Originalveröffentlichung in: Salmen, Brigitte (Hrsg.): Perspektiven: Blicke, Durchblicke, Ausblicke in Natur und Leben, in Kunst und Volkskunst. Murnau 2000, S. 91 – 99.

Surreale Perspektiven als subjektivierte Wirklichkeitskonstruktion

Birgit Jooss

Die Malerei des 20. Jahrhunderts gilt allgemein als uninteressiert an einer Raumdarstellung, die auf mathematischen Perspektiv-Konstruktionen wie etwa der Zentralperspektive beruht. Man sprach bisweilen gar von einem aperspektivischen Weltbild,[1] das diesem Desinteresse zugrundeliege und das vor allem in Hinblick auf die immer wieder formulierte Aussage bezeichnend ist, die Organisation des Bildraumes offenbare symbolisch die Weltanschauung der jeweiligen Epoche.[2] Selbst die Kunstrichtungen, die sich nicht der Abstraktion verschrieben hatten, arbeiteten nicht mehr an einer „objektiv-korrekten" Wiedergabe der Wirklichkeit, die noch bis ins 19. Jahrhundert hinein unbestritten Vorrang hatte. Der „Bruch" mit der wissenschaftlichen Perspektive war – unter Vorbereitungen im 19. Jahrhundert – spätestens mit Paul Cézanne und den Kubisten vollzogen und bis auf wenige Ausnahmen unwiederbringlich.[3] Albertis Maxime, das Bild müsse den ebenen Schnitt durch den Sehkegel, senkrecht zu seiner Achse wiedergeben,[4] entsprach nicht mehr der Weltsicht des 20. Jahrhunderts.

Dennoch finden sich einige Maler und Stilgruppen, die sich weiterhin intensiv mit dem Thema der perspektivischen Darstellung des Raumes im Bilde auseinandersetzten. Neben Giorgio de Chirico und einigen der Surrealisten sind die Maler der Neuen Sachlichkeit aber auch Victor Vasarely oder Maurits Escher zu nennen. Sie alle etablierten auf der zweidimensionalen Fläche eine Raumdarstellung, die mehr oder weniger auf perspektivischen Konstruktionen beruhte und sich an der äußeren Realität orientierte. Die Frage, die sich diesen Künstlern jedoch durchwegs stellte, war, was überhaupt Realität bedeute und wie ein Raum darzustellen sei, ohne ihn mittels wissenschaftlicher Hilfsmittel gemäß der sichtbaren Umgebung exakt zu konstruieren. Subjektive Wahrnehmungsgewohnheiten, Erscheinungsformen der Wirklichkeit aber auch der Imagination – spätestens seit dem Kubismus hinterfragt – blieben bis heute für die abbildende Malerei Gegenstand der Reflexion.

Ein Maler, der sich par excellence mit der Wiedergabe von Räumen auseinandersetzte, war der Italiener Giorgio de Chirico (1888 – 1974), der Urheber der „pittura metafisica".[5] Seine surreal anmutenden Gemälde, die er seit den 1910er Jahren schuf, blieben stets gegenständlich, ohne je einer realen Umgebung zu entsprechen. Stattdessen konstruierte er Raumbühnen mit Gegenständen, die ohne logischen Zusammenhang plaziert wurden und eigenartig fluchtende, widersprüchliche Perspektiven aufwiesen. Nicht selten wählte er städtische Plätze oder Interieurs zum Sujet, die jedoch jeglicher herkömmlichen Funktion und Bedeutung entbehrten, indem die Koordinaten der Plätze ihren Sinn als Orientierungs- und Kommunikationssystem verloren haben. Die unbelebten, im Augenblick erstarrten Räume zeigen oft denkmalhafte, schlagschattenwerfende Gebäude oder Plastiken, die bisweilen durch mechanische Puppen, Lokomotiven – oder wie in unserem Falle durch Skulpturen, Menschen und einem Segelschiff – ergänzt werden (Kat. 55) Nicht selten herrscht ein undefinierbares Licht, das erstaunlicherweise enorme Schlagschatten hervorruft, die bislang Kennzeichen herkömmlicher Illusionsmalerei waren. Doch weder die Gegenstände sind wirklich plastisch dargestellt, noch ist die Lichtquelle eindeutig festzumachen, die Schatten sind im Gesamtzusammenhang unkorrekt.[6] Insgesamt vermitteln die Bilder einen unwirklichen, beängstigenden Zustand der Stille,[7] in denen die Zeit stehen geblieben zu sein scheint:

> „Es ist die Stille und die unsinnliche Schönheit der Materie, die mir metaphysisch erscheint. Und metaphysisch erscheinen mir die Dinge, die durch die Klarheit der Farbe und Genauigkeit ihrer Maße die Gegenstücke zu jeder Wirrnis und Verschwommenheit sind."[8]

