

Perspektive als rhetorische Form. Kommunikative Funktionen der Perspektive in der Renaissance

Frank Büttner

I

Die Diskussion über die künstlerische Perspektive ist bislang von der Kunstgeschichte, der Philosophie und der Wissenschaftsgeschichte recht einseitig geführt worden. Seit Erwin Panofskys Aufsatz *Die Perspektive als „symbolische Form“* von 1927, der eine geradezu kanonische Geltung erlangt hat, standen die Fragen nach der Perspektivkonstruktion, ihrer Erfindung und Entwicklung sowie nach ihren Implikationen für das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit im Vordergrund.¹ Leitend war dabei immer der Begriff des Raumes. Perspektive ist „die Abbildung eines Raumes oder räumlichen Objekts auf ebener Fläche; allgemeiner umfasst sie die Gesamtheit der Gesetze, welche die bildmäßige Wiedergabe einer räumlichen Situation auf einer Ebene zum Inhalt haben“.² Es wird wohl kaum ein Lexikon geben, in dem die Perspektive nicht in diesem Sinne definiert wird. Angesichts dieser Gewissheit scheint es ganz folgerichtig zu sein, wenn die Entdeckung der Perspektive, die nach allgemeiner Überzeugung eine Leistung der italienischen Frührenaissance war, als „rebirth of pictorial space“ umschrieben wird, wie es John White im Titel seines erfolgreichen Buches tat.³

Panofsky war sogar noch einen Schritt weiter gegangen. Die Perspektive war für ihn „symbolische Form“ im Sinne Ernst Cassirers, Symbol und damit Konsequenz eines Umbruchs in der Auffassung des Raumes, den er als „Entwicklung vom Aggregatraum zum Systemraum“ charakterisierte. Die Erfindung der Perspektivkonstruktion sei „nichts

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 573 „Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit“ an der Ludwig-Maximilians Universität München.

¹ PANOFSKY 1998.

² Artikel ‚Perspektive‘, in: Lexikon der Kunst, Bd. 5, 1993, 520.

³ WHITE 1957.

anderes, als ein konkreter Ausdruck dessen, was gleichzeitig von erkenntnistheoretischer und naturphilosophischer Seite her geleistet worden war“, nämlich den „bis dahin immer noch verschleierte[n] Bruch mit der aristotelischen Weltanschauung“ endgültig zu vollziehen.⁴

„Symbolische Form“ war die Perspektive für Panofsky noch in anderer Hinsicht. „Die Entdeckung des Fluchtpunktes“, als des „Bildes der unendlich fernen Punkte sämtlicher Tiefenlinien“, war für ihn gleichsam das „Symbol für die Entdeckung des Unendlichen selbst“, für die er das Werk von Nicolaus Cusanus und Giordano Bruno anführt.⁵ Damit wurde von Panofsky der Begriff des Unendlichen als zweiter Leitbegriff in die Diskussion über die Perspektive eingeführt, der ebenfalls bis heute virulent geblieben ist.⁶

Wenn man fragt, was hier Ursache, was Wirkung gewesen sein soll, und prüft, was in der historischen Folge tatsächlich vorher, was nachher war, ergeben sich Widersprüche, die Zweifel an der These Panofskys aufkommen lassen. Diese Zweifel werden bei einer genauen Untersuchung des Stellenwertes des Fluchtpunktes in der frühen Perspektivtheorie zur Gewissheit. Es gilt als feststehend, dass der Baumeister Brunelleschi um 1415 mit zwei Bildtafeln, die das Baptisterium und den Palazzo Vecchio in Florenz abbildeten, die ersten konstruierten perspektivischen Darstellungen geschaffen hat. Leider sind beide verloren, doch es lässt sich zeigen, dass sie so etwas wie Nebenprodukte von Brunelleschis Bemühungen, vorbildliche Bauten zu vermessen, gewesen sind.⁷ Der Fluchtpunkt kann beim optischen Messverfahren und somit auch in diesen beiden Bildern keine Rolle gespielt haben. Das wird nebenbei gesagt auch durch die beiden Objekte bestätigt, in denen praktisch keine orthogonalen, auf den Hauptpunkt hinführenden Tiefenlinien vorkamen.

