Sehgrößen (HS und JS) umgekehrt proportional zu den Entfernungen (AB und AD); bei der „winkelperspektivischen“ (rechts) verhalten sich die Sehgrößen (β und $\alpha + \beta$) nicht umgekehrt proportional zu den Entfernungen ($2b$ und b).

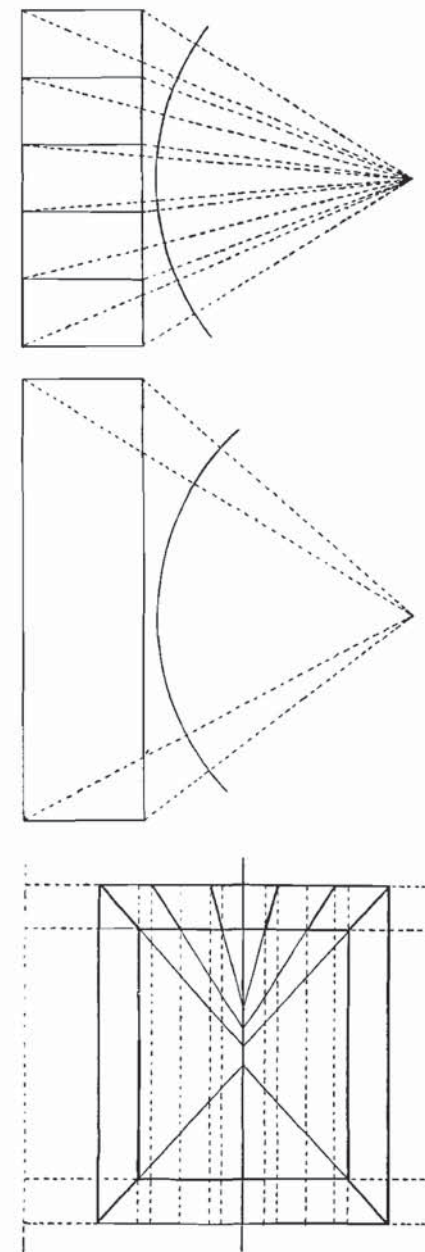
II.

Damit erhebt sich nun aber die Frage, ob und in welcher Weise die Antike selbst, die ja, soviel wir wissen, nie von jenem Grundsatz abgewichen ist, demzufolge die Sehgrößen nicht durch die Distanzen, sondern eben durch die Winkel bestimmt würden, ein geometrisch-perspektivisches Verfahren ausgebildet haben kann. Denn auf der einen Seite ist es deutlich, daß die antike Malerei bei den soeben dargelegten Grundsätzen eine Projektion auf die Ebene nicht wohl ins Auge fassen konnte, vielmehr sich eine Projektion auf die Kugelfläche hätte zum Gesetz machen müssen – auf der andern Seite leidet es keinen Zweifel, daß sie noch weniger als die der Renaissance daran denken konnte, in praxi mit einem „stereographischen“ Projektionsverfahren im Sinne Hipparchs oder dergleichen zu arbeiten. So bliebe höchstens zu erwägen, ob das Altertum am Ende eine künstlerisch brauchbare Näherungskonstruktion herausgebildet habe, die wir uns etwa in der Weise

vorstellen könnten, daß man zwar grundsätzlich von der Vorstellung einer Projektions-Kugel – d. h. also, im Grund- und Aufriß betrachtet, eines Projektions-Kreises – ausgegangen sei, dabei aber die Kreisbögen durch die Kreissehnen ersetzt habe. Damit wäre eine gewisse Annäherung der Bildgrößen an die Winkelgrößen erzielt worden, ohne daß das Verfahren an konstruktiver Schwierigkeit das neuzeitliche übertroffen hätte. Und tatsächlich scheint – wir wagen diese Behauptung nicht mit Bestimmtheit auszusprechen – die Möglichkeit zu bestehen, daß die antike Malerei wenigstens in späthellenistisch-römischer Zeit ein solches Verfahren besessen hat.