Der Bildraum de Chiricos hat oft den Charakter einer Bühne mit steilen oder abschüssigen Grundflächen, auf denen statt realer Architektur Kulissen stehen, die nicht immer stimmig zueinander passen wollen. Zwar ist die Konstruktion der Perspektive in den Einzelmotiven konsequent und stimmig durchgeführt, im ganzen Bildzusammenhang jedoch so unsystematisch eingesetzt, daß es zu merkwürdigen, „unrichtigen" Größenverhältnissen, Bezugssystemen und Blickwinkeln kommt. Die Raumperspektive als solche funktioniert nicht mehr und

1 Vgl. Holländer 1973, S. 295, der der „Aperspektivität" des 20. Jahrhunderts jedoch widerspricht. Er führt den Begriff „Aperspektivität" auf Jean Gebser zurück, der ihn 1949 verwendet hatte.

2 Panofsky prägte erstmals den Begriff der Perspektive als „symbolische Form" in den 1920er Jahren, vgl. Panofsky 1927/1974. Vgl. auch Lepsky 1986, S. 219 – 220

3 Vgl. die Beiträge von Sabine Siebel und Birgit Jooss

4 Vgl. den Beitrag von Ernst Berninger

5 1911 bis 1915 während eines Aufenthalts in Paris entwickelt, wird die „Pittura metafisica" zu einer Alternative zum Futurismus. Zeitweise schlossen sich Carlo Carrà (1881 – 1966) und Giorgio Morandi (1890 – 1964) dem Stil an. Allen gemeinsam war eine starke Rückbesinnung auf die Kunst des Quattrocento, insbesondere auf Uccello und Piero della Francesca, deren formale Qualitäten, die komplexe Verschränkung von Fläche und Raum Carrà und de Chirico besonders schätzten. Den Begriff „metaphysisch" prägte Appollinaire 1913.

6 Rubin spricht hier von einer „Pseudomodellierkunst" und einer „inkonsistenten Beleuchtung", siehe Rubin 1982, S. 53 – 55

7 Vgl. Holländer 1992, S. 79

8 Siehe Giorgio de Chirico, in: Richter 1974, S. 122

Kat. 55: Giorgio de Chirico
Piazza d'Italia, 1956

führt zu einer unrealistischen Multiperspektivität. De Chirico untergräbt so das traditionelle System als einmaliger Schnitt durch die Sehpyramide, ein eindeutiger Betrachterstandpunkt fehlt, so als ob er eine „Parodie der Perspektive", eine „Irrationalisierung" eines geometrischen Systems des 15. Jahrhunderts zeigen wollte.[9] Bewußt arbeitete er mit Fehlkonstruktionen und Unstimmigkeiten, die eine vage Erinnerung, ein Déjà-vu-Erlebnis suggerieren. Den zerfallenen Räumen entspricht ein Zerfall der Zeitmaße, der einen traumhaften Zustand vermittelt:

> „Wenn ein Kunstwerk wirklich unsterblich sein soll, muß es alle Schranken des Menschlichen sprengen: Es darf weder Vernunft noch Logik haben. Auf diese Weise kommt es dem Traume und dem Geiste des Kindes nahe. Das große Kunstwerk bewirkt der Künstler in den tiefsten Tiefen seines Seins."[10]

Das Prinzip der „Augenzeugenschaft", bei dem der Betrachter die dargestellten Dinge gemäß des Vorbildes wiedererfahren kann, läßt sich keinesfalls auf die Bilder de Chiricos anwenden.[11] Sie wären nicht in die Wirklichkeit rückübersetzbar, nicht begehbar. Aus der unorthodoxen Zusammenfügung der Einzelelemente formte sich eine Welt der unterkühlten Irrealität und Instabilität.

Die bei Giorgio de Chirico formulierte Beziehungslosigkeit aller Dinge ist wenig später in vielen Gemälden der 1920er Jahre, in der sogenannten „Neuen Sachlichkeit" und dem „Magischen Realismus" oder bei Max Beckmann unter zum Teil ähnlichen perspektivischen Prämissen auffälliges Merkmal vieler Stadtbilder, die bisweilen vergleichbar leb- und zeitlos wirken.[12]

Vor allem einige der Maler des veristischen Surrealismus führten ab Mitte der 1920er Jahre den Ansatz de Chiricos weiter.[13] Sie interessierte vor allem der Gedanke, Bilder zu zeigen, deren Inhalte nicht allein auf den sichtbaren Außenwelten, sondern zugleich auf den unsichtbaren Innenwelten, auf Bewußtseinszuständen und Sinneswahrnehmungen basierten.