Dass der Fluchtpunkt keine Rolle spielte, gilt auch für das erste perspektivische Verfahren Albertis, mit dem er die Anregungen Brunelleschis aufgriff und verbesserte, nämlich die Wiedergabe von Ob-

⁴ PANOFSKY 1998, 739f.

⁵ PANOFSKY 1998, 718, 740.

⁶ Als markante Beispiele wären PERRIG 1986 und LOBBENMEIER 1995 zu nennen.

⁷ Dazu BÜTTNER 1998a und KUHN 1990. Zuletzt mit nur punktueller Berücksichtigung der neueren Literatur: SCHMEISER 2002, 9-46; Schmeisers Thesen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der „Erfindung“ der Perspektive („Aufbrechen eines Defizits in der Begründungsstruktur mittelalterlichen Wissens“) ist allerdings entschieden zu widersprechen, was hier leider nicht geschehen kann; vgl. dazu aber die Rezension FEHRENBACH 2003.

jekten mit Hilfe eines Zeichengerätes, des von ihm so genannten *velum*.⁸ Ein Holzschnitt, mit dem Dürer den Gebrauch dieses Gerätes veranschaulichte (Abb. 1), zeigt, dass hier der Augenpunkt, von dem aus das Bild „aufgenommen“ wird, entscheidend ist. Der Fluchtpunkt ist für die Erstellung des Bildes irrelevant und er wird auf dem so entstandenen Bild des liegenden Aktes auch nicht auszumachen sein.

Erst mit dem von Alberti entwickelten schematisierten Verfahren der Konstruktion kam der Fluchtpunkt in die Perspektivtheorie hinein. Dieses Verfahren, das später mit dem Begriff der *costruzione legittima* belegt wurde, kann erst der dritte Schritt in der Genese der *perspectiva artificialis* gewesen sein, basierend auf der Auswertung der mit dem Messverfahren gewonnenen Ergebnisse.⁹

Der Begriff des Unendlichen wird, von einer Bemerkung bei Alberti abgesehen, die freilich mit einem *paene* relativiert wird,¹⁰ in der frühen Perspektivliteratur im Zusammenhang mit der Fluchtpunkt konstruktion nicht erwähnt. Leonardo riet dem Künstler, auf einem gepflegten Acker zu beobachten, wie die gerade gezogenen Furchen zusammenzulaufen scheinen und wie der Punkt ihrer Vereinigung mit dem Blick zu wandern scheint.¹¹ Mit diesem Punkt verhält es sich nicht anders als mit dem Horizont, von dem Leonardo wusste, dass er keineswegs im Unendlichen, sondern in einer genau berechenbaren Entfernung liegt.¹² Erst in späten Aufzeichnungen des *Libro di Pittura* zum Problem des Horizontes, die von Pedretti in die letzten französischen Jahre Leonardos datiert werden, unterschied Leonardo die theoretische Frage des Horizontes in der Perspektive von der praktischen Naturbeobachtung und stellte fest, dass die

⁸ ALBERTI: *De pictura*, 2, 31, ed. GRAYSON 1973, 54f.

⁹ Der Begriff taucht nach gegenwärtigem Kenntnisstand erstmals bei Accolti auf; ACCOLTI 1625, 19. Er ist dort jedoch auf ein Distanzpunktverfahren bezogen und nicht auf das von Alberti beschriebene Verfahren. Vgl. FIELD 1997, 30.

¹⁰ ALBERTI: *De pictura*, 1, 19, ed. GRAYSON 1973, 37: *Posito puncto centrico, protrahe lineas rectas a puncto ipso centrico ad singulas lineae iacentis divisiones, que quidem mihi lineae dimonstrant quemadmodum paene usque ad infinitam distantiam quantitates transversae successivae su adspectu alterentur.*

¹¹ LEONARDO DA VINCI: *The literary works*, Nr. 56, ed. RICHTER 1970, Bd. 1, 36: *Se tu mi dicessi, con che sperienza mi dimostrerai tu questi punti, io ti dirò che in quanto al punto della diminutione che camina con teo che riguardi quando camini lungo le possessioni arate con diritti solchi i quali capitino coi loro stremi alla strada donde camini vederai che sempre ciascuno paro di solchi ti parrà che si vogliono a appressare e con giungere ai lor fini.*

¹² VELTMAN 1986, 115-19; vgl. GAURICO: *De sculptura*, 4, 3, ed. CUTOLO 1999, 207, wo die Blickstrecke bis zum Horizont mit 40.000 Schritten angegeben wird.