Vitruv überliefert uns nämlich an einer viel diskutierten Stelle seiner „Zehn Bücher über Architektur“ die merkwürdige Definition: Die „Scenographia“, d. h. die perspektivische Darstellung eines dreidimensionalen Gebildes auf einer Fläche¹⁸, beruhe auf einem „*omnium linearum ad circini centrum responsus*“. Man hat in diesem „*circini centrum*“ natürlich zunächst den „Augenpunkt“ der neuzeitlichen Perspektive erblicken wollen; allein ganz abgesehen davon, daß unter den erhaltenen antiken Gemälden kein einziges nachweisbar ist, das einen einheitlichen Fluchtpunkt besäße: der Wortlaut selbst¹⁹ scheint sich dieser Deutung insofern zu widersetzen, als der „Augenpunkt“ der modernen Zentralperspektive auf keine Weise als „*circini centrum*“ (eigentlich „Zirkelspitze“, un-eigentlich „Kreismittelpunkt“) bezeichnet werden kann; kommt dieser doch, als bloßer Konvergenzpunkt der Orthogonalen, für einen Zirkelseinsatz gar nicht in Frage. Wenn also hier überhaupt von einem exakt-perspektivischen Verfahren die Rede ist – was ja durch die Erwähnung des „*circinus*“ immerhin nahegelegt wird –, so wäre es mindestens möglich, daß Vitruv mit dem Ausdruck „*centrum*“ nicht sowohl auf einen im Bilde liegenden Fluchtpunkt, als vielmehr auf ein das betrachtende Auge vertretendes Projektionszentrum abgezielt und sich dasselbe (was ja mit dem Winkelaxiom der antiken Optik durchaus in Übereinstimmung stünde) als Mittelpunkt eines Kreises vorgestellt hätte, der in den vorbereitenden Zeichnungen die Sehstrahlenlinien ebenso abschneiden würde, wie es bei der modernen perspektivischen Konstruktion die die Bildebene repräsentierende Gerade tut. Und konstruiert man nun mit Hilfe eines solchen „Projektionskreises“ (wobei, wie gesagt, die Kreisabschnitte durch die entsprechenden Sehnen ersetzt werden müssen), so erhält man jedenfalls ein Resultat, das mit den erhaltenen Denkmälern in einer entscheidenden Tatsache übereinstimmt: die Verlängerungen der Tiefenlinien laufen nicht, streng konkurrierend, in einem Punkte zusammen, sondern sie treffen sich (da die Sektoren des Kreises bei seiner Abrollung gewissermaßen an der Spitze auseinanderbrechen), nur leise konvergierend, paarweis in mehreren Punkten, die alle auf einer gemeinsamen Achse liegen, so daß etwa der Eindruck einer Fischgräte entsteht (Textfig. 5).

Ob eine solche Interpretation der Vitruvstelle haltbar ist oder nicht (zu beweisen ist sie schon deswegen kaum, weil die erhaltenen Bilder wohl ausnahmslos überhaupt nicht streng konstruiert sind): jedenfalls ist für die antike Raumdarstellung, soweit wir sie kontrollieren können, stets dieses Fischgräten- oder, ernsthafter ausgedrückt, Fluchtachsenprinzip maßgebend gewesen, teils in der Form mit leichter Konvergenz, wie wir sie eben beschrieben haben, und wie sie mit unserer hypothetischen Kreiskonstruktion zusammengeht (Abb. 4), – teils in der schematischeren, aber handlicheren Art einer mehr



Textfig. 5. Antike, „winkelperspektivische“ Konstruktion eines rechtwinkligen Innenraums („Raumkastens“).

Oben: Grundriß.

Mitte: Aufriß.