9 Vgl. Rubin 1982, S. 53
10 Siehe Giorgio de Chirico „Das Mysterium der Kreation" (1911–15, veröffentlicht 1928), in: Harrison / Wood 1998, Bd. I., S. 81
11 Der Begriff des „Augenzeugenprinzips" stammt von Ernst Gombrich. Vgl. dazu Lepsky 1986, S. 216
12 Vgl. Holländer 1992, S. 82
13 Der Surrealismus war zu Anfang eine literarische Bewegung, die wenig später auch andere Medien wie beispielsweise den Film, das Theater und die bildende Kunst berücksichtigten. Die surrealistische Malerei brachte verschiedene Stile individueller Prägung hervor. In diesem Zusammenhang sollen nur die Surrealisten genannt werden, die in fast altmeisterlicher Manier Raumprojektionen hervorbrachten. Werke, die sich eher aus Zeichen und Gestaltungen der „écriture automatique" zusammensetzen, etwa von Juan Miró oder viele der Werke von Max Ernst, sollen hier nicht berücksichtigt werden.

Viele ihrer Bilder offenbaren ihre Beschäftigung mit der Darstellung des perspektivischen Tiefenraumes und Elementen des Illusionismus, wobei sie diesbezüglich im Vergleich zu de Chiricos Werken verhältnismäßig traditionell blieben.[14] Salvador Dalí, Yves Tanguy oder Paul Delvaux schufen mitunter in detailgenauer altmeisterlicher Manier Bildwelten von ungeheuren Raumdimensionen, obwohl die perspektivische Darstellung als Merkmal von Realitätsnähe zunächst unvereinbar mit den Programmen des Surrealismus scheint. Denn die Surrealisten verlangten gerade die Erweiterung der Realität um Elemente des Irrationalen und Unbewußten, um eine Hyperrealität darzustellen.[15] Gegensätze zwischen Traum oder Halluzination und Wirklichkeit (Realität) sollten in einer Art Überrealität (Surrealität) aufgehoben werden. 1924 veröffentlichte der Dichter und Theoretiker André Breton (1896 – 1966) auf der Grundlage seines Studiums von Psychoanalyse, Marxismus und Okkultismus das „Manifest des Surrealismus" in Paris, in dem er folgende vielzitierte Definition gibt:

> „Ich definiere es also ein für allemal: Surrealismus, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.
> Enzyklopädie. Philosophie. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen."[16]

Der Surrealismus forderte von den Künstlern die Fähigkeit, unbewußte Vorgänge, Träume und Phantasien ohne die Zwischeninstanz des Bewußtseins künstlerisch umzusetzen. Der solchermaßen gewünschte „Automatismus" führte zur Vorliebe bestimmter Techniken wie etwa der Collage oder Frottage. Doch bedienten sich die Surrealisten auch einiger Elemente der Illusionsmalerei und damit der Perspektive als ideales Schema einer Realitätskonstruktion, die jedoch gleichzeitig als fiktive Konstruktion eines Bildes der Wirklichkeit fungieren sollte. Holländer definierte entsprechend die „perspectiva surrealistica": „als Projektionsebene von Raumsystemen, in denen Wirklichkeitskonstruktionen und Fiktionen sich mit der Reproduktion so überschneidet, daß ein abbildlicher Zusammenhang entsteht."[17] Ziel war die Schaffung befremdlicher Bezüge durch Zitate oder Montagen unterschiedlicher Motive und Realitätsebenen. So wurden die alten Kunstmittel realistischen Darstellens zwar weiterverwendet, jedoch die Kausalität der realen Dingordnung zerstört. Die Surrealisten operierten mit den Stilformen der Gegenständlichkeit, mit Plastizität und Perspektive mit der Absicht, die Absurdität durch die Gegenstandsbezüge herzustellen. Die Naturnachahmung war so lange zulässig, wie der Surrealismus die Naturgesetze negierte. So konnte sogar bisweilen der dreidimensionale Illusionsraum weiterbestehen, wenn die darin befindlichen Gegenstände entweder neu erfunden oder derart kombiniert wurden, daß sie die herkömmliche Realitätserfahrung sprengten. Dabei setzten die Surrealisten Mittel wie optische Täuschungen, Gestaltverwechslungen, Vexier-Effekte, Vertauschung von Nähe und Ferne, Unbestimmtheiten der Distanz, des Ortes und der Gegenstände ein,[18] basierend auf einer veränderten Auffassung von Naturnachahmung:

> „Ein sehr enger Begriff von Nachahmung, die als Ziel aller Kunst hingestellt wurde, steht am Anfang des tiefgreifenden Mißverständnisses, das wir bis in unsere Tage verfolgen können. [...] Der Irrtum, der begangen wurde, lag in der Meinung, der Bildgegenstand könne nur der äußeren Welt entnommen werde, oder es war einfach der Irrtum, ihn da überhaupt zu suchen. Gewiß kann das menschliche Empfinden einen Gegenstand von ganz gewöhnlichem Äußeren ganz unerwartet hervorheben. [...] Die Werte des Wirklichen müssen einer grundlegenden Prüfung unterzogen werden, darin sind heute alle geistigen Menschen einig; und um dieser Notwendigkeit zu gehorchen, muß sich das bildnerische Werk einem rein inneren Vor-Bild zuwenden, oder es wird aufhören, zu sein."[19]

