

Die Gegenwart der Perspektive

Nachträgliches zum Symposium in Innsbruck 2009

1.

Ich glaube, es gerät zum Nachteil der Erörterung der Bedeutung der Perspektive in der Kunst der Gegenwart, wenn die Perspektive, deren Konstruktion zuerst von Ser Filippo Brunelleschi entdeckt oder erfunden worden ist, etymologisch auf *perspicere*, durchschauen, reduziert wird, wie es die Fenster-Analogie in Albertis Traktat nahelegt.*

Vielleicht ist mein Sinn für Unterschiede zu groß. Doch ist es etwas anderes, ob ich Ausschau halte und meine Umgebung überblicke (*prospettiva*) oder irgendwo durchschaue (*perspiceo*), ob ich also aus dem Fenster hinaus auf die Gasse schaue oder *durch* Albertis Fenster blicke und festhalte, was sich mir im Rahmen des Fensters zeigt. Wenn ich aus einem gewissen Abstand durch das Fenster blicke, bleibe ich im Zimmer, meiner *camera oscura*, schaue ich aus dem Fenster hinaus, so befinde ich mich bereits im Bereich zwischen meiner *vita contemplativa* und der *vita activa* auf der Straße. In das Bild, das sich mir bietet, bin ich, mein Körper, mein *locus standi*, einkomponiert, mein Blick wandert herum, bleibt nicht auf einen Focus und in einem bestimmten Abstand von dem Gesehenen fixiert. Ich denke hier an eine belebte Straße einer Stadt des 15. Jahrhunderts. Mehr noch: auch ich werde von der Gasse im Rahmen des Fensters gesehen, es findet ein Blickwechsel, vielleicht Grußwechsel, jedenfalls eine Kommunikation statt. Albertis Auffassung der Perspektive bleibt dagegen wesentlich kontemplativ, sie scheint den Wert der Perspektive am Abstand vom Leben auf der Straße, vom praktischen Leben, von Handarbeit und Handwerk zu messen. Die „Wissenschaft der Perspektive“ will die Kunst nobilitieren, indem sie ihr den gleichen Status einer Theorie, die mit sauberen Händen betrieben werden kann, verleihen will, wie sie Theologie, Rhetorik, Mathematik, Humaniora innehatten. Doch bei den großen Werken der Malerei steht der Betrachter selbst im Fenster des Bildes oder im Raum des Geschehens und blickt herum, ein Herumblicken, das allerdings wohlgeordnet ist zur Sichtbarkeit der Komplexität in der Simultaneität.

* Elisabeth Voggeneder hat in ihrem Einführungsreferat das approbierte kunsthistorische Verständnis der Perspektive kenntnisreich dargelegt. – Es sei erinnert, dass sich auch Panofsky in seiner berühmten Schrift „Die Perspektive als symbolische Form“ von der Deutung der Perspektive als Durchsehung und Albertis Fenster-Analogie leiten ließ. Allerdings hat er an anderer Stelle („Die Renaissancen der europäischen Kunst“) das „Hinausmessen in den Raum“ in der altrömischen Wandmalerei von der Konstruktion eines einheitlichen Bildraums in der Renaissance unterschieden. Siehe Punkt 2.

Der Betrachter kann eintreten in einen Blickwechsel mit dem Bild (ein Blickwechsel, der oft durch eine Figur, die aus dem Bild zum Betrachter schaut, akzentuiert wird) oder in es hineinwandern wie durch eine offene Tür, die Wege der Imagination beschreitend. Die Malerei, von der hier die Rede ist – also in erster Linie die der Frührenaissance –, unternimmt die sinnlich-theoretische Aneignung und Vergegenwärtigung von Welt, der religiösen Vorstellungswelt insbesondere.

Durch Albertis Fenster gesehen ist die Bildeinheit quasi von vornherein fertig gegeben. Wogegen der herumgehende Blick das Disparate im Bild erst zu einer Einheit bringen, das Komplexe erst anschaulich und damit intelligibel machen muss: es ist eine Arbeit, die auf die Totalität geht, ohne sie voraussetzen und ganz erreichen zu können. Jedes Foto übertrifft in der Selbstverständlichkeit, mit der wir es als Dokument der Einheit einer raumzeitlichen Gelegenheit nehmen, die bedeutendsten Werke der Malerei. Diesen haftet ihr Konstruiertes als Zweifel an, selbst wenn sie vollkommener Einheit durch Reduktion der Komplexität näherkommen wollen.

