

Projekt B 2: Wahrnehmung der Wirklichkeit – Visualisierung des Wissens. Formen und Funktionen des Bildes in der Frühen Neuzeit.

Frank Büttner

Die Macht des Bildes über den Betrachter

Im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit sind Bilder vielfältig verwendet worden, um Geltungsansprüche zu behaupten und durchzusetzen. Eine wesentliche Voraussetzung dafür war ein neuer Status des Bildes, der seinen Wahrheitsanspruch primär von einem grundsätzlich neuen Verhältnis des Bildes zur Wirklichkeit ableitete. Die Etablierung der Perspektive als unabdingbare Grundlage der Wirklichkeitswiedergabe spielte dabei eine Schlüsselrolle. Die Durchsetzung der Perspektive als Darstellungsnorm war nicht, wie oft dargestellt, Resultat einer genialen Erfindung von Brunelleschi und Alberti, sondern sie war Resultat eines langwierigen Prozesses, der im ausgehenden 13. Jahrhundert in Italien einsetzte und erst im 17. Jahrhundert zu einem gewissen Abschluß kam. Ein grundlegender Aspekt in diesem Etablierungsprozeß betraf die Definition des Verhältnisses zwischen Bild und Betrachter. Im System der Perspektive waren verschiedene Möglichkeiten angelegt, das Verhältnis des Bildes zum Betrachter und des Betrachters zum Bild zu determinieren. Damit konnte das Bild auf zuvor unbekannte Weise Macht über den Betrachter gewinnen. Die Entfaltung dieser Möglichkeiten erfolgte in mehreren Schritten. Drei entscheidende Etappen sollen im folgenden skizziert werden. Der bahnbrechende erste Schritt, mit dem Bild und Betrachter in ein notwendiges Wechselverhältnis gebracht wurden, war die Übernahme des optischen Paradigmas der Sehpyramide. Sie wurde, wie an Wandbildern in Assisi zu zeigen ist, bereits um 1300 zur Grundlage der Bildkonzeption. Der nächste Schritt, der in den Erfindungen Brunelleschis und Albertis faßbar ist, war die Festlegung des Betrachterstandpunktes, oder besser des Augenpunktes. Der dritte hier zu betrachtende Schritt kann als Entdeckung des Horizontes beschrieben werden. Er brachte die Gleichsetzung von Bild- und Betrachterhorizont mit ihren für die Autorität des Bildes entscheidenden Implikationen.

I.

Die Mönche des Klosters Tegernsee legten 1452 Nikolaus Cusanus, der als Kardinallegat Süddeutschland bereiste, die Frage vor, wie Gotteserkenntnis im Sinne der "Theologia mystica" aufzufassen und möglich sei. Cusanus antwortete, indem er ihnen seine Schrift "De visione dei" übersandte und eine Bildtafel vom Typus der "vera icon". "Wenn ich euch auf menschliche Weise zum Göttlichen hin zu geleiten trachte, muß dies auf gewissem Gleichnisweg geschehen. Unter menschlichen Werken aber konnte ich keine für unser Vorhaben geeignetere Abbildung finden als das Bild des Allsehenden (imago omnia videntis), insofern nämlich dieses mit vollendetester Kunst gemalte Antlitz sich so verhält, daß es gleichsam alles rings umher ansieht"¹ Sehr genau beschreibt Cusanus dann das Phänomen, daß, wenn die Mönche sich im

¹ Nicolai de Cusa De Visione Dei, ed. A. D. Riemann (Nicolai de Cusa Opera omnia, vol. 6), Hamburg 2000, S. 5; Übersetzung zit. nach: Nicolaus von Cues, Von Gottes Sehen (De visione Dei), übers. von E. Bohnenstaedt, Leipzig 1942, S. 54.

Halbkreis vor der Tafel aufstellen, das Gottesbild jeden und alle gleichzeitig anzuschauen scheint. Der dem zugrundeliegende Bildtypus hatte in der Kunst eine lange Tradition. Plinius erwähnt die Bildtafel einer Minerva, die den Betrachter anzuschauen schien, wo immer er stand.² In der *Legenda Aurea* wird von einem Christusbild in der Hagia Sophia berichtet, das die gleiche wunderbare Eigenschaft besaß.³

Der Effekt des Blickes, der mit dem Betrachter mitwandert, mag heute abgenutzt erscheinen. Zu Zeiten des Cusanus war man fasziniert davon. Das bezeugt nicht nur die große Zahl der "Vera icon"-Tafeln und der Adaptation ihres Prinzips in der Porträtmalerei, sondern auch die Variationen des Prinzips. Unter den Beispielen, die Cusanus anführt,⁴ verdient vor allem das des "sagittarii in foro Norimbergensi" Aufmerksamkeit. Es handelt sich hier wohl um ein heute verlorenes Wandbild, das an der Fassade des Nürnberger Rathauses angebracht war. Der Bildtypus dürfe uns in mehreren Zeichnungen überliefert sein, von denen jene in Erlangen dem Nürnberger Bild am nächsten kommen mag.⁵ Die verschiedenen Versionen eines Grundtypus deuten darauf hin, daß es sich hier um ein Figurenmuster handelt, das im Alpenraum im 15. Jahrhundert weit verbreitet war.⁶ Wo das Urbild zu finden ist, konnte nicht geklärt werden. Sicher ist jedoch, daß dieser Typus des auf den Betrachter zielenden Schützen damals neu war. In den älteren Quellen ist nirgendwo von ihm die Rede. Er hatte jedoch eine ausgesprochen lebhafte Nachfolge. In einem Flugblatt des frühen 17. Jahrhunderts beispielsweise wird er zum Symbol der Unausweichlichkeit des Todes.⁷ Daß das visuelle Erlebnis der "Allsichtigkeit" der Kern der Überzeugungskraft des Flugblattes sein sollte, wird durch die Anweisung unterstrichen, das Bild höher aufzustellen als ein Mann ist. Auch Athanasius Kircher bringt in seiner "Ars magna..." von 1646 das Beispiel, um die Bildwirkung mit den Gesetzmäßigkeiten der Optik zu erklären.⁸