14 Oft wurde die Plastizität sorgfältig herausgearbeitet, Linear- und Luftperspektive bisweilen exakt eingehalten, vgl. Rubin 1982, S. 58

15 Erstmals hatten die Symbolisten Ende des 19. Jahrhunderts – als Gegenreaktion auf die malerischen Experimente des Impressionismus und Postimpressionismus – eine eigene Bildsprache entwickelt, die die Welt der dunklen Mythen, okkulten Gedanken und erotischen Phantasien thematisierte. Das Interesse an psychischen Zuständen des Menschen, am Unterbewußten oder Verdrängten hat hier also schon seine Vorläufer.

16 Siehe Breton, André: „Manifest des Surrealismus", 1924, in: Harrison / Wood 1998, Bd. I., S. 548

17 Siehe Holländer 1973, S. 298

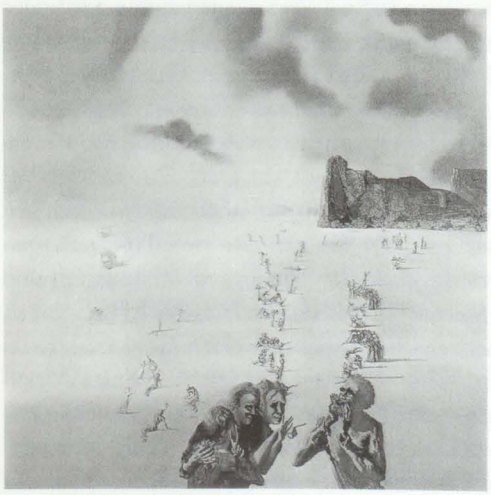
18 Vgl. Holländer 1973, S. 299 – 301

19 Siehe Breton, André: „Der Surrealismus und die Malerei". Paris 1928, in: Harrison / Wood 1998, Bd. I., S. 553

Was bleibt ist die Irritation als Ergebnis des Vergleichs zwischen erfahrbarer und gedachter Welt. Es ist bezeichnend, daß in der psychoanalytischen Konstruktion der Seele nach Jacques Lacan die Perspektive deutlich als zentrale Seinsweise in den Mittelpunkt gestellt wird.[20] Den Blick in das Reich der Träume und die Weite der inneren Welten durch eine in den Bildraum fluchtende Perspektive auszudrücken, liegt nahe, denn jeder Mensch erlebt seine Träume und Vorstellungswelten in der Imagination auch räumlich.

Neben den albtraumhaften grenzenlosen Wüsten von irrealer Monotonie des Franco-Amerikaners Yves Tanguy sind vor allem die altmeisterlich penibel ausgeführten, meist sexuell codierten Seelenlandschaften des Katalanen Salvador Dalí (1904 – 1989) von extremer Raumtiefe mit mehrschichtigen Bildebenen. Der weite Blickwinkel und der übersteigerte Tiefensog, die durch den oft flachen, weit entfernten Horizont suggeriert werden, stehen symbolisch für das unendliche Universum und die eigene Vorstellungskraft. Entsprechend erscheinen die Dinge im Bildraum nicht selten in einer Art Schwebezustand, ihrer Materialität enthoben, obwohl ihre Schlagschatten sie wieder räumlich „auf den Boden holen" (Abb. 1). Auch die vierte Dimension – die Zeit –, die sich nach den Erkenntnissen der Relativitätstheorie immer im Zusammenhang mit dem Raum definiert, versuchte Dalí über den räumlichen Eindruck zu vermitteln. Die Vision scheint unendlich, unser reales Blickfeld dagegen durch das menschliche Sehvermögen und die Realität beschränkt. Fast paradox mutet es dabei an, daß der Künstler für die Darstellung seiner weiten Bildräume oft sehr kleine Formate wählte.[21]