Für die Malerei der *storie* war die Perspektive kein starres Schema, sondern ein Orientierungssystem, Methode und Modell, welches durchaus variabel angewandt wurde.

2.

Obiges Herumblicken ist in der Folge Albertis von der Kunstgeschichte eifrig übersehen worden – weil es wohl auch einfacher ist, die Erfindung der Perspektive mit Werken der Malerei zu illustrieren als die Entwicklung der Perspektive in den Werken der Malerei zu studieren. Auf die Spitze getrieben hat dieses Vorgehen neuerdings Hans Belting in seinem Buch „Florenz und Bagdad“, in welchem er die Perspektive zur *Bildtheorie* der europäischen Malerei von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert erklärt hat. Wobei – noch dazu – die Perspektive als bildgebendes Verfahren im Grunde gleichgesetzt wird mit der camera obscura und der Photographie. Eine ähnliche Auffassung vertritt übrigens banalo grande Ernst Gombrich*. Und mit der Fotografie scheint dann die perspektivische Raumdarstellung als Aufgabe der Malerei obsolet geworden zu sein.

* Dies mag gegen Belting etwas ungerecht scheinen – spreche ich doch selber (siehe weiter unten) von einem „perspektivischen Paradigma“. Abgesehen aber von der ungeschickten Gleichsetzung von perspektivischem Verfahren und „Bildtheorie“ zeigt sich Beltings Auffassung der Perspektive in der Malerei eben ähnlich beschränkt wie die Gombrichs. Ein Verständnis der Perspektive, wie es hier von mir

Wogegen ich noch einen wichtigen Einwand vorbringen möchte. Das perspektivische Verfahren – die *costruzione legitima* des Filippo Brunelleschi – misst nicht einfach hinaus in den Raum, visiert die Gegenstände nicht von einem Punkt an oder sammelt die Lichtstrahlen in einer Linse, die ein Erscheinungsbild auf eine transparente Fläche oder eine lichtempfindliche Schicht wirft. Sie konstruiert den Raum als Bildraum, als einen jetzt gegebenen Teil des unendlichen, gleichförmigen, kontinuierlichen Raumes. Sie ist in einem die Rekonstruktion eines bestimmten Raumes und der in ihm befindlichen Volumina unter dem Aspekt des Gesehenwerdens von einem bestimmten Punkt aus, und sie ist zugleich das Modell eines Raumes, in das das Vorgestellte, die Körper und die Architekturen eingetragen werden können. Nicht umsonst ist sie von einem großen Architekten (Brunelleschi) erfunden und von einem anderen Architekten (Alberti) zuerst beschrieben worden. Die Extrapolation des Gegebenen durch ein lineares Gitterwerk geht einesteils auf die Stadtplanung, ich denke an Arnolfo di Cambios Masterplan für Florenz, andererseits auf die Kartographie zurück.

Die Perspektive lieferte den Malern zweierlei: ein Modell für die Organisation der Bildelemente im Bildraum und eine visuelle Vergegenwärtigung von hoher Plausibilität und verstandesmäßiger Nachvollziehbarkeit. Man sollte das nicht auf den Illusionismus herunterbringen, dessen Stunde erst später schlägt.

Die Entwicklung der perspektivischen Raumdarstellung von Giotto bis zur Hochrenaissance ist verbunden mit der Entwicklung kompositorischer Formen, die die Darstellung menschlicher Selbstbewegung und Kommunikation, des „organischen Raums“, mit dem „abstrakten Raum“ der perspektivischen Konstruktion zu einer sich selbst erklärenden, selbstreflexiven, narrativ strukturierten Bildwirklichkeit verschmelzen. Und mit einer entsprechenden Blickführung des Betrachters, dessen Auge wohl kaum als starr auf den Focus gerichtet verstanden wurde. Die Entwicklung solcher Kompositionsformen und evokativer Mechanismen geht Hand in Hand mit der zunehmenden Vereinheitlichung und Abstraktion des Bildraums von der Besonderung bestimmter Bildzonen und symbolisierenden Unterschieden in Größenverhältnissen und Materialien.

versucht wird, führt dazu, dass der Sachverhalt sich komplexer darstellt und nicht so einfach als das Gemeinsame und Bestimmende des Bildbegriffs in der europäischen Tradition genommen werden kann.

3.