Seine Erklärung führt zurück in das späte Mittelalter. Die Begeisterung jener Zeit für die "alsichtigen"

² Plinius nat.hist. XXXV (XXXVII), 120: pictor Famulus. Huius erat Minerva spectantem spectans, quacumque aspiceretur.

³ Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, dt. von R. Benz, 4. Aufl., Heidelberg 1963, S. 386.

⁴ Cusanus (wie Anm. 1), S. 54: "Von dieser Art sind viele aufs beste gemalte Bilder anzutreffen, wie das des Bogenschützen am Nürnberger Markte, in Brüssel das Bild Rogers, des größten Malers, auf einem höchst wertvollen Gemälde im dortigen Rathaus, das Bild in meiner Veronika-Kapelle zu Koblenz, in der Burg zu Brixen das Bild des Engels, der das Wappen hält, und viele andere allerwärts sonst."

⁵ *Altdeutsche Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen*, Katalog der Ausstellung München 1974, Katalog Nr. 8.

⁶ Vgl. Kurt Rathe, *Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren* (Studies of the Warburg Institute, hrsg. von F. Saxl, Bd. 8), London 1938, S. 19ff.

⁷ "Fleuch wa du wilt...", Kupferstich von Jacob von der Heyden, Straßburg um 1615/17: *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von W. Harms, Bd. III, hrsg. von W. Harms und M. Schilling, Nr. 125.

⁸ Athanasius Kircher, *Ars Magna Lvcis Et Vmbrae*, In decem Libros digesta, 2. Aufl. Amsterdam 1671, S. 140

Bilder, die Erfindung neuer Realisationen dieses Prinzips sind symptomatisch. Sie stehen für die Durchsetzung einer neuen Bildauffassung, nach der Betrachter und Bild in eine genau zu bestimmenden Beziehung zueinander stehen, die eine wechselseitige Abhängigkeit implizierte. Die „alsichtigen“ Bilder waren ein Beispiel dafür, daß das Bild nicht ein für den Betrachter beliebig verfügbares Objekt waren, sondern eine Macht ausüben konnten, der sich der Betrachter unterzuordnen hatte.

Diese Auffassung und ihre Begründung waren neu. Damit soll nicht gesagt werden, daß nicht auch zuvor einem Bildwerk die Eigenschaft zuerkannt werden konnte, Macht über den Betrachter auszuüben, doch dies war eine dem Bild verliehene Macht. Sie konnte Dämonen zugeschrieben werden, wie dies von antiken Statuen behauptet wurde. Es konnte aber auch eine wohltätige, sakrale Macht sein, die dem Bildwerk durch integrierte Reliquien verliehen wurde, oder, wie es bei der „Vera icon“ der Fall war, durch ihren Bezug auf den göttlichen Prototypus. Legenden, wie jene, die Jacobus de Voragine von der Christusikone in Konstantinopel überliefert, belegen den Glauben, daß im Bild göttliche oder magische Kräfte wirksam sein konnten. Auch wenn das Bild für deren Wirkung als Mittler fungierte, galt es grundsätzlich als ein für sich und unabhängig vom Betrachter bestehendes Objekt. Seine Rezeption als Bildwerk wurde entsprechend dem Paradigma von Schrift und Lesen aufgefaßt. Der objektiven Existenz von Schrift und Bildtafel tritt der Rezipient mit dem Akt des Lesens gegenüber. In den mittelalterlichen Traktaten zur Optik werden Malerei und Schrift als Sehgegenstände gleichgesetzt, die auf Grund der Qualitäten von „figura“ und „ordinatio“ erfaßt und verstanden werden können.⁹ Wie der materiale Text ist auch das Bild eine Zusammenstellung von Zeichen, für deren Anordnungsregeln Wahrnehmungsbedingungen keine Rolle spielten. Gerade dies sollte sich im Spätmittelalter radikal ändern. Die Malerei sollte einen von der Schrift grundlegend unterschiedenen Status erhalten.

Der Wandel der Bildauffassung, der seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert schrittweise vollzogen wurde, wurde durch die Entwicklung der wissenschaftlichen Optik vorbereitet, die seit der Jahrhundertmitte eine einzigartige Blütezeit erlebt hatte.¹⁰ Die entscheidende Voraussetzung für die Entwicklung der abendländischen Optik und damit auch Voraussetzung für die neue Bildauffassung war die große Synthese des Arabers Alhazen, der die drei Stränge antiker Optik, die medizinische Optik eines Galen, die geometrische Optik Euklids und die philosophisch-wahrnehmungstheoretischen Lehren von Aristoteles und anderen zu einem relativ einheitlichen Gebäude verbunden hatte. Auf Alhazen fußten die Begründer der abendländischen Optik Roger Bacon, John Pecham und Witelo. Deren im späten 13. Jahrhundert abgefaßten Schriften blieben bis in das 17. Jahrhundert hinein Basistexte der Optik. Zwei Grundlehren der mittelalterlichen Optik waren für die Entwicklung der Perspektive besonders wichtig, nämlich erstens:

⁹ David C. Lindberg, *Roger Bacon and the Origins of Perspectiva in the Middle Ages. A Critical Edition and English Translation of Bacon's Perspectiva*, Oxford 1996, S. 10: „Et preter hoc sunt aliqua que collocantur sub aliquo vel aliquibus istorum (nämlich der „sensibilia“, die vorher aufgelistet wurden), ut ordinatio ab situ, et scriptura et pictura sub figura et ordinatione“. So vorher schon bei Alhazen.