Im Gegensatz dazu begab sich der Belgier René Magritte (1898 – 1967) nicht auf die Suche nach dem Unbewußten. Er widmete sich in seinen Bildern den Dingen der Realität, die vor allem durch die Negierung jeglicher logischer Zusammenhänge eine „Unwirklichkeit" entwickeln. Sie stehen in geheimnisvollen, nicht leicht zu erklärenden Beziehungen zueinander und scheinen absurde Zwiegespräche zu führen. Magritte wollte seine Bilder nicht als Traumwelten gedeutet wissen und gab daher dem Imaginären keinen Vorrang vor den sichtbaren Gegenständen. Es ging ihm vielmehr um eine gleichsam wissenschaftliche Erkundung der Austauschbarkeit von Dingen, ihren visuellen Erscheinungen und Bedeutungen, die unwirkliche, irritierende Situationen ganz eigenen Charakters heraufbeschworen. So konnte beispielsweise undurchsichtige Materie plötzlich transparent werden, Körperliches sich in Luft auflösen oder die Proportion jeden realen Maßstab verlieren.[22] Das Resultat dieses Spiels sind unauflösliche Widersprüche, die sich für den Betrachter als Mysterium offenbaren, obwohl Magritte sich geradezu pedantisch an die sichtbare Wirklichkeit hielt.[23]



1: Salvador Dalí
Perspectives, 1937
Öl auf Leinwand, 65 x 65,5 cm

20 Vgl. Weibel 1990, S. 170

21 Dalí beschäftigte sich auch mit perspektivischen Raumdarstellungen als Deckenmalerei, zum Beispiel in seinem Teatro Museo Dalí, oder mit realen Räumen, die aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet, sich zu einem Bild zusammensetzen, z. B. das „Gesicht der Mae West als echtes Appartement", vgl. Descharnes / Nerét 1997, S. 618 – 628

22 Vgl. Richter 1974, S. 137. Vielleicht das schönste Beispiel in diesem Zusammenhang ist das Gemälde „Les promenades d'Euclide (Die Promenaden des Euklid)", 1955, Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, The Minneapolis Institute of Arts, in dem Magritte auf die visuelle Bruchstelle zwischen Oberfläche und Tiefe, um die illusionistische Künstlichkeit der Perspektive zu betonen, anspielt. Vgl. Ottinger 1996, S. 10 – 14

23 Vgl. Schmied 1997, S. 6

24 Vgl. Schmied 1997, S. 11

Kat. 56: René Magritte
Le Grand Siècle
(Das große Jahrhundert), 1954

So auch in dem hier gezeigten Gemälde „Le Grand Siècle" von 1954 (Kat. 56): Hinter einer steinernen Brüstung steht eine Männergestalt in steifer Haltung. Sie läßt sich nicht identifizieren, da sie dem Betrachter ihren Rücken kehrt, doch offenbart sie sich mit ihrem schwarzen Jackett und dem Bowlerhut als verkapptes Selbstbildnis. Wir folgen dem Blick in die Tiefe einer Parklandschaft. Eine grüne Wiese wird an beiden Seiten von Bäumen flankiert, die sich zum Horizont hin extrem verkleinern, an dem man schemenhaft einen Landsitz erkennt. Alle Linien – sowohl die der Steinfugen der Mauer, als auch die schnurgeraden Baumreihen – fluchten mathematisch exakt auf einen einzigen Fluchtpunkt am Horizont zu. Neben der Zentralperspektive ist auch die Farbperspektive korrekt eingesetzt, indem bei größerer Entfernung die bläuliche Färbung der Luft zunimmt und die Kraft der Farben abnimmt.

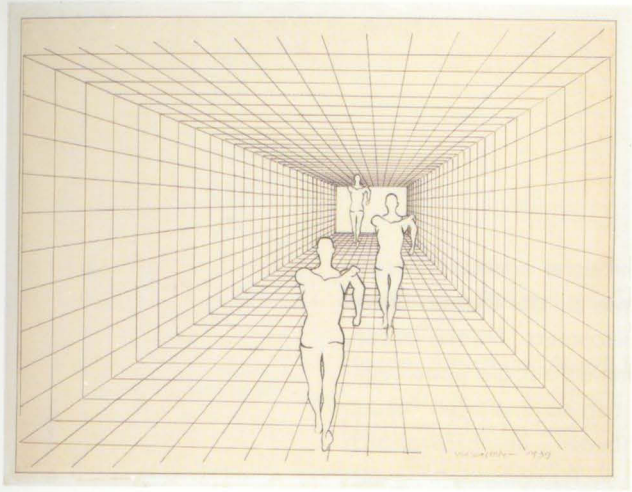
Die erste Irritation für den Betrachter erfolgt durch die Figur, die im Vergleich zu der Landschaft überdimensional groß und durch ihre schwarze Kleidung zu dominant vor der sommerlich duftigen Kulisse erscheint. Sie wirkt, als ob sie wie bei einer Collage eingesetzt wurde und löst einen grundlegenden Wandel der Atmosphäre aus. Die weitaus größere Irritation liegt aber in der Behandlung des oberen Abschlusses der Landschaft. An der Stelle, an der man natürlicherweise den Himmel erwarten würde, wird der Bildraum durch eine Kassettendecke begrenzt, die ebenso in extremer Weise in die Bildtiefe fluchtet. Um die Assoziation an einen Himmel wachzuhalten, ist sie nicht etwa mit dunklen Holzkassetten versehen, sondern zeigt sich in lieblichem Himmelblau. Das verhindert jedoch nicht den Eindruck, daß sich die Weite der Natur plötzlich in die Enge eines Innenraumes verwandelt, der keinen Ausweg bietet. Die Figur scheint – trotz der sommerlichen Parklandschaft – eingeschlossen in einer beziehungsarmen, sinnentleerten Welt des „großen Jahrhunderts". Obwohl wir sie nur von hinten sehen, macht sie einen verlorenen, orientierungslosen Eindruck, der sich auf den Betrachter überträgt und Verwirrung hinterläßt. Das Vertraute wirkt fremd und unheimlich, das Normale – im wahrsten Sinne des Wortes – „verrückt". Der Raum wird nicht in seiner Struktur in Frage gestellt, sondern seine Zuordnung und Bedeutung. Auf der Bühne des großen Naturtheaters verwandeln sich vertraute Gegenstände zu befremdlichen Akteuren.[24]

