

Erster Hauptteil.

(Systematischer Teil.)

Die „ästhetische Perspektive“ nach Wesen, Bedeutung und Entstehung dargestellt.

A. Zur Einführung: Allgemeines vom Wesen der Flächenkunst.

I. Raumkunst im allgemeinen.

So viel hat schon der Titel verraten, daß hier von Eigentümlichkeiten der Flächenkunst die Rede sein soll.

Die Flächenkunst ist der merkwürdigere Teil der Raumkunst, merkwürdig durch den transformatorischen Charakter der Darstellungsmittel und den illusionistischen Charakter der Wirkung.

Es kann hier nicht meine Absicht sein, unsere Betrachtungen zu einer allgemeinen Lehre von der Raumkunst abzurunden (womit ich freilich keineswegs gesagt haben möchte, daß mir eine solche Raumkunstlehre nicht als ein Gegenstand erschiene, der einer tieferdringenden Bearbeitung würdig, ja bedürftig wäre); von einigen allgemeinsten Dingen aber muß zugunsten voller Verständlichkeit alles Kommenden unbedingt kurz gesprochen werden.

Man kann sagen, daß der Teil der Raumkunst, der der Flächenkunst gegenübersteht (und Architektur und Plastik umfaßt), von der transformatorischen und illusionistischen Flächenkunst sich — in einem gewissen, allgemeinsten Sinne — als imitatorischer und realistischer am schärfsten und treffendsten unterscheiden lasse: er ahmt den wirklichen Raum nach, und seine Gebilde wirken daher als »wirklicher« Raum, sei es als umschließender Raum (Hohlraum, Innenraum), wie er ausschließlich von der Architektur gebildet wird, sei es als umschlossener Raum (Körper), wie er der Architektur und Plastik gemeinsam ist (der ersteren als Außenarchitektur).

Faßt man, wie es heute wohl allgemein geschieht, den Raum, den wir eben den wirklichen nannten, d. h. den dreidimensionalen Raum unserer vermutlich ursprünglichsten Sinne (des Gelenk-, Sehnen-, Muskelsinnes und des Hauttastsinnes, sowie vor allem des statischen Sinnes der Bogengänge im inneren Ohr) als den ursprünglichen Raum, so mag die imitatorisch-realistische dreidimensionale Raumkunst leicht als die ursprüngliche, als die »natürliche« erscheinen. Mir scheint freilich wichtiger als die sinnliche Ursprünglichkeit des drei-

dimensionalen Raumes — im Sinne einer zeitlichen Priorität! — die Rolle, die er im Verstande, in unserem Wissen spielt: die »wirkliche« Welt, die der Verstand aus dem Chaos der »reinen« Sinnlichkeit — und zum Teil diesem Chaos zum Trotz — sich erbaut, ist die dreidimensionale Welt. Eine zeitliche Priorität der dreidimensionalen Sinnlichkeit mag — für Ontogenie wie Phylogenie — unbestritten sein; sie kann aber bei der Schöpfung der Kunst eine Rolle nicht gespielt haben, da die Kunst zu einer Zeit — in einem Alter des Stammes wie des Einzelwesens — sich entwickelt hat und immer wieder entwickelt, wo die Sinne nebeneinander in voller Leistungsfähigkeit bestehen und eine Erinnerung an Ursprünglichkeit und frühere Abhängigkeit ausgeschlossen ist. Wohl aber muß die andere Priorität dieser dreidimensionalen Sinnlichkeit, diejenige nämlich, die die Bundesgenossenschaft des Verstandes ihr verleiht, sich, wie überall, so auch in der Kunst zur Geltung bringen. So lehrt es auch die Geschichte. Die dreidimensionale Kunst bewältigte ihre Aufgabe überall früher als die Flächenkunst. Das schlosse ein Hereinspielen der zeitlichen Rangordnung nicht aus. Wer aber die Entwicklung der Flächenkunst, sei es bei den Völkern, sei es beim Einzelnen, verfolgt, wird keinen Grund finden, die langsame Entwicklung einer Unreife der optischen Sinnlichkeit zuzuschreiben; er wird vielmehr zugeben müssen — alles drängt auf diese Deutung hin —, daß es das »Wissen« ist, das sich immer wieder störend einmengt; sei es nun, daß es den Darsteller in der handgreiflichsten Weise sich vertun läßt (wie wir es — ontogenetisch — beim Kinde sehen, wenn es den Profilkopf mit zwei Augen versieht, oder — phylogenetisch — bei den alten Ägyptern, wenn sie eben diesen Profilkopf nicht zwar mit zwei Augen, wohl aber mit einem Auge in Frontansicht wiedergeben); sei es, daß es ihn erst vor komplizierteren Aufgaben zu Falle bringt (wie etwa bei der Wiedergabe des Verhältnisses einer Figur zum Boden, zu anderen Figuren usw.), wie es noch in den Anfängen der modernen europäischen Kunst so oft geschieht.