¹⁰ Den besten Überblick bietet: David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago 1976.

Das Auge ist ein Rezeptionsorgan, das die von außen hereindringenden Bilder empfängt und nicht etwa, wie man zuvor zumeist dachte, die Gegenstände mittels ausgesandter Sehstrahlen erfaßt, und zweitens: Der äußere Sehvorgang ist mit dem Modell einer Pyramide oder eines Kegels beschreibbar, deren Basis von Sehobjekt gebildet wird, während die Spitze, in der allem vom Sehobjekt ausgehenden Strahlen zusammentreffen, im Auge liegt.

Ausgangspunkt für die neue Empfangstheorie des Sehens war die These, daß von jedem Objekt in alle Richtungen Species ausgesandt werden, die als Bilder des Objektes oder auch abstrakter als Strahlen begriffen werden können. Dieses Chaos von Strahlen, das Ghiberti in einer Marginalzeichnung seines dritten Kommentars andeutete,¹¹ ordnet sich für den Betrachter dadurch, daß das Auge von allen von einem Punkt des Objektes ausgehenden Strahlen nur diejenigen wahrnimmt, die senkrecht auf das kugelförmige Auge treffen, so daß sich, wie Ghiberti auf einer zweiten Marginalzeichnung festhält,¹² die von allen Punkten der Objektoberfläche ausgehenden Strahlen in einem Punkt im Zentrum des Auges treffen, sich also zu einer Pyramide oder einem Kegel formen, deren Basis das Objekt ist. Das ursprüngliche Chaos der Strahlen formt sich, wenn man das betrachtende Auge hinzu nimmt, zu einem übersichtlichen sternförmigen Gebilde, wie Leonardo es zeichnete,¹³ wobei auch hier potentiell unzählig viele Augenpunkte anzunehmen wären.

Diese Gesetzmäßigkeiten waren es, mit denen Kircher das Funktionieren der "alsichtigen" Bilder erklärte. In der Tat waren diese Bilder, deren Erfindung unabhängig von der künstlerischen Perspektive erfolgte, geradezu ein Beweis dafür, daß von jedem Sehgegenstand unzählig viele Sehpyramiden ausgehen konnten und sie waren ein Beleg dafür, daß die spezifische Qualität der Sehpyramide durch das deren Basis konstituierende Objekt (das auch eine Bildtafel sein konnte) bestimmt wurde. Die Erfindung von Varianten der "alsichtigen" Bilder, wie wir sie in dem Bild des auf den Betrachter zielenden Todes vor Augen haben, setzte das Modell der Sehpyramide voraus.

Diese Feststellung ist zu generalisieren zu der These, daß die Sehpyramide das konstitutive Paradigma für den Wandel der Bildauffassung war, der sich in Italien um 1300 vollzog. Entscheidende Qualitäten der neuen Gestaltungsprinzipien, die für uns erstmals klar in den Fresken der Franziskuslegende in Assisi faßbar sind, lassen sich mit dem Paradigma der Sehpyramide erklären.¹⁴ Dazu können hier nur einige

¹¹ Klaus Bergdolt, Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis. Naturwissenschaft und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance, Weinheim 1986, S. 12

¹² Bergdolt, (wie Anm.11), S. 6

¹³ Jean Paul Richter, The literary Works of Leonardo, 3. Aufl., New York 1970, Bd. 1, S. 137.

¹⁴ Diese These wendet sich gegen die von Panofsky vertretene Ansicht, daß in den Bildern Giottos sich der "seit der Antike versperrte "Durchblick" ... aufs Neue zu öffnen begonnen habe", daß man bei Giottos Bildern von "Bildebene im prägnanten Sinne des Wortes sprechen" dürfe (Erwin Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. von E. Verheyen, Berlin 1964, S. 116.

Gesichtspunkte angedeutet werden. Jede Sehpyramide isoliert aus dem Gesamt des Sehbaren ein bestimmtes Objekt oder eine Gruppe von Objekten. Entsprechend wird das Bild in Assisi aus Wirklichkeitsausschnitt aufgefaßt, wie unter anderem die Randüberschneidungen zeigen. Der Betrachter kann und soll über den Bildrahmen hinausdenken. Die Anordnung der Bildelemente folgt nicht bildspezifischen Regeln sondern wird so eingerichtet, daß der Betrachter das Bild mit den Kategorien seiner Wirklichkeitsorientierung erfassen kann. Die Richtungen im Bild erhalten dadurch besonderes Gewicht, daß sie unmittelbar auf den Richtungssinn des Betrachters bezogen werden. Mit dem Modell der Sehpyramide war bei der Konzeption des Bildes der Betrachter grundsätzlich mitzudenken. Bild und Betrachter waren notwendig aufeinander bezogen.¹⁵

