

Gliederung des Materials darstellen, aber doch in die Grundfragen einführen, auf die dann bei Behandlung der einzelnen Zeitabschnitte zurückgegriffen wird.

Die kunstwissenschaftlichen Bücher bauen die Entwicklung der Kunst nach dem abendländischen Raumdarstellungsideal der „Raumperspektive“ auf, ohne daß sie sich dieser dogmatischen Voreingenommenheiten irgendwie bewußt würden. Neuerdings hat Wulff in einem sehr lesenswerten Aufsatz über die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht den Fragen näherzukommen versucht, meines Erachtens aber zwei heterogene Dinge zusammengenommen: die panoramatische Niedersicht, die ein perspektivisch zwar inkommensurables aber vom Standpunkt des Beschauers aus richtiges Raumbild ohne Rücksicht auf die sinnlichen Beziehungen der Teile gibt, und ein Raumbild, das als Erscheinungskomplex ausschließlich durch die Gesichtsvorstellung des Schaffenden, die künstlerische Denknotwendigkeit bedingt ist und den sinnlichen Zusammenhang aus der Idee der handelnden Figur gewinnt. Hierbei genügt es nicht, auf die Tatsache hinzuweisen, daß in bestimmten Zeiten (wie etwa im 14. Jahrhundert) ähnlich wie teilweise in der antiken oder orientalischen Kunst von der Hauptfigur aus die Raumvorstellung des Künstlers

ihren Ausgangspunkt nimmt, so daß die Gestalten der Umgebung von ihr aus nach hinten wie nach vorne sich systematisch verkleinern (wie etwa in Abb. 113), denn das ist auch in der Darstellung aus der Wenzelbibel vom 14. Jahrhundert (Abb. 110) zu finden, und doch liegt der Fall prinzipiell anders. Desgleichen ist's mit dem Hinweis auf die Niedersicht nicht getan, denn diese ist bei prinzipiell anderem Aufbau auch in dem Kölner Bilde (Abb. 112) zu finden. In Abbildung 111 ist das Dach über der Madonna in Untersicht, die Figuren wie teilweise die Madonna selbst in Niedersicht gegeben, mithin ein neutraler Augenpunkt in der Mitte des Bildes angenommen. Man beginnt nach einem feststehenden idealen Augenmittelpunkt systematisch zu komponieren, nachdem die Relationen zwischen den Gegenständen im Bilde und dem Beschauer wichtiger werden als ihre sinnlichen Beziehungen unter sich. Man versuchte die verschiedenartigen Positionen durch die Erscheinungen zu bestimmen, was notwendig auf Kosten der Erscheinungsbeziehungen gehen mußte. In dieser ersten Form der von der Eigengesetzlichkeit der Erscheinung sich loslösenden perspektivischen Darstellung werden die Tiefenkonturen (siehe Baldachin) noch parallel, der tastbaren Wirklichkeit entsprechend, nicht zusammenlaufend gegeben, im Gegensatz zu Abbildung 112, wo der linke Teil des Daches in Ähnlichkeitsbeziehung zur Figur darunter in Niedersicht, rechts aber in Untersicht unabhängig davon die Tiefe darstellt. Der Stich des Meisters des Kalvarienberges (Abb. 113) läßt aber ebenfalls einen neutralen Blickpunkt vermissen. Das Terrain, treppenartig aufgebaut, ist im wesentlichen in Niedersicht gegeben: alles Aufrechtstehende (Menschen, Tiere, Bäume) im Profil. Während aber die Häuser in ihrem systematischen Wechsel von Profil und Niedersicht durch die wechselnden Motive des figuralen Teiles bestimmt sind, wird das von oben gesehene Terrain vorne eine panoramatisch frei sich entwickelnde Bühne für die Hauptfiguren, wie ja überhaupt nach dem Vordergrund zu die Erscheinungszusammenhänge sich lockern. Ein altes und ein neues Raumdarstellungsprinzip trifft da zusammen.



Abb. 113. Kopie nach dem Meister des Kalvarienberges, Basel (n. Geisberg).