

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.

Denn wenn in diesen Schriften nur diejenige Projektionsfläche berücksichtigt wird, die senkrecht zur Blickrichtung (»Visierlinie«), außerdem aber — und vor allem! — senkrecht »in der Wirklichkeit« steht, so liegt hier nicht bloß eine willkürliche Einschränkung des mathematischen Stoffkreises vor, oder eine Einschränkung, die sich praktisch empfähle, etwa um der verwirrenden Menge der mathematisch-theoretischen Möglichkeiten nur irgendwie zu entgehen; die Auswahl ist vielmehr schon von ästhetischen Gesichtspunkten bestimmt — ästhetisch freilich im weitesten Sinne verstanden: im Sinne **gefühlsmäßig** betonter Sinnlichkeit.

Ich würde aber nicht nur gegen den Sprachgebrauch verstoßen, sondern auch des Vorteils mich begeben, das, was ich unter dem Titel »ästhetische Perspektive« als einen neuen Zweig der Kunstwissenschaft einführen möchte, vom Bekannten reinlich zu trennen, wenn ich diese eben genannten »ästhetischen« Gesichtspunkte mit den später geltend zu machenden auf eine Stufe stellen wollte.

Wir rechnen also die genannten Selbstbeschränkungen der künstlerischen Perspektive besser zu den außer- oder vorästhetischen Voraussetzungen der künstlerischen Gestaltung. Das ändert nichts an der Tatsache ihrer Bedeutung als Grundlage der »ästhetischen Perspektive«. Wir müssen ihnen somit einige Worte widmen, sie in ihrem Wesen zu würdigen suchen.

Wir haben sie ästhetisch im Sinne einer gefühlsmäßig, d. h. gemütlich betonten Sinnlichkeit genannt. In der Tat gehen sie alle, zum guten Teil mindestens, auf die gefühlte Herrschaft — in unserem Körper — von einem der lange verkannten »sechsten« Sinne, dem Gleichgewichtsbesser Schwerkraftssinne zurück; daneben auf unsere fühl- und sichtbare bilaterale Organisation, sowie — und nicht zuletzt! — auf die sichtbare Herrschaft der Schwerkraft auch in der Außenwelt.

Alle diese Momente wirken in demselben Sinne einer »Auswertung« der unendlich mannigfaltigen Richtungen im Raum des Denkens; der Raum verliert durch sie den homogenen Charakter, den er für den Mathematiker hat; ein Oben und Unten, Vorn und Hinten, Rechts und Links wird in ihm unterschieden; vor allem aber Vertikal und Horizontal, die als (relativ) »objektive« Richtungen den erstgenannten »subjektiven« gegenübergestellt werden können.

Dieser ausgewertete Raum ist der Raum der Kunst.

Dieser ausgewertete Raum ist auch der Raum, dem gegenüber erst das zweite Grundprinzip der Flächenkunst, die Rahmung, zur Anwendung kommt, ja dessen Wertungen sich die Rahmung unterordnet: die Seiten des Normalrahmens (des rechtwinkligen) sind paarweise vertikal und horizontal.

Mit dieser Erkenntnis können wir zum Hauptgegenstand unserer Untersuchung übergehen: zur

II. Hauptbetrachtung:

Die Perspektive als ästhetische Bedingung der künstlerischen Gestaltung in der Flächenkunst.

Begriff der ästhetischen Perspektive: Lösung des Rahmungsproblems.

Wir haben uns bisher darauf besonnen, daß vom Flächenkunstwerk folgende Bestimmungen gelten: Es stellt Wirklichkeit dar, auf eine Ebene projiziert, die senkrecht zur Blickrichtung und senkrecht in der Wirklichkeit steht; d. h. horizontal geschaut ist; es stellt von dieser Wirklichkeit nur einen Ausschnitt dar, der einem Sehwinkel (beziehungsweise -kegel) von meist ungefähr 40 Grad entspricht und durch ein vertikal-horizontal orientiertes Rechteck umgrenzt wird.

Diese Bestimmungen sind unvollständig; es fehlt ein Wichtiges: die Bestimmung des Verhältnisses, d. h. der Lage der Umgrenzung, des Rahmens, zur Achse des Bildes ¹⁾. Dieses Verhältnis des Rahmens zur Sehachse, beziehungsweise zu ihrem Fußpunkt, dem Augpunkt, ist der Gegenstand unserer ästhetischen Perspektive.

Als das Natürliche wird es nun erscheinen, daß der Rahmen symmetrisch zum Augpunkt, oder, wie wir uns auch ausdrücken können, daß der Augpunkt zentral im Rahmen sitzt. Unter dieser Voraussetzung allein ist das Bild dem »natürlichen« Bilde, das uns in unserem Gesichtsfeld gegeben ist, wesensgleich; es unterscheidet sich von ihm einzig und allein durch Ausdehnung und Form der Umgrenzung (sowie durch die absolute Größe der Inhalte, was hier ohne Bedeutung ist). Es ist dies die Bildart, die nicht nur das »natürliche«, sondern auch das »künstliche Auge«, der photographische Apparat (in seiner typischen Bildung der gewöhnlichen »Kamera« mit zentralem Lichteinfall) uns liefert.

Ich nenne diesen ersten Grundbegriff der ästhetischen Perspektive das Normalbild.

¹⁾ Achse des Bildes, Sehachse, heißt bekanntlich die Richtungslinie des Blickes eine horizontale Linie, die die Bildfläche senkrecht in einem Punkt trifft, den man konventionell den Augpunkt nennt, so daß man, nötigenfalls, den Punkt, wo »das Auge« sich befindet, als Blick- oder Sehpunkt« bezeichnen muß. Es ist die Sehachse somit die Zentrale des ganzen »Sehkegels«. Zu ihr senkrecht steht die Bildebene; durch sie, die Sehachse, hindurch geht jene Ebene (und durch ihren Fußpunkt im Bild, den Augpunkt, jene Linie), die man Horizont heißt.