Wenn auch mit dem Pyramidenmodell das Bild grundsätzlich auf den Betrachter bezogen war, war noch nicht festgelegt, wo die Spitze der Pyramide bzw. das Auge des Betrachters liegen soll. Es gab eine Vielzahl von Möglichkeiten, doch waren diese nicht beliebig und gleichwertig. Der Betrachter war aufgefordert, den für das Bild besten Blickpunkt aufzusuchen, so wie auch die Maler für die Objekte, die sie darstellen wollen, den besten Blickpunkt aufsuchen. „Daß es sich genauso verhält, geben die Maler dann zu erkennen, wenn sie von dem, was sie malen, zurücktreten und einen gewissen Abstand nehmen; dabei suchen sie eben, unter der Führung der Natur, die Spitze der Pyramide, von wo aus alles -wie sie dann merken- richtiger wahrgenommen wird.“¹⁶ Alberti, aus dessen Malereitraktat das Zitat stammt, faßte dieses Aufsuchen des besten Blickpunktes als natürliches Verhalten auf, wobei er es selbstverständlich im Rahmen der nach wie vor gültigen mittelalterlichen Optik verstand. In den Bildern des Franziskuszyklus sind es zum Beispiel die in die Tiefe führenden sich verkürzenden Linien, die dem Betrachter einen richtigen Standort anweisen können. Nach den schon bei Euklid erläuterten Regeln führen sie von den Seiten jeweils her schräg nach innen. Nur derjenige der mitten vor dem Bild steht, wird ihren Verlauf als „richtig“, mit seiner Wirklichkeitserfahrung übereinstimmend sehen. Mit der formalen Anlage vermochte das Bild das Betrachter in seiner Wahrnehmung zu lenken, auch wenn die Vorgaben noch relativ vage waren.

II.

¹⁵ Eine Randbemerkung ist hier einzufügen: Das Modell der Sehpyramide könnte dazu verleiten, den Zusammenhang von mittelalterlicher Optik und Bildauffassung auf eine Geometrie des Sehens zu reduzieren. Das wäre eine unzulässige Verkürzung, denn die Vorstellung einer Sehpyramide ist nicht aus der umfassenden Theorie des Sehens zu lösen. Dementsprechend sind auch die Konsequenzen, die sich aus dieser Theorie für die Bildauffassung ergeben, umfassend. Für die neue Sehtheorie gingen vom Bild wie von jedem anderen Gegenstand „species“ aus. Für die Bildauffassung war entscheidend, daß das Bild als etwas gedacht werden konnte, das „species“ aussendet, die denjenigen entsprechen oder möglichst ähnlich sind, die vom Naturvorbild ausgehen. Eine reale Übereinstimmung von Bild und Abbild war nicht mehr nötig. Das Illusionspotential lag nicht in der konkreten Entsprechung der Formen, sondern in ihrer übereinstimmenden Erscheinung. Erst mit der Empfangstheorie ist Illusionismus in der Kunst denkbar geworden.

¹⁶ Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hrsg. von O. Bätschmann, Darmstadt 2000, S. 215 (Alberti, De pictura, I, 12).

Ein entscheidender Schritt, mit dem der neue Status der Perspektive bekräftigt und differenziert wurde, war die Erfindung der konstruierten Perspektive durch Brunelleschi und Alberti. Deren Geschichte soll hier nicht noch einmal nachgezeichnet werden.¹⁷ Den entscheidenden Anstoß zu dieser Erfindung brachte die Meßkunst, die praktische Anwendung der euklidischen Optik und Geometrie. Aus dem gängigen Meßverfahren mit dem Jakobsstab, das Brunelleschi nicht nur bei der Vermessung antiker Bauten sondern auch bei der Erstellung seiner Demonstrationenbilder des Florentiner Baptisteriums und des Palazzo Vecchio angewandt haben muß, ergab sich die These, daß das Bild als Querschnitt durch die Sehpyramide zu definieren sei. Alberti fand dafür die höchst anschauliche Formel, daß das Bild gleichsam ein offenes Fenster sei (*aperta fenestra*: De pictura I,19).

Indem das Bild jetzt als Schnitt durch die Sehpyramide definiert wurde, wurde die Zweierrelation Bild-Betrachter erweitert. Das bisherige einfache Pyramidenmodell setzte das den Gegenstand substituierende Bild als Basis zum Betrachterauge als Spitze zueinander in Beziehung. Jetzt schob sich die Bildebene, der Querschnitt durch die Pyramide, als drittes Element zwischen Auge und Gegenstand. In dem Konzept, das Brunelleschis Beispielbildern zugrunde lag, war das Objekt die faktische und die Schnittebene die fiktive Basis der Sehpyramide. Dieses Verhältnis kehrte sich bei der Betrachtung der Bilder um, denn jetzt war das in der Schnittebene liegende Bild die faktische Basis, hinter der der dargestellte Gegenstand als fiktive Pyramidenbasis gedacht werden konnte. In dem von Alberti erfundenen Zeichenapparat, dem sogenannten "velo", war, wie sich besonders deutlich in dem Nachbau Dürers zeigt, die Schnittebene alternierend optische Meßebe und Zeichenfläche. Diese Ambivalenz, daß das mit der Schnittebene erzeugte Bild zugleich faktisch und fiktiv ist, kann als ein wesentliches Charakteristikum des neuzeitlichen Bildes gelten.