Wir nannten die Flächenkunst eine transformatorische und durften dies wohl im Einverständnis mit der allgemeinen Meinung tun.

Es ist klar, daß diese Bezeichnung nur einen Sinn hat, solange man die zweidimensionale Darstellung auf die dreidimensionale Wirklichkeit bezieht. Und geradeso lange wie die Bezeichnung hat auch die Bewunderung einen Sinn, die man dieser Kunst eben um der Transformation willen als einer »Kunst« im Sinne des schwierigen, seltenen, ja rätselhaften, »göttlichen« Könnens entgegenbrachte und entgegenbringt (man vergleiche die Literatur der Renaissancekünstler, in denen die Erinnerung an die ursprüngliche Ohnmacht noch lebendig war!).

Nun ist es aber unschwer einzusehen, daß im letzten Grunde

die Flächenkunst nicht in geringerem Maße imitatorisch als die dreidimensionale Raumkunst ist. Was tut sie anders, als das Bild nachzeichnen, das uns unser »Gesichtsfeld« aufs unmittelbarste zeigt; das rein sinnliche Sehen ist zweidimensional (wir glauben hieran gewissen abweichenden Meinungen gegenüber festhalten zu dürfen), wenigstens das Sehen mit einem Auge, das wir bei Fragen der Darstellung auf der Fläche an Stelle des zweiäugigen Sehens setzen müssen. Hätte der Mensch sich nur auf den Gesichtssinn verlassen wollen, er hätte niemals perspektivische Fehler machen können; denn perspektivisches Sehen ist nichts anderes als Sehen überhaupt; er hat aber immer — und er tut es noch — das Sehen nur als Hilfe seiner dreidimensionalen Raumerfassung gebraucht, das Auge als Tastorgan für die Ferne verwendet, seine flächigen Eindrücke als Anweisungen auf Körperliches hingenommen, gleichwie Zeichen einer Schrift für die Dinge hingenommen werden; er hat, mit anderen Worten, vom Sehen nur einen wissenschaftlichen Gebrauch gemacht; denn in der Plastik und Architektur wurde das Gesehene nicht als solches genossen, sondern nach seiner Übersetzung ins Räumliche, Dreidimensionale; auch hier also war das Auge nur der Interpret (von gewissen Konzessionen an das Sehen als solches wird hier der Kürze halber abgesehen)¹⁾.

So war denn die berühmte Entdeckung der frühen Renaissance, die Entdeckung der perspektivischen Gesetze, nichts als die Entdeckung einer **Wirklichkeit**, des wirklichen, rein **sinnlichen** Sehens; die scheinbar rätselvoll »Projektion des Raumes auf die Fläche« ist nichts als das Ablesen des schon ohne unser Zutun projizierten Raumes von der Fläche, nämlich des Gesichtsfeldes; es war nur scheinbar ein Triumph des Verstandes, nur scheinbar ein Sieg der Wissenschaft in der Kunst, als welcher die »Entdeckung« damals gefeiert wurde; in Wirklichkeit hat in der Lehre von der Perspektive das Sehen über das Wissen gesiegt, die Sinnlichkeit über den Verstand!

Diesen Gegensatz von Sinnlichkeit und Verstand bitte ich im Auge zu behalten; er wird für uns wichtig sein.

II. Die Flächenkunst im besonderen.

a) Die Flächigkeit.

Das Wesentlichste an der Flächenkunst ist zweifelsohne, was ihr den Namen gibt: die Flächigkeit ihrer Werke, tiefer gesehen: die »Ban-

¹⁾ Das Problem der »natürlichen Projektionsfläche« kann hier nicht erörtert werden; ebenso blieben Kuppelbilder und Panoramen außer Betracht.

nung des dreidimensionalen Raumes auf die Fläche«; in ihr müssen wir das Wesentlichste sehen unbeschadet unserer Erkenntnis, daß diese »Verflachung« des körperlichen Raumes in unserem »Gesichtsfeld« (dem projizierten Netzhautbild) schon vollzogen und von uns gewissermaßen nur nachzuzeichnen ist. Daß das Gesichtsfeldbild für uns, für unsere zeichnende Hand, nicht »greifbar« ist, macht die Schwierigkeit dieses »Nachzeichnens« aus. Wir bedürfen, als Anfänger, einer künstlichen Hilfe. Diese hat das Zeitalter, das sich der Entdeckung der »Gesetze« der Perspektive rühmen darf, bekanntlich in durchsichtigen »Schirmen« (aus geöltem Papier, Glas usw.) gefunden, die zwischen Auge und Gegenstand in Greifweite aufgestellt wurden; bald lernte man auch auf einen bloß vorgestellten Schirm zu projizieren, d. h. freihändig zeichnen auf beliebige, d. h. hier, beliebig gelegene Flächen (Papier auf dem Tisch, Tafel auf der Staffelei, Fläche an der Wand oder Decke usw.).