Wieder ganz anders gestaltet sich die Bildwelt des Deutschen Max Ernst (1891 – 1976), der sich nicht in besonderem Maße mit dem Thema des Bildraumes in seinem Oeuvre auseinandersetzte. Sein ungemein vielfältiges Werk basiert vor allem auf überraschenden Technikeinsätzen. Ernst, der sich zunächst der Bewegung der Dadaisten angeschlossen hatte, trat 1922 der Gruppe der Surrealisten bei. Er war davon überzeugt, daß jeder Mensch „im Unterbewußtsein einen unerschöpflichen Vorrat an vergrabenen Bildern trägt"[25], der nur entdeckt werden müsse.

Das hier vorgestellte Blatt „L'Orient Express" aus seiner späten Schaffensphase basiert auf einem Kulissenbild für eine Papierbühne aus dem späten 19. Jahrhundert, das bei Pellerin in Épinal entstanden war (Kat. 57).[26] Ernst, der zufällig 1970 einige dieser Bilderbogen entdeckte, veränderte zwölf von ihnen mittels der Collagetechnik,[27] um elf eigene – „lieux communs" (Gemeinplätze) betitelte – Gedichte zu illustrieren. Die geringfügigen Veränderungen der Vorlage förderten den magischen Charakter der volkstümlichen Bogen zu Tage und ließen gleichzeitig neue absurde Bildwelten entstehen. So zeigte das ursprünglich querformatige Blatt ein Lieblingsthema der damaligen Zeit: einen Bahnhof mit stark, jedoch nicht korrekt in die Tiefe fluchtenden Gleisen und Zügen (Kat. 84). Ernst beschnitt das Bild an beiden Seiten, so daß ein Hochformat enstand. Sonst beließ er fast alles der Vorlage, nur daß er den letzten Waggon des Zuges mit einem Blick auf eine idyllische, städtische Kanallandschaft öffnete. Ein Kahnfahrer passiert einige Häuser und steuert auf ein Brückchen zu. Mit diesem „Fenster", das aus einem anderen kleinen Theaterbogen stammte, ist eine zweite Ebene entstanden, die der ohnehin nicht ganz korrekten Perspektive des Bahnhofsbildes eine zusätzliche Irritation verleiht.

57: Max Ernst
L'Orient Express (Orient-Express), Paris 1970

25 Siehe Ernst, Max: Was ist Surrealismus?, Zürich 1934. In Harrison / Wood 1998, Bd. 1., S. 600
26 Vgl. den Beitrag von Sigrid Metken, dort auch weitere Literaturverweise. Pellerins „Grand Théâtre Nouveau" – eine Art Papier-Guckkasten-Bühne mit auswechselbaren Kulissen und Fonds erschien in den 1870er und 1880er Jahren mit 40 x 55 cm großen Bogen.
27 Max Ernst arbeitete vor allem in den 1920er und 1930er Jahren viel mit der Collagetechnik. Diese späten Collagen aus dem Jahre 1970 sind ungewöhnlich großformatig.