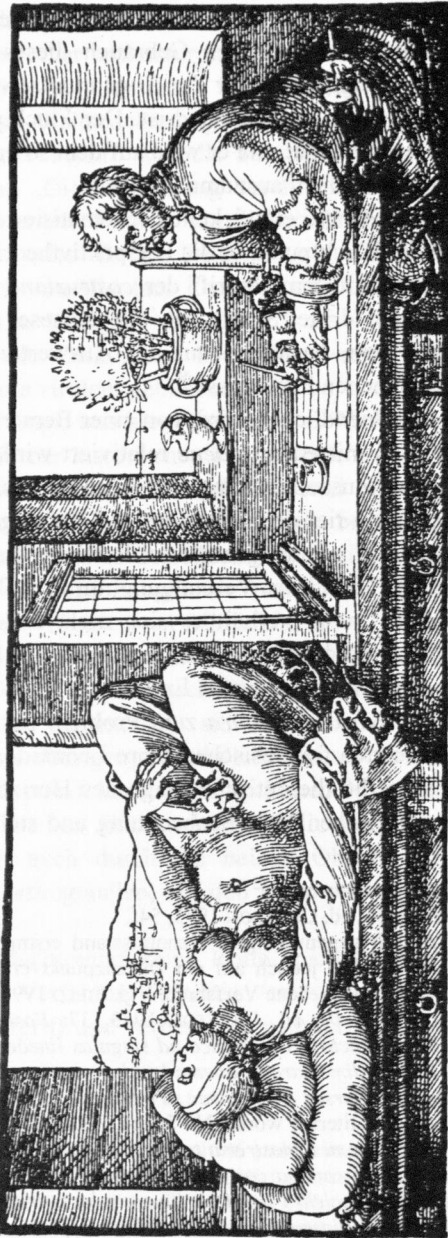


Abb. 1: Albrecht Dürer: Der Zeichner der liegenden Frau.
Holzschnitt nach DÜRER 1538.

Standlinie, die der vom Auge ausgehende Sehstrahl trifft, bis ins Unendliche (*in infinito*) verlängert werden kann, ohne dass der Sehstrahl mit der Standlinie parallel werden würde, womit er mit dem auf den Horizont weisenden Hauptstrahl in eins fallen würde.¹³ Mit der fortschreitenden mathematischen Durchdringung der Perspektivgesetze im 16. und 17. Jahrhundert wurde ein Zusammenhang von Fluchtpunkt und Unendlichkeit denkbar. Es geht jedoch nicht an, dieses später erworbene Wissen stillschweigend für die Frühphase der Entwicklung der Perspektive vorauszusetzen.

Das Gleiche gilt für den Raumbegriff. Panofsky argumentiert so, als hätte es den nachmittelalterlichen Raumbegriff, der seine gültige Formulierung bei Descartes und Newton gefunden hat, bei der Erfindung der Perspektive bereits gegeben, als wäre er die Bedingung ihrer Möglichkeit. Dieser „moderne“ Begriff des Raumes spielt jedoch in der frühen Perspektivtheorie keine Rolle. Noch Daniele Barbaro hat in seinem Traktat von 1569 die gängige Ansicht über die Aufgabe der Perspektive festgehalten: Es geht darum, Körper so, wie sie nach Form, Lage und Distanz dem Auge erscheinen, „richtig“ darzustellen.¹⁴ Es ging in der Frühzeit der Perspektive um den Körper und seinen Ort, also um den hergebrachten aristotelischen Topos-Begriff. Der moderne geometrische Raumbegriff ist erst mit der fortschreitenden Entwicklung der Perspektivtheorie denkbar geworden.