Wir kommen auf gewisse Eigentümlichkeiten der Projektion zurück.

Machen wir uns zunächst noch mit dem zweiten Grundprinzip der Flächenkunst vertraut, das für uns von größerer Wichtigkeit ist, dem Prinzip der Rahmung.

b) Die Rahmung.

Es gibt Darstellungen auf der Fläche ohne Rahmung; so die primitivsten Äußerungen unserer Kunst einerseits, die vorbereitenden Zeichnungen und Studien aller Art, auch der reifsten Künstler, anderseits.

Es wird aber niemand bestreiten, daß wir als eigentliches Kunstwerk nur das gerahmte anerkennen, wobei als Rahmung freilich die Einfassung nicht nur mit dem Rahmen im gewöhnlichen engeren Sinne, sondern jede scharfe Abgrenzung gegen die Umgebung, auch — bei Fresken — die architektonische, verstanden werden muß.

Diese Rahmung ist in viel strengerem Sinne, als es die Verflachung ist, eine freie, ideelle Tat, ein Hinausgehen über alle Wirklichkeit; ein flaches Raumbild können wir sehen, ja sehen wir immer, wenn wir unbefangen sind; den Rahmen sehen wir nicht.

Bis zu einem gewissen Grade läßt sich ein Rahmen freilich auch in der Wirklichkeit des Sehreiches behaupten: unser Gesichtsfeld, d. h. das Stück Welt, was wir mit einem Blick erfassen, umspannen können, ist nicht unendlich, wie der gedachte Raum; wir sehen nur nach einer Seite; aber auch hier wird uns nicht die ganze »Halbkugel« des Raumes sichtbar, sondern nur ein Ausschnitt von ihr. Dieser Ausschnitt ist bekanntlich — was sich zum Teil aus unbewußten praktischen Bedürfnissen des Organismus ableiten läßt — von recht unregelmäßiger Gestalt (ein Bild von ihm — doch nur der einen

Hälfte, nach der das Ganze zu ergänzen ist — gibt Mach in seiner Analyse der Empfindungen, S. 27), abgerundet wäre er ein Quereoval; dieser natürliche Ausschnitt wird aber von der Kunst keineswegs, wie so oft der Inhalt, einfach, ohne weiteres, nachgezeichnet.

Die künstlerische Rahmung engt vielmehr zunächst das natürliche Gesichtsfeld ganz erheblich (im allgemeinen horizontal auf etwa ein Viertel, vertikal auf etwa ein Drittel) ein (sie verwertet nur den Bereich des deutlicheren Sehens); sie gestaltet es aber ferner auch um: an Stelle des Quereovals tritt, fast ausnahmslos, das Rechteck, selten das quadratische, meist das längliche, dieses wiederum seltener hoch, meistens quer gestellt. Hier, in der Schöpfung des »Formates«, hat sich die Rahmung ganz von dem Gängelband der Wirklichkeit befreit und auf den Boden der ästhetischen Wahl gestellt; nicht mehr die »Wahrheit« (die optische natürlich!), sondern die »Schönheit« spricht ihr Gebot (womit nicht gesagt sein soll, daß die Inhalte der räumlichen Wirklichkeit hier nicht eine erhebliche Rolle spielen [vgl. unten]).

Dies das Nötige vom Allgemeinsten; wir kehren noch einmal zum ersten Prinzip der Flächenkunst, dem der Verflachung, zurück, um uns unserem Gegenstand zu nähern.

B. Der eigentliche Gegenstand: Die ästhetische Perspektive.

I. Vorbereitende Betrachtung:

Perspektive als außerästhetische Bedingung (Vorbedingung) der künstlerischen Gestaltung in der Flächenkunst.

Hier handelt es sich um das, was man gewohnt ist, schlechthin »Perspektive« zu nennen¹⁾; es ist eigentlich eine rein mathematische Wissenschaft, auch von Mathematikern ohne jede Rücksicht auf die Kunst hin und wieder dargestellt; soweit sie für die Kunst in Betracht kommt, muß sie als bekannt vorausgesetzt werden; diese außerästhetische Künstlerperspektive ist eine wenig weitläufige Wissenschaft, wenn der Begriff ganz streng gefaßt wird. Was die Lehrbücher über Künstlerperspektive bieten, geht über das außerästhetische Gebiet mehr oder weniger weit hinaus, greift ins ästhetische hinüber.

¹⁾ Wir sind hier durch den Sprachgebrauch in die unerfreuliche, leider aber nicht eben seltene Lage gebracht, einen Ausdruck (Perspektive) in zwei Bedeutungen zu gebrauchen: erstens in der Bedeutung von perspektivischem Sehen beziehungsweise perspektivischer Ansicht oder Wiedergabe, zweitens in der Bedeutung von Perspektive als Lehre vom perspektivischen Sehen beziehungsweise perspektivischer Darstellung. Ich hoffe aber, daß aus dem doppelten Gebrauch Mißverständnisse nicht entspringen werden.