Unten: perspektivisches Bild, gewonnen durch Kombination der auf dem „Projektionskreis“ abgeschnittenen Strecken.

oder weniger reinen Parallelführung schräger Tiefenlinien, wie sie bereits auf den unteritalischen Vasen des IV. vorchristlichen Jahrhunderts belegbar ist (Abb. 2 und 3)²⁰. Diese Art und Weise der Raumdarstellung kennzeichnet sich nun aber, an der modernen gemessen, durch eine ganz eigentümliche Unfestigkeit und innere Inkonzistenz: während die moderne Fluchtpunkt-Konstruktion – und das ist eben der ungeheure Vorteil, um dessentwillen man sich mit solcher Leidenschaft um sie bemüht hat – sämtliche Breiten-, Tiefen- und Höhenwerte in einem völlig konstanten Verhältnis verändert und dadurch für jeden Gegenstand die seinen eigenen Abmessungen und seiner Lage zum Auge entsprechende Scheingröße eindeutig festlegt, ist das sub specie des Fluchtachsenprinzips unmöglich, da hier der Strahlensatz keine Geltung besitzt, – was sich sehr schlagend darin ausdrückt, daß dieses Fluchtachsenprinzip niemals zur widerspruchsfreien Verkürzung eines Schachbrettmusters führen kann: die Mittelquadrate werden im Verhältnis zu ihren Nachbarquadraten entweder zu groß oder zu klein, woraus sich eine peinliche Unstimmigkeit ergibt, die schon die Antike, vor allem aber das spätere Mittelalter, das jene Konstruktion in weiten Kunstgebieten wieder aufgenommen hat, durch ein Schildchen, eine Guirlande, ein Gewandstück oder ein anderes perspektivisches Feigenblatt zu verdecken gesucht hatte²¹; und die Diagonalen eines so konstruierten Schachbrettes können nur dann geradlinig durchlaufen, wenn die Tiefenabstände der rückwärtigen Hälfte nach hinten zu anwachsen, anstatt, wie sie sollten, abzunehmen, während umgekehrt, wenn die Tiefenabstände sich stetig vermindern, die Diagonalen gebrochen erscheinen.

Das scheint nun an und für sich eine rein mathematische und keine künstlerische Angelegenheit zu sein, denn mit Recht darf man sagen, daß die größere oder geringere Fehlerhaftigkeit, ja selbst die völlige Abwesenheit einer perspektivischen Konstruktion nichts mit dem künstlerischen Wert zu tun hat (wie freilich auch umgekehrt die strenge Beobachtung der perspektivischen Gesetze in keiner Weise die künstlerische „Freiheit“ zu gefährden braucht). Allein wenn Perspektive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment, ja, mehr noch: sie darf, um Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen, als eine jener „symbolischen Formen“ bezeichnet werden, durch die „ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“; und es ist in diesem Sinne für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben.

Die klassische antike Kunst war eine reine Körperkunst gewesen, die nur das nicht bloß Sicht-, sondern auch Greifbare als künstlerische Wirklichkeit anerkannte, und die stofflich drei-dimensionale, funktional und proportionsmäßig fest bestimmte und dadurch stets irgendwie anthropomorphisierte Einzelelemente nicht malerisch zur Raumeinheit verband, sondern tektonisch oder plastisch zum Gruppengefüge zusammensetzte; und auch als der Hellenismus neben dem Wert des von innen heraus bewegten Körpers auch die Reize der von außen betrachteten Oberfläche zu bejahen, und (was damit aufs engste zusammenhängt) neben der belebten Natur die unbelebte, neben dem Plastisch-Schönen das Malerisch-Häßliche oder Vulgäre, neben den festen Körpern die sie umgebende und verbindende Räumlichkeit als darstellungswürdig zu empfinden beginnt, heftet sich die