Wie weit nun ist das „perspektivische Paradigma“ auch noch für die Moderne des 20. Jahrhunderts und die Gegenwartskunst gültig?

Zunächst wäre anzumerken, dass alle Bilder der klassischen Moderne und die meisten Bilder bis heute dem perspektivischen Paradigma entsprechen, insofern sich die Bildfläche als Schnitt durch die Sehpyramide und als das jeweils Ganze der visuellen Apperzeption setzt. Die „flatness“ der Moderne macht die Vorderseite des perspektivischen Guckkastens undurchsichtig, aber sie ist auf diesen Guckkasten montiert. Auch die Absetzung des Bildes von anderen Oberflächen, die Rechteckigkeit des für sich stehenden Bildfeldes wird meist beibehalten. Abweichungen hievon sind vom Futurismus an immer zahlreicher geworden und haben die Gegenständlichkeitsform des Bildes mehr oder weniger zersetzt und verlassen. Es wäre hier zu unterscheiden zwischen künstlerischen Unternehmungen, die im Spannungsverhältnis zur Perspektive stehen (der Kubismus und Futurismus zum Beispiel), solchen, die das perspektivische Raumenken in anderen Formen als der des Bildes praktizieren (so teilweise der Minimalismus), schließlich solche, wo sich die Spur der Perspektive im zeitlichen Auseinander und Nebeneinander der Objekte verliert (wie bei den meisten Installationen).

Es wäre zu diskutieren, ob es ein von der Perspektive verschiedenes, aber ihre Anwendung nicht notwendig ausschließendes Paradigma der Raumdarstellung in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts gibt. Ein Kandidat dafür wäre die Tendenz sehr vieler Kunstwerke, den Raum des Betrachters selbst zu bespielen und zu einem Bestandteil des Werks zu machen. Diese Entwicklung gibt es ja auch im Theater. Ich erinnere an den Ausgriff des Futurismus und Dadaismus in den architektonischen Raum; näher bei der Gegenwart und in der Sache klarer sind hier Werke der amerikanischen Farbfeldmalerei (zum Beispiel Barnett Newmans „Vir heroicus sublimis“, detto die Bilder Rothkos, die den Betrachter in ihre Farbsphäre eintauchen lassen sollten) und erst recht die Installationskunst. Auch bei figuraler Malerei entsteht oft das Paradox einer umgekehrten Perspektive (hier nicht im Sinne von Florenskys Ikonen-Theorie), die den Raum zwischen Bild und Betrachter als TIEFE erfahrbar macht. Nebenbei bemerkt scheint mir Pierre Bonnard der Erste, der dieses Phänomen durch den bewussten Einsatz von Farben mit unterschiedlichen Apperzeptionsgeschwindigkeiten hervorgerufen hat.

Ganz verlassen wird aber auch hier nicht der Dunstkreis des perspektivischen Paradigmas. Hat doch die perspektivische Konstruktion immer schon den Standpunkt des Betrachters, seinen Abstand von der Bildeoberfläche, Untersicht und Aufsicht einkalkuliert. Und dass die Malerei der Renaissance-Tradition den Sehsinn als einen leiblichen, die Leiblichkeit des Betrachters negiert hätte, ist auch durch häufige Wiederholung nicht zu beweisen. Die Negation des Körpers zu Gunsten einer reinen Wirkung auf die *Seele* ist erst eine Erfindung des klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts.

4.

Hat das perspektivische Modell des Bildes heute – angesichts der beliebigen Verfügbarkeit von technisch produzierten perspektivischen Bildern in Fotografie und Film – heute noch ein kritisches Potenzial? Ein kritisches Potenzial, wie es die Perspektive in der Zeit ihres Entstehens gegenüber dem religiösen Symbolismus und dem feudalen Ordnungsdenken ohne Zweifel hatte? (Denken wir nur an die perspektivische Isokephalie und die Überwindung der „Bedeutungsperspektive“.) Dass ein Bild nach den Regeln der Perspektive aufgebaut ist, kann heute vielleicht noch auf naive Gemüter Wirkung haben, als illusionistische Handarbeit Bewunderung erregen, aber das ist sicher keine kritische Position. Ein kritisches Potential sehe ich nur dort, wo die Perspektive *ein* Verfahren der Totalisierung der Bildelemente ist, das die Totalität, das Ganze des Bildes weder als Illusionsraum noch als Flächeneinheit voraussetzt. Wo sie dazu beiträgt, das Bild als Bewegung, Bedürfnis einer unerreichbaren Totalität für Rezipienten nachvollziehbar zu machen. Hier haben die großen Werke der alten Malerei durchaus ihre Gegenwart in der wissenschaftlichen und kunstfreundlichen Betrachtung; die Erfahrung und das Bewusstsein ihrer Leistungen stellen einen Widerstand gegen die technisch produzierte Bilderflut und die Hypostasierung der Gegenwartskunst dar.

