

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 rätselhafte »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 Allgemeinen; 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.