künstlerische Vorstellung immer noch so weit an die Einzeldinge, daß der Raum nicht als etwas empfunden wird, was den Gegensatz zwischen Körper und Nichtkörper übergreifen und aufheben würde, sondern gewissermaßen nur als das, was zwischen den Körpern übrigbleibt. So wird er künstlerisch teils durch ein bloßes Übereinander, teils durch ein noch unkontrollierbares Hintereinander zur Anschauung gebracht, und selbst da, wo die hellenistische Kunst – auf römischem Boden – bis zur Darstellung des wirklichen Interieurs oder der wirklichen Landschaft vorschreitet, ist diese bereicherte und erweiterte Welt noch keine vollkommen vereinheitlichte, d. h. keine solche, innerhalb derer die Körper und ihre freiräumlichen Intervalle nur die Differenzierungen oder Modifikationen eines Continuums höherer Ordnung wären. Die Tiefenabstände werden fühlbar, aber sie sind nicht durch einen bestimmten „modulus“ ausdrückbar; die verkürzten Orthogonalen konvergieren, aber sie konvergieren (wenngleich auf Architekturdarstellungen in der Regel das Steigen der Bodenlinien und das Fallen der Deckenlinien beobachtet wird) doch nie nach einem einheitlichen Horizont, geschweige denn nach einem einheitlichen Zentrum²²; die Größen nehmen im allgemeinen nach hinten zu ab, aber diese Abnahme ist keineswegs eine stetige, ja sie wird immer wieder durch „aus dem Maßstab fallende“ Figuren unterbrochen; die Veränderungen, die Form und Farbe der Körper durch die Distanz und das dazwischenliegende Medium erfahren, werden mit einer so virtuellen Kühnheit zur Darstellung gebracht, daß der Stil solcher Gemälde als Vorläufer, ja als Parallelerscheinung des modernen Impressionismus hat angesprochen werden können, allein es kommt nie zu einer einheitlichen „Beleuchtung“²³. So bleibt auch da, wo mit dem Begriff der Perspektive als „Durchsehung“ dermaßen Ernst gemacht wird, daß wir durch die Interkolumnien einer Pfeilerstellung in eine durchlaufende Landschaftsszenerie hinauszublicken glauben sollen (vgl. Abb. 5), der dargestellte Raum ein Aggregatraum, – nicht wird er zu dem, was die Moderne verlangt und verwirklicht: zum Systemraum²⁴. Und gerade von hier aus wird deutlich, daß der antike „Impressionismus“ doch nur ein Quasi-Impressionismus ist. Denn die moderne Richtung, die wir mit diesem Namen bezeichnen, setzt stets jene höhere Einheit über dem Freiraum und über den Körpern voraus, so daß ihre Beobachtungen von vornherein durch diese Voraussetzung ihre Richtung und ihre Einheit erhalten; und sie kann daher auch durch eine noch so weit getriebene Entwertung und Auflösung der festen Form die Stabilität des Raumbildes und die Kompaktheit der einzelnen Dinge niemals gefährden, sondern nur verschleiern – während die Antike, mangels jener übergreifenden Einheit, jedes Plus an Räumlichkeit gleichsam durch ein Minus an Körperlichkeit erkaufen muß, so daß der Raum tatsächlich von und an den Dingen zu zehren scheint; und ebendies erklärt die beinahe paradoxe Erscheinung, daß die Welt der antiken Kunst, solange man auf die Wiedergabe des zwischenkörperlichen Raumes verzichtet, sich der modernen gegenüber als eine festere und harmonischere darstellt, sobald man aber den Raum in die Darstellung miteinbezieht, am meisten also in den Landschaftsbildern, zu einer sonderbar unwirklichen, widerspruchsvollen, traumhaft-kimmerischen wird²⁵.

So ist also die antike Perspektive der Ausdruck einer bestimmten, von der der Moderne grundsätzlich abweichenden Raumanschauung (die freilich, im Gegensatz zu der z. B. von Spengler vertretenen Auffassung, nichtsdestoweniger durchaus als Raumanschauung