Die Thematisierung der Perspektive in der Kunst der letzten Jahrzehnte zeigt sich in verschiedenen Formen. Interpretiert man Totalität (vielleicht im Sinne des Kusaners) als Einheit von Sehen und Gesehenwerden, als Sehen des Sehens, so kann der Zerfall dieser Einheit zusammen mit ihrem Bedürfnis in eine Versuchsanordnung wie der Bruce Naumans aktualisiert werden (ein Gedanke, den ich Michael Glasmeier verdanke).

Ebenfalls in Anschluss an Nikolaus von Kues ließe sich Andreas Gurskys Versuch, das absolute Sehen – sowohl des Ganzen wie gleichzeitig jeder Einzelheit – in digital bearbeiteten Fotografien zu demonstrieren, verstehen. Konstantin Kaiser hat geltend gemacht, dass bei Gursky keine empathische Wechselbeziehung, kein Blickwechsel zwischen Bild und Betrachter stattfindet; in unüberbrückbarer Distanz wird das Ganze zum Ornament der Masse. Die ornamentale Struktur suggeriert eine Einheit, der technische Overkill eine Plausibilität und die Monumentalität der Formate eine Bedeutung, die der kritischen Untersuchung nicht standhalten. (Konstantin Kaisers Referat ist auf meiner Website: www.leanderkaiser.com nachzulesen.)

Wird die unerreichbare Totalität – das beginnt schon mit Velazquez – als eine Erscheinung interpretiert, die dich anschaut, indem sie dein Sehen zum Gegenstand macht (zur Bildwirklichkeit und zu dem in ihr Repräsentierten), so dass sich das Sehen deines Sehens dir als Bilderscheinung entgegenwirft, so haben wir es mit einer Kunst zu tun, die den Stolz ihres Vermögens der Realität entgegensetzt. Solche Kunst spricht keine Kritik an irgendwelchen Zuständen aus, doch sie beharrt auf sich als autonomer Sphäre eines überlegenen Blicks. Von dem aufgeklärten Eleaten Velazquez könnte eine Linie gezogen werden zu den modernen Anhängern des Parmenides (den Minimalisten), deren essentialistische Kunst allerdings die Konstitution des Bildes in der Beziehung von Sehen und Gesehenwerden nicht reflektieren kann.

Wenn die antiperspektivische „Kugel des Seins“ mit einer spiegelnden Oberfläche versehen wird, so spiegelt sich darin erst recht das Hin und Her, die Doxa des Vergänglichen. Die Reflexion auf das Sehen und Gesehenwerden bleibt pure Oberfläche. Ein Bezug zur Auffassung des perspektivischen Bildes in Analogie zum Spiegelbild (Leonardo) kann hergestellt werden, doch das Spiegelnde ist hier nicht als ein Medium der Erkenntnis sondern vielmehr als ein Medium der Abschließung, einer nicht überschreitbaren Grenze zwischen Sehen und Sein gesetzt. Jeff Koons' innen verspiegeltes, aufgebrochenes Weltenei ist eine treffende Antwort auf die Eitelkeit der ästhetischen Eleaten (worauf Peter Lodermeier aufmerksam gemacht hat).

Schließlich und endlich: die Komplexität in der Simultaneität, die Totalisierung eines Gehalts im leiblichen Gegenüber eines Bildes, durch die Transformation von Stofflichem in ästhetisches Material, in der Einheit von Raum und Zeit, die Erzeugung einer Geometrie als Grammatik der Relationen im Bildfeld – all das stellt sich doch immer erneut als Aufgabe und wird von Künstlern wahrgenommen. Das ist eine Position des

Widerstandes jenseits der Kommentarsprache landläufiger ästhetischer „Reflektiertheit“.
(Gerlind Zeilner hat dafür Beispiele gebracht.)*

Leander Kaiser

September 2010

* Wenn ich hier das Referat von Markus Neuwirth nicht in meine Überlegungen einbezogen habe, liegt es ausschließlich am subjektiven Duktus meiner Überlegungen.