Eine entscheidende Konsequenz, die sich aus der Dreierrelation Objekt-Schnittebene-Auge ergab, war die geometrisch eindeutige Festlegung des Augenpunktes. Beim Messen mit dem Jakobsstab durfte das an der Spitze der Pyramide situierte Auge nicht verschoben werden, wenn das Ergebnis korrekt sein sollte. Bei dem auf diese Weise erzeugten Bild, konnte es nur einen einzigen Punkt geben, von dem aus das Bild "richtig" erschien. Brunelleschi hat dafür mit der ungewöhnlichen Anlage seiner "Bildexperimente" gesorgt. In späterer Zeit hat man beispielsweise mit den "Guckkasten" auf diese die Illusion steigernde Festlegung des Augenpunktes zurückgegriffen. In der Regel blieb es allerdings dem Betrachter überlassen, den richtigen Blickpunkt zu suchen. Prinzipiell setzt dieses Betrachterverhalten ein Verständnis des perspektivischen Darstellungssystems voraus, doch konnte man sich, wie Alberti es tat, darauf berufen, daß der Betrachter sozusagen von Natur aus den Punkt aufsuchen werde, von dem aus das Bild ihm "richtig" erschien. Einschränkend muß man hinzufügen, daß in der Frühzeit der konstruierten Perspektive, von Ausnahmen wie den Experimenten Brunelleschis abgesehen, der Augenpunkt primär von den bildinternen Erfordernissen angelegt wurde (so wie dies auch Albertis "*costruzione legittima*" nahelegte), so daß es oft und insbesondere bei der Wandmalerei dem Betrachter gar nicht möglich war, den richtigen

¹⁷ Vgl. Frank Büttner, Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti. In: Mimesis und Simulation, hrsg. von Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Band 52), Freiburg i. Br. 1998, S. 55 - 88

Augenpunkt einzunehmen, was aber nicht hinderte, die auf den perspektivischen Regeln basierende Darstellung als "richtig" wahrzunehmen.¹⁸

Dessen ungeachtet kann man sagen, daß mit dem System der konstruierten Perspektive die Macht des Bildes erheblich erweitert wurde, denn die Konstruktion des Bildes gab prinzipiell vor, von wo und wie es betrachtet werden mußte, und der Betrachter hatte diesen Vorgaben zu folgen. Er tat es, wo es ihm möglich war, mit großem Vergnügen, denn für den, der sich in das perspektivische System eingesehen hatte, war es ein mit Staunen verbundener ästhetischer Genuß, die Gegenstände selbst wenn sie auf der Bildfläche in extremster Verkürzung erschienen als das, was sie sind, wiederzuerkennen. Die Gegenstandsdarstellungen, die man beispielsweise auf den Intarsien des 15. und 16. Jahrhunderts findet und die nur selten eine über die Objektwiedergabe hinausweisendes Thema haben, bezeugen, daß die Perspektive eine Schule des Sehens war, die zu genauester Wahrnehmung der Erscheinung erzog. Sie lehrte zugleich, zwischen Sein und Erscheinung der Gegenstände zu unterscheiden. Gerade mit der Genauigkeit der Konstruktion wurde nicht nur der auf Proportionalität gründende Wahrheitsanspruch vermittelt, sondern zugleich eine gänzlich gegenteilige Wirkung erzielt, nämlich die Aspekthaftigkeit der Wahrnehmung bewußt gemacht.

Die Macht des Bildes konnte, wie man sieht, auch irritierend sein. Die durch das System der Perspektive provozierte Erkenntnis, daß die Erscheinung der Dinge abhängig vom Standpunkt des Betrachters ist, hat aber das Machtpotential des Bildes nicht geschwächt, sondern um das Element freier Willkür bereichert. Das wurde am eindringlichsten durch diejenige Variante der Perspektivkonstruktion bewußt gemacht, bei der die Schnittebene nicht senkrecht zur Hauptachse der Sehpyramide liegt, sondern schräg. Bei diesem Verfahren, das später Anamorphose genannt wurde, kommt es je nach dem Grad der Schrägstellung zu erheblichen Verzerrungen in der Abbildung. Während bei einem konventionellen perspektivischen Bild der Betrachter den Bildgegenstand auch dann erkennen kann, wenn er das Bild nicht genau aus dem Augenpunkt der Konstruktion sieht, muß er bei einer Anamorphose den zumeist extrem seitlich liegenden Augenpunkt einnehmen, wenn er den Gegenstand erkennen will. Er muß der Willkür des Bildes nachgeben und dessen exzentrischen Blickpunkt zu dem seinen machen.

Ein anderer wesentlicher Aspekt der durch die Perspektive etablierten Macht des Bildes liegt in der Möglichkeit, durch den bzw. die Fluchtpunkte und die Verkürzungen den Blick des Betrachters zu lenken. Auch hier besteht ein wesentlicher Zusammenhang mit dem Konzept der Sehpyramide. Hier ist das vorhin skizzierte Modell etwas zu präzisieren. Damit an der Spitze der Sehpyramide im Auge ein Bild entstehen kann, dürfen diese Strahlen nicht in einem einzigen Punkt zusammentreffen, denn dann wären sie ununterscheidbar, sondern sie werden an der Grenzfläche zwischen Eisflüssigkeit (der Linse) und der Glasflüssigkeit minimal gebrochen, so daß sie im Auge parallel laufen. Damit gibt es nur einen einzigen Strahl, der nicht gebrochen wird, das ist der Zentralstrahl der Sehpyramide.¹⁹ Er ist als der kräftigste aller

¹⁸ In diesem Zusammenhang wurde von der "robustness of perspective" gesprochen: Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, New York 1986.

¹⁹ Vgl. Lindberg (wie Anm.10), S. 80 ff.