Kat. 60: Victor Vasarely
Étude de Perspective (Perspektiv-Studie), 1939

2: Victor Vasarely
Étude de Perspective, 1935
Zeichnung, 59x40cm

In der Kunst des 20. Jahrhunderts gibt es vereinzelt Künstler, die die Darstellung des perspektivisch konstruierten Raumes explizit zu ihrem Hauptthema machten. Hier sind vor allem der gebürtige Ungar und später in Frankreich lebende Victor Vasarely (1908 – 1996) und der Niederländer Maurits Cornelis Escher (1898 – 1972) zu nennen. Vasarely, einer der Hauptvertreter der Op Art, konzentrierte sich vor allem auf grafische Gestaltungen. Die hier gezeigte Zeichnung „Étude de Perspective" von 1939 fällt in die Endphase seiner Zeit der strukturellen Experimente, in der er reine Schwarzweißkontraste, geometrische Muster und den Einsatz figürlicher Formen untersuchte (Kat. 60). Erst in den 1950er Jahren war sein kinetisch-abstrakter Stil, der ihn berühmt machen sollte, voll entfaltet. Unsere Zeichnung zeigt anschaulich, daß Vasarely zwar die klassische Zentralperspektive studiert hatte, ihr aber nicht exakt folgte. Er bediente sich einer axonometrischen Perspektive mit leicht gewölbten Fluchtlinien in der Überzeugung, daß sie der Bewegung des Betrachters entspreche und die Lebendigkeit des Wahrzunehmenden ausmache. Die exakte Linienperspektive gebe seiner Meinung nach nicht die menschliche Wahrnehmung wieder. Er hingegen wollte seinen subjektiven Seheindruck darstellen und folgte damit der theoretischen Formulierung der subjektiven Kurvenperspektive, die Panofsky bereits 1927 besprach.[28] Nicht selten spielte Vasarely seine Untersuchungen in einem komplexen Spiel von Positiv- und Negativform mehrfach durch. So existiert beispielsweise eine vier Jahre früher entstandene Zeichnung „Étude de Perspective" mit dergleichen Raumflucht, aus der die gleichen drei schematischen Menschen in unterschiedlichen Größen heraussprinten, nur daß hier der Grau-Schwarzeinsatz einen noch größeren Tiefensog hervorruft (Abb. 2).

Der Graphiker Escher befaßte sich in seinem Oeuvre vor allem mit der Kombination verschiedener Wahrnehmungsphänomene, wobei er eine ungeheure Virtuosität in der Anwendung illusionistischer Mittel entwickelte.[29] Nicht selten integrierte er phantastische, architektonische Elemente in zentralperspektivischer Darstellung derart, daß sie in der Realität nicht „funktionieren" könnten. Dabei widmete er sich häufig der Vereinigung von Gegensätzen wie Tag und Nacht, Figur und Grund, Außen und Innen, Oben und Unten. So auch in unserer Lithographie „Oben und unten" von 1947 (Kat. 61): Ein Treppenraum wird gleichzeitig in Unter- und Aufsicht, also von zwei verschiedenen Betrachterstandpunkten gezeigt, eine paradoxe und widersprüchliche Bildanlage, in der es keine verläßlichen Koordinaten mehr gibt. Überbrückungen bestimmter Distanzen löste er mittels der Kurvenlinearität.[30] Escher setzte sich spielerisch mit den Problemen des Raumes auseinander und veranlaßte gleichzeitig den Betrachter über seinen Standpunkt nachzudenken. Seine Mitwirkung zur richtigen Deutung perspektivischer Bilder beziehungsweise seine Bereitschaft, sich auf Täuschungen einzulassen, sind maßgeblich, wobei die Erfahrungen mit der Realität unerläßliche Voraussetzungen sind. Eschers „unmögliche", aber denkbare Perspektiven sind dreidimensional zwar nicht realisierbar, dennoch bilden sie Räume ab. Wie bereits William Hogarth in seinem Kupferstich „Falsche Perspektive" zwei Jahrhunderte zuvor (Abb. 3) verwickelt Escher uns in ein intellektuelles Verwirrspiel mit Dimensionen und Perspektiven. Ein Spiel, das uns die Gewohnheiten und Grenzen unserer Sinne vor Augen hält.

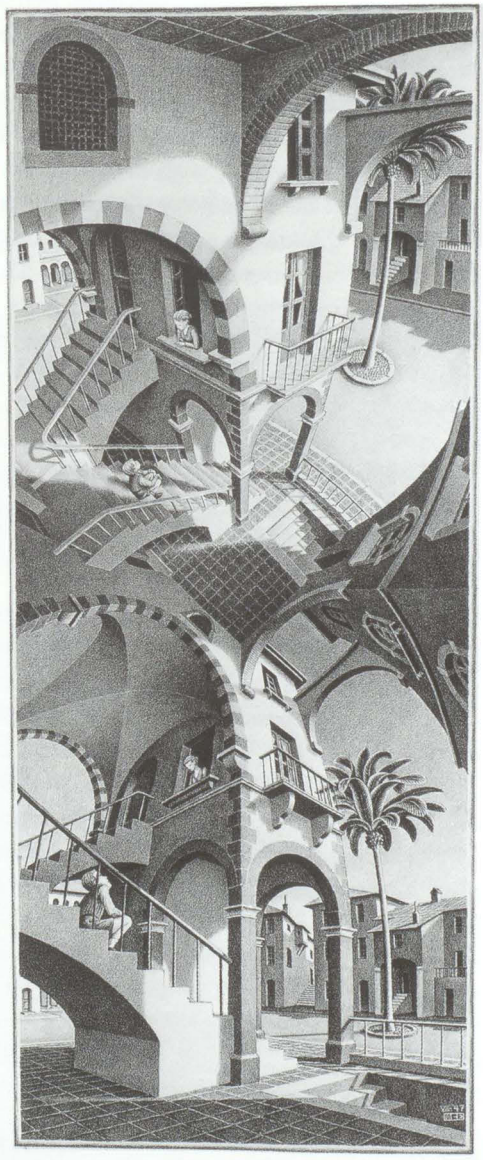
28 Vgl. Panofsky 1927/1974, S. 103. Vgl. Rehkämper 1993, S. 16, der von dem Argument der Kurvilinearität spricht.