bezeichnet werden muß), und damit einer ebenso bestimmten und von der der Moderne ebenso abweichenden Weltvorstellung. Und erst von hier aus wird es verständlich, wenn die antike Welt sich stets mit einer, wie Goethe es ausdrückt, „so schwankenden, ja falschen“ Wiedergabe des Raumeindrucks begnügen konnte²⁶; warum hat nicht schon sie den scheinbar so kleinen Schritt getan, die Sehpypamide plan zu durchschneiden und dadurch zu einer wahrhaft exakten und systematischen Raumkonstruktion vorzudringen? Gewiß, das konnte nicht geschehen, solange das Winkelaxiom der Theoretiker in Geltung stand; aber warum hat man sich nicht schon damals, wie anderthalb Jahrtausende später, über dasselbe hinweggesetzt? Man hat es deshalb nicht getan, weil jenes Raumgefühl, das in der bildenden Kunst seinen Ausdruck suchte, den Systemraum gar nicht verlangte; und ebensowenig wie dieser Systemraum den Künstlern der Antike vorstellbar war, ist er den Philosophen der Antike denkbar gewesen (daher es als geradezu unmethodisch erscheinen müßte, wenn man die Frage „ob die Antike eine Perspektive gehabt habe?“ noch immer, wie in den Tagen Perraults und Salliers, Lessings und Klotzens, mit der Frage identifizieren wollte: „ob die Antike unsere Perspektive gehabt habe?“). Denn, so verschiedenartig die Raumtheorien der Antike auch gewesen sind, keine von ihnen ist dazu gelangt, den Raum als ein System von bloßen Relationen zwischen Höhe, Breite und Tiefe zu definieren²⁷, so daß (sub specie eines „Koordinatensystems“) der Unterschied zwischen „vorn“ und „hinten“, „hier“ und „dort“, „Körper“ und „Nichtkörper“ sich in dem höheren und abstrakteren Begriff der dreidimensionalen Ausdehnung oder gar, wie Arnold Geulincx es ausdrückt, des „corpus generaliter sump-tum“ aufgelöst hätte; sondern stets bleibt das Ganze der Welt etwas von Grund aus Diskontinuierliches – sei es, daß Demokrit die Welt zunächst als eine rein körperliche aus kleinsten Teilen aufbaut, und dann (nur um denselben eine Bewegungsmöglichkeit zu sichern) das unendliche „Leere“ als ein $\mu\eta\ \delta\upsilon$ (wenn auch als Korrelat zum $\delta\upsilon$ Erforderliches) hinzupostuliert, – sei es, daß Plato der Welt der auf geometrisch gestaltete Körperformen zurückführbaren Elemente den Raum als deren gestaltlose, ja gestaltfeindliche $\upsilon\pi\omicron\delta\omicron\chi\eta$ gegenüber treten läßt, – sei es endlich, daß Aristoteles dem Allgemeinraum ($\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma\ \kappa\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$) mit einer im Grunde ganz unmathematischen Herübernahme des Qualitativen in das Gebiet des Quantitativen sechs Dimensionen ($\delta\iota\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$, $\delta\iota\alpha\sigma\tau\eta\mu\alpha\tau\alpha$) zuschreibt (oben und unten, vorn und hinten, rechts und links), während er den Einzelkörper durch drei Dimensionen (Höhe, Breite, Tiefe) ausreichend bestimmt sein läßt, und dabei diesen „Allgemeinraum“ seinerseits nur als die letzte Grenze eines allergrößten Körpers, nämlich der äußersten Himmelsphäre, auffaßt – genau wie der spezifische Ort der Einzeldinge ($\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma\ \iota\delta\iota\omicron\varsigma$) für ihn die Grenze des Einen gegen das Andere ist²⁸. Vielleicht drückt diese aristotelische Raumlehre mit besonderer Deutlichkeit die Tatsache aus, daß das antike Denken noch nicht vermochte, die konkret erlebbaren „Eigenschaften“ des Raumes, und namentlich den Unterschied zwischen „Körper“ und „Nichtkörper“ auf den Generalnenner einer „substance étendue“ zu bringen: die Körper gehen nicht auf in einem homogenen und unbegrenzten System von Größenrelationen, sondern sie sind die aneinandergefügteten Inhalte eines begrenzten Gefäßes. Denn wie es für Aristoteles kein „quantum continuum“ gibt, in dem das Sosein der Einzeldinge sich auflösen würde, so gibt es für ihn auch kein $\epsilon\upsilon\epsilon\gamma\chi\epsilon\iota\tau\alpha\ \alpha\mu\epsilon\iota\pi\omicron\nu$, das über das Dasein der

Einzeldinge (denn modern gesprochen wäre ja auch die Fixsternsphäre nur ein „Einzelding“) hinausgriffe²⁹. Und gerade hier zeigt sich besonders deutlich, daß der „ästhetische Raum“ und der „theoretische Raum“ den Wahrnehmungsraum jeweils sub specie einer und derselben Empfindung umgeformt zeigen, die in dem einen Falle anschaulich symbolisiert, in dem andern aber logifiziert erscheint.