Sehstrahlen ausgezeichnet. Aus dieser (vermeintlichen) physiologisch bedingten Regel wurde nun abgeleitet, daß es zwei Arten des Sehens gibt, die eine Form, die mit der Sehpyramide insgesamt arbeitet, die den Totaleindruck des Objektes übermittelt, und eine zweite Form, die mit dem Zentralstrahl arbeitet, und mit ihm den größeren Gegenstand sozusagen abtastet. Die erste Form bezeichnen die mittelalterlichen Lehrbücher als “*aspectus*”, die zweite als “*obtus*” oder “*intuitio*”.²⁰ Der “*aspectus*” übermittelt den Seheindruck sofort, jedoch ohne detaillierte Informationen. Die genauere Gegenstandserfassung bedarf der “*intuitio*”, die mehr Zeit benötigt, aber dafür verlässliche und genaue Wahrnehmung bringt.

Alberti hat in seinem Malerei-Traktat diese Privilegierung des Zentralstrahls übernommen (I,8) und wir finden sie auch in den Traktaten des 16. Jahrhunderts wieder, zum Beispiel bei Vignola.²¹ Natürlich wurde diese Auffassung durch die entscheidende Rolle des Haupt- oder Zentralstrahls in der Perspektivkonstruktion bekräftigt. Seine Bedeutung beschränkt sich jedoch nicht nur darauf. Nach den Regeln bildete sich nicht nur vom Bild als Ganzem eine Sehpyramide, sondern es waren innerhalb dieser unzählig viele Teilpyramiden zu denken, denn jeder einzelne Bildgegenstand konnte wieder zur Basis einer Sehpyramide werden, die wieder ihren je eigenen Zentralstrahl hatte. Die Bildwahrnehmung war danach zu denken als ein Vorgang bei dem mit dem über das Bild wandernden Blick immer wieder neue Sehpyramiden aufgebaut wurden. Dem Bild war danach die Aufgaben gestellt, durch Anlage und Komposition den Blick und die Generation von Sehpyramiden zu lenken. Es sollte den Betrachter dazu bringen, vom “*aspectus*” zur “*intuitio*” überzugehen, sollte seiner “*intuitio*” die Richtung weisen, mit anderen Worten: seine Aufmerksamkeit wecken und lenken.

Die zum Fluchtpunkt strebenden Tiefenlinien vermögen den Blick anzuziehen, zu lenken und zu fokussieren. Mit diesem Mittel kann die Aufmerksamkeit auch auf kleinste Details gerichtet werden, die für die Bilderzählung gleichwohl wesentlich sind. Piero della Francescos “Geißelung Christi” ist sicher das bekannteste Beispiel eines Bildes, das mit den Mittel der Perspektive die Hauptfiguren, die deutlich kleiner sind, als die Nebenfiguren rechts, akzentuiert.

Das systematische Durchspielen der Möglichkeiten der Perspektive, und ganz besonders die verschiedenen Varianten der Anamorphose lehrten, daß die Festlegung des Augenpunktes ein Willkürakt des Künstlers ist. Er wählte einen Blickpunkt aus unzähligen anderen möglichen Blickpunkten aus. Damit haftet jeder perspektivischen Bildschöpfung etwas von Kontingenz an, die aber andererseits wieder dank der Regelgerechtigkeit der Konstruktion etwas Notwendiges hat. Die Überzeugungskraft des Bildes liegt darin, daß der Betrachter, sofern er mit dem System vertraut ist, die Bildperspektive fast unwillkürlich zu seiner eigenen macht. Natürlich gibt es auch distanzierende Momente unterschiedlichen Gewichts, die beispielsweise im Format oder einer reduzierten Farbigkeit liegen können. Die Perspektive konnte ihre

²⁰ So z. B. Witelo, III, 51 (Vitellonis Thuringopoloni Opticae libri decem, in: Friedrich Risner (Hrsg.), Opticae Thesaurus, Basel 1572, S. 108 ff.)

²¹ Giacomo Barozzi da Vignola, Le due regole della prospettiva, con i commentarii del R. P. M. Egnatio Danti, Rom 1583, S. 8.

Suggestionkraft nicht voll entfalten, solange sie als ein primär innerbildlich wirksames Ordnungssystem begriffen wurde, dem sich der Betrachter vor allem dann leicht entziehen konnte, wenn der für die Konstruktion entscheidende Augenpunkt unerreichbar war.

III.

Dieser Mangel wurde durch den dritten Schritt in der Durchsetzung der Machansprüche des Bildes behoben, nämlich durch die Verschmelzung des Bildhorizontes mit dem Horizont des Betrachters. Das Problem des Horizonts ist in der kunsthistorischen Literatur zur Perspektive kaum beachtet worden.²² Das mag daran liegen, daß man in Kenntnis des durch die neuere Geometrie ausgearbeiteten Systems der Perspektive, den Horizont für ein notwendiges und ganz selbstverständliches Element der perspektivischen Darstellung hielt und davon ausging, daß er von Anfang an Bestandteil des Konstruktionsverfahrens war und von daher keiner besonderen Untersuchung bedurfte. Diese Ansicht ist jedoch falsch. Weder bei den Bildexperimenten Brunelleschis noch bei Albertis "velo" spielte der Horizont eine Rolle. Der Sache nach kommt der Horizont zwar in Albertis "ostruzione legittima" vor, doch wird er dort als "linea centrica" bezeichnet, als Linie, die durch den Zentralpunkt führt. Den Begriff des Horizontes hingegen verwendet Alberti in seinem Skulpturentraktat, wo er den Maßkreis des von Alberti entwickelten Meßinstrumentes bezeichnet.²³ Diese Verwendung verweist zurück auf astronomische Instrumente, und damit auf die Herkunft des Begriffes aus der Astronomie. Daß dem Horizont im Perspektivdiskurs zunächst keine besondere Bedeutung zugemessen wurde, ist daran abzulesen, daß der Begriff weder bei Piero della Francesca noch bei Dürer in den Konstruktionsanweisungen auftaucht.