29 Interessanterweise ließ sich Escher bei einigen Motiven von den Gedankengängen des englischen Mathematikers Sir Roger Penrose inspirieren. Vgl. dazu das Interview im Magazin der Süddeutschen Zeitung, Nr. 36 vom 10. 9. 1999, S. 10 – 15

30 Vgl. dazu grundsätzlich Flocon / Barre 1983

Neben den genannten Beispielen ließen sich natürlich noch zahlreiche andere Künstler anführen, die sich der Übertragung des dreidimensionalen Bildraumes auf der flachen Ebene widmeten. Die Reihe von Künstlern ist mit El Lissitzky, Alberto Giacometti, Francis Bacon, Richard Hamilton, Anselm Kiefer, Ben Willikens oder mit dem Hinweis auf die photorealistische Malerei natürlich nur unvollständig erwähnt. Vor allem in den sogenannten Neuen Medien – Photographie, Video, Computerkunst, Kino- und Fernsehbilder – beschäftigen sich die Künstler in ausgiebigem Maße mit Raumperspektiven.[31] Obwohl die Raumdarstellung mittels zentralperspektivischer Konstruktion für die Malerei des 20. Jahrhunderts nicht mehr maßgeblich war, läßt sich also keinesfalls von einer aperspektivischen Sicht auf die Welt sprechen. Die Beschäftigung mit der Perspektive folgt nur nicht mehr naturwissenschaftlichen Vorgaben und einer rationalen Weltsicht, die „Objektivität" vorgibt, sondern führt uns individualistische, subjektivierte Wirklichkeitskonstruktionen vor Augen.

3: William Hogarth
Falsche Perspektive, 1754
Kupferstich, 20,8x17,2cm



Kat. 61: Maurits Cornelis Escher
Oben und unten, 1947

31 Vgl. den Beitrag von Felix Burda

Literatur

Descharnes, Robert und Gilles Néret: Salvador Dalí. 1904 – 1989. Das malerische Werk. Köln 1997

Flocon, Albert und André Barre: Die Kurvenlineare Perspektive vom gesehenen Raum zum konstruierten Bild. Berlin / Wien 1983

Harrison, Charles und Paul Wood (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. 2 Bände. Stuttgart 1998

Holländer, Hans: Surrealität und Perspektive, in: Wirklichkeit und Reflexion. Walter Schulz zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Fahrenbach. Pfullingen 1973, S. 291 – 311

Holländer, Hans: Über Perspektiven, in: Daidalos. Berlin Architectural Journal. Bd. 11. 1984, S. 74 – 88

Holländer, Hans: Platzperspektiven und absurde Räume in der Malerei des 20. Jahrhunderts, in: La Piazza. Kunst und öffentlicher Raum. Geschichte – Realitäten – Visionen. Hrsg. von Gisela Febel und Gerhart Schröder. Stuttgart 1992, S. 78 – 91

Lepsky, Klaus: Perspektive – Symbol, Konvention, Wirklichkeit, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Hrsg. von Heinrich Lützeler. Bonn. Bd. 31/2. 1986, S. 214 – 230

Ottinger, Didier: Die spirituellen Exerzitien René Magrittes, in: René Magritte. Die Kunst der Konversation. München / New York 1996, S. 10 – 22

Panofsky, Erwin: Die Perspektive als symbolische Form. (1927), in: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1974, S. 99 – 167

Rehkämper: Klaus: „Perspektive ist des Malers beste Kunst". Einige Bemerkungen zur Theorie der Perspektive kritisch betrachtet. Hamburg 1993

Richter, Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert. Stile und Künstler. Köln 1974, 9. ergänzte Auflage 1993

Rubin, William: De Chirico und der Modernismus, in: Giorgio de Chirico der Metaphysiker. Hrsg. von William Rubin, Wieland Schmied und Jean Clair. München 1982, S. 47 – 77

Schmied, Wieland: René Magritte. Die Reize der Landschaft. Weyarn 1997

Weibel, Peter: Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip. Eine Geometrie des Imaginären, in: Kunstforum 105. Das gequälte Quadrat, Januar / Februar 1990, S. 168 – 178