III.

Wo die Arbeit an bestimmten künstlerischen Problemen so weit vorangeschritten ist, daß – von den einmal angenommenen Voraussetzungen aus – ein Weitergehen in derselben Richtung unfruchtbar erscheint, pflegen jene großen Rückschläge oder besser Umkehrungen einzutreten, die, oft mit dem Überspringen der Führerrolle auf ein neues Kunstgebiet oder eine neue Kunstgattung verbunden, gerade durch eine Preisgabe des schon Errungenen, d. h. durch eine Rückkehr zu scheinbar „primitiveren“ Darstellungsformen, die Möglichkeit schaffen, das Abbruchmaterial des alten Gebäudes zur Aufrichtung eines neuen zu benutzen, – die gerade durch die Setzung einer Distanz die schöpferische Wiederaufnahme der früher schon in Angriff genommenen Probleme vorbereiten. So sehen wir Donatello nicht aus dem abgeblaßten Klassizismus der Arnolfo-Epigonen, sondern aus einer entschieden gotischen Richtung herauswachsen; so mußten die mächtigen Gestalten Konrad Witzens erst durch die zierlicheren Geschöpfe Wohlgemuts und Schongauers abgelöst werden, ehe Dürers Apostelbilder möglich wurden; und so steht zwischen der Antike und der Neuzeit das Mittelalter, das den größten jener „Rückschläge“ darstellt, und dessen kunstgeschichtliche Mission es war, das, was sich dort als eine (wenn auch noch so raffiniert verbundene) Vielheit von Einzeldingen dargestellt hatte, zur wirklichen Einheit zusammenzuschmelzen. Der Weg zu dieser neuen Einheit führt aber – nur scheinbar paradoxerweise – zunächst über die Zerschlagung der bestehenden, d. h. zur Erstarrung und Isolierung der ehemals durch körperlich-mimische und räumlich-perspektivische Verbindung zusammengeschlossenen Einzeldinge. Mit dem Ausgang des Altertums, und im Zusammenhang mit dem Anwachsen der orientalischen Einflüsse (deren Hervortreten freilich auch hier nicht Ursache, sondern Symptom und Werkzeug der neuen Entwicklung ist) beginnt die frei-vertiefte Landschaft und der geschlossene Innenraum sich zu zersetzen; das scheinbare Hintereinander weicht wieder dem Über- und Nebeneinander; die einzelnen Bildelemente, seien es nun Figuren, Gebäude oder Landschaftsmotive, bisher teils Inhalte, teils Komponenten einer zusammenhängenden Räumlichkeit, verwandeln sich in wenn auch noch nicht vollkommen eingeebnete, so doch durchaus auf die Ebene bezogene Formen, die sich von Goldgrund oder von neutraler Folie abheben und ohne Rücksicht auf die bisherige kompositorische Logik aneinandergereiht werden. Diese Entwicklung läßt sich in den Hervorbringungen des zweiten bis sechsten Jahrhunderts nach Christo fast Schritt für Schritt verfolgen³⁰; besonders bemerkenswert erscheint ein Werk wie das hier vorgeführte Abrahamsmosaik aus San Vitale in Ravenna (Abb. 6), weil wir die Zersetzung der perspektivischen Idee hier geradezu handgreiflich feststellen können: nicht nur die Pflanzen, sondern auch die Erdformationen, in den Odysseelandschaften vom Bildrand als einem bloßen „Fensterahmen“ überschritten, müssen sich jetzt der Kurve desselben anbequemen. Es kann