In der Astronomie war der Begriff des Horizontes seit der Antike fest etabliert. Autoren wie Seneca und Manilius konnten über seine Fachbedeutung Auskunft geben. Es ist der "Kreis, der den oberen Teil des Himmels von dem unteren trennt. [...] Diese Linie, die zwischen dem Sichtbaren und unsichtbaren liegt, d.h. diesen Kreis nennen die Griechen Horizont. Wir haben ihn "finitor" genannt, oder auch wohl "finiens".²⁴ Nachdrücklich wird von den antiken Autoren betont, daß, anders als bei den fünf Kreisen des Sphärenmodells, die Lage des Horizontkreises vom Standort des Betrachters abhängig ist. Es stand für sie auch fest, daß die Entfernung des tatsächlich erfahrbaren Horizonts auf Grund der kugelförmigen Gestalt der Erde meßbar ist und es gab verschiedene Ansätze, die Entfernung zu bestimmen. Daß den Theoretikern der Kunst diese Berechnungen bekannt waren, kann beispielsweise Pomponius Gauricus belegen, der

²² Eine Ausnahme ist der Aufsatz: Peter Krüger, Auf den Standpunkt kommt es an. Zur Rolle des Horizonts in der Perspektive der Neuzeit, in: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, hrsg. von H. Laufhütte (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35), Bd. 1, Wiesbaden 2000, S. 475 ff. Der Autor wird dem Problem jedoch in keiner Weise gerecht, weil er weder die Perspektivtheorie berücksichtigt noch die Begriffsgeschichte und als Ausgangspunkt eine Bemerkung von Johann Heinrich Füssli wählt, der aber das Problem zu Beginn des 19. Jahrhunderts ganz anders sah, als es sich im 15. oder 16. Jahrhundert darstellte.

²³ Alberti (wie Anm.16), De Statua, S. 160ff.

²⁴ Seneca, Quastiones naturales V,7,2-3; Manilius, Astronomica I, 648-665.

erwähnt, daß der Horizont 40.000 Schritt entfernt sei.²⁵ Besonders intensiv hat sich Leonardo mit diesen Berechnungen befaßt. Zugleich war man sich darüber im Klaren, daß der empirische Horizont mit dem auf dem Himmelskreis denkbaren Horizont nicht identisch ist. Demgemäß wurde zwischen dem „horizon rationalis“ und dem „horizon sensibilis“ unterschieden.²⁶ Nur der letztere war für die Kunsttheorie relevant, und zwar in dem konkreten Sinne, den der von Seneca angeführte lateinische Begriff „finitor“ zum Ausdruck brachte. Bei Sacrobosco heißt er „terminator visus“, was Konrad von Megenberg als „augenender“ übersetzte.²⁷

Der erste, der den Begriff des Horizontes in seiner aus der Astronomie entlehnten Bedeutung in die Perspektivtheorie einführte, war der Franzose Jean Pelerin. In dessen sonst als unwissenschaftlich gescholtenen Traktat „De Artificiali Perspectiva“ (Toul 1507) wird im 2. Kapitel die Bedeutung des Horizontes klar hervorgehoben. Hinsichtlich der Linie, die durch Hauptpunkt und Distanzpunkte gezogen werden kann, sagt er, daß sie im perspektivischen System als „linea pyramidalis“ benannt werde, daß sie aber auch als „linea orizontalis“ bezeichnet werde, „weil sie die aufgehende Sonne zeigt und die untergehende verbirgt. Und immer entspricht sie dem Auge des Menschen, wo auch immer er sich befindet, ob er auf einen hohen Turm klettert oder auf den Gipfel eines Berges.“²⁸ In den Traktaten seit der Jahrhundertmitte wurde es dann zur Regel, daß in den einleitenden Definitionen auch der Horizont behandelt wird. „Linea orizontale è quella, che nella prospettiva stando à livello dell’occhio, termina la vista nostra“, liest man bei Vignola.²⁹

Zwischen Albertis „costruzione legittima“ mit ihrer „linea centralis“ und der Integration des Horizontbegriffs in der Perspektivtheorie des 16. Jahrhunderts liegt ein entscheidender Schritt. Bei Alberti ist die Horizontlinie rein werkimmanent begründet. Für die Maler der Frührenaissance war es daher selbstverständlich und ganz unproblematisch, daß in Wandbildern, die übereinander angeordnet sind, jedes Bild seinen eigenen Horizont hat. Erst als man sich klar machte, daß es, wenn man vom astronomischen Horizont-Begriff ausging, für den Betrachter am jeweiligen Ort nur einen Horizont geben kann, ergab sich das Problem, daß Betrachterhorizont und Betrachterhorizont miteinander zur Deckung gebracht werden müssen. In den Lösungsversuchen scheint die künstlerische Praxis der Theorie vorausgewesen zu sein. Ein

²⁵ Pomponius Gauricus, *De sculptura*, hrsg. von P. Cutolo, Neapel 1999, IV,3, S. 207.

²⁶ Vgl. z. B. Erasmus Reinhold, *Themata quae continent methodicam tractationem de Horizonte rationali ac sensibili...*, in: Johann Sacrobosco, *Libellus de Sphaera. Accessit eisdem auctoris computus ecclesiasticus, Et alia quaedam in studiosorum gratiam edita. Cum Praefatione Philippi Melanthonis*, Wittenberg 1545, o. P.

²⁷ Konrad von Megenberg, *Die Deutsche Sphaera*, hrsg. von Francis B. Brévar, Tübingen 1980, S. 28; ebendort auch der lateinische Text: Johannes von Sacrobosco, *De sphaera mundi*, S. 72.

²⁸ „quia solem orientem ostendit, et occidentem abscondit. Et semper equat oculum hominis ubique fuerit: etiam si turrim excelsam ascenderit, vel supercilium montis.“

²⁹ Vignola (wie Anm.21), S. 4.

wichtiges Dokument dafür sind die Fresken Andrea Mantegnas in der Ovetari-Kapelle der Eremitani-Kirche in Padua. Indem das Bild in seiner Perspektivkonstruktion auf die tatsächliche Betrachtersituation abgestimmt ist, antizipiert es den Betrachterhorizont, es schreibt diesen Horizont vor.

Mantegna ging sogar noch einen Schritt weiter. In der Camera degli Sposi des Palazzo Ducale in Mantua realisierte er 1474 erstmalig eine Darstellung in konsequentem *“di sotto in su”*. Er fingierte an der Decke ein Opaion, das dem Betrachter einen Ausblick in den blauen Himmel zu gewähren scheint, während zugleich Putten und andere Gestalten ihn von oben herab anblicken. In der perspektivischen Konstruktion sind die Verkürzungen der Figuren auf den Horizont des Betrachters bezogen. Noch entschiedener als in den Spielarten der Perspektive beim Wandbild wird hier dem Betrachter durch das Bild sein Ort zugewiesen: das Bild ist oben und er ist unten. Mit dem *“di sotto in su”* war ein Bildkonzept entdeckt worden, das Epoche machen und die europäische Monumentalmalerei bis zum Ausgang von Barock und Rokoko bestimmen sollte. Bilder an der Decke gab es auch zuvor. Doch erst mit dem perspektivischen *“di sotto in su”* erhoben sie sich wirklich über den Betrachter und beanspruchten darzustellen, was über den Horizont des Betrachters hinausging. Bahnbrechend waren vor allem die Fresken Correggios in Parma. Die Himmelfahrt Mariens stellte Correggio im Dom zu Parma als ein furioses Emporbrausen dar, das der Betrachter von tief unten verfolgt. Die Bildperspektive determiniert ihn in seiner Stellung und weist ihm die demutsvolle, niedrige Rolle zu, die er als gläubiges Mitglied der Kirche einnehmen soll. Mit dem *“di sotto in su”* gingen die Künstler dazu über, den Betrachter mit ihren Bildern regelrecht zu überwältigen.

Die Perspektive entwickelte mit ihrer systematischen Entfaltung auch die genau entgegengesetzte Möglichkeit: Sie konnte den Horizont des Betrachters in einer Weise ausweiten, die die ihm natürlich gegebenen Möglichkeiten weit überstiegen. Unter der Voraussetzung, daß das System der Perspektive vertraut war und der Betrachter sich daran gewöhnt hatte, den Horizont des Bildes mit seinem eigenen zu identifizieren, konnte das Bild ihn durch die Wahl des Augenpunktes über die Dinge erheben. Pomponius Gauricus bezeichnete dieses Gegenstück zum *“di sotto in su”* als *“vista a volo di ucello”* und fügte hinzu: *“Si adotterà questa prospettiva ogni volta che rappresenteremo una scena affollata [...], battagli, combattimenti, città e simili, che non si possono rendere se non à volo d’uccello: infatti in ogni situazione tumultuosa saliamo sempre in alto per osservare”*.³⁰ Dem Autor mag, als er die Stadtdarstellung anführte, an Jacopo de Barbaris wenige Jahre zuvor entstandene Ansicht von Venedig gedacht haben. In der Tat ist dieses Beispiel bestens geeignet zu zeigen, daß die perspektivische Darstellung in der Lage war, dem Betrachter Aspekte der Wirklichkeit zu vermitteln und als Abbilder der Wirklichkeit erfahren zu lassen, die im eigentlich unzugänglich waren.

Der Wahrheitsanspruch des Bildes, der auch dort behauptet wurde, wo ein Kunstanspruch nicht erhoben wurde, gründete sich ganz wesentlich auf der geometrisch beweisbaren Proportionalität zwischen Bild und Gegenstand. Das war der solide Kern der Autorität des Bildes. Die Macht des Bildes aber zeigte sich vor

³⁰ Pomponius Gauricus (wie Anm.25), IV,3 (S. 207).

allem darin, daß es seine Perspektive dem Betrachter aufzwingen konnte und am Ende des aufgezeigten Entwicklungsprozesses zu bewirken vermochte, daß beider Horizonte miteinander verschmolzen. Bei aller Dominanz auf Seiten des Bildes blieb das Verhältnis jedoch ein wechselseitiges. So kann es nicht wundern, daß mit der weiteren Entwicklung zur Autonomie der Kunst dieses Wechselverhältnis aufgebrochen und das System der Perspektive radikal in Frage gestellt wurde. Daß in der Moderne das Potential der Perspektive nur verdrängt wurde, zeigt sich in ihrer Rückkehr in den virtuellen Computerwelten.