II

Infolge der Konzentration auf die Frage der Perspektivkonstruktion und ihrer „Symbolik“ ist von der kunsthistorischen Forschung das für diese Konstruktion konstitutive Verhältnis von Bild und Betrachter vernachlässigt worden. Dieses Verhältnis kann unter zwei Aspekten untersucht werden. Es kann die Frage nach der Wahrnehmung des Bildes durch den Betrachter in den Vordergrund gestellt werden, dann wird die Theorie und Praxis der Perspektive vorrangig im historischen Kontext der Lehren von der visuellen Wahrnehmung zu untersuchen sein. Es kann aber auch die Frage nach der Wirkung des Bildes auf den Betrachter leitend sein. Diese Frage nach den kommunikativen Funktionen der Perspektive

¹³ LEONARDO DA VINCI: Libro di pittura, 936, ed. PEDRETTI 1995, Bd. 2, 514f.

¹⁴ BARBARO 1569, s.p.: Die Perspektive *non ha altra intentione, che disegnare ne i piani, o tavole sottoposte tutte le forme, overo figure visibili, & farle parere in quel modo, che il giacimento, il sito, & la distanza loro richiede.*

erlaubt es, deren Verbindungen mit der Tradition der Rhetorik herauszuarbeiten, die bislang wenig beachtet wurden. Auf diese rhetorischen Funktionen der Perspektive hinzuweisen, ist das Ziel dieses Beitrages. Es kann und soll dabei nicht darum gehen, Prinzipien der Perspektivkonstruktion aus bestimmten Lehren der Rhetorik herzuleiten, wie dies mit einigem Recht für die Theorie der Produktionsstadien des Kunstwerks oder für die Auffassungen von *decorum* und *ornatus* getan wurde. Es können aber Analogien aufgezeigt werden, die letztlich im gemeinsamen wirkungsästhetischen Ziel der *persuasio* zusammentreffen.

Eine Rechtfertigung, solche Analogien zu postulieren, kann Leon Battista Alberti liefern, dessen 1435/36 verfasster Traktat *De pictura* sozusagen die Gründungsurkunde der Perspektivtheorie der Renaissance ist. Baxandall und andere haben nachgewiesen, in welchem großem Umfang Alberti bei der Rhetorik Anleihen machte.¹⁵ Alberti definiert zu Beginn des dritten Buches seines Traktates die Aufgabe des Malers so:

*Die Aufgabe des Malers besteht darin, jeden beliebigen Körper so auf einer Fläche mit Linien und Farben zu zeichnen und zu malen, dass – aus einem bestimmten Abstand und bei einer bestimmten voraus zugewiesenen Stellung des Zentralstrahls – alles, was man gemalt sieht, plastisch und mit dem gegebenen Körper vollkommen ähnlich erscheint. Sein höchstes Ziel wird der Maler erreichen, wenn sein Gemälde die Augen und Herzen der Betrachter zu fesseln und zu rühren vermag.*¹⁶

Jeder Leser wird hier die Verbindung zwischen der perspektivischen Darstellung als dem Mittel und dem Zweck des *oculos et animos spectantium tenere atque movere* herstellen, mithin die Verbindung von Perspektive und Rhetorik.

Wenn man die wirkungsästhetische Grundorientierung von Albertis Kunstlehre wenigstens zum Teil auch aus der tradierten christlichen

¹⁵ SPENCER 1957; BAXANDALL 1971.

¹⁶ ALBERTI: *De pictura*, 3, 52, ed. GRAYSON 1973, 91: *Pictoris officium est quaevis data corpora ita in superficie lineis et coloribus conscribere atque pingere, ut certo intervallo, certaue centrici radii positione constituta, quaedam picta videas, eadem prominentia et datis corporibus persimillima videantur. Finis pictoris laudem, gratiam et benivolentiam vel magis quam divitias ex opere adipisci. Id quidem assequitur pictor dum eius pictura oculos et animos spectantium tenebit atque movebit.* Übersetzung zit. nach ALBERTI: *Das Standbild*, ed. BÄTSCHMANN / SCHÄUBLIN 2000, 293.

Bildauffassung herleiten kann, so gibt es doch viele andere Argumente, die seine Orientierung an der Rhetorik deutlich erkennen lassen. Das ist in der Literatur von Spencer, Baxandall und anderen mit unterschiedlicher Zielsetzung herausgearbeitet worden.¹⁷ Eine besondere Leistung Albertis liegt darin, dass er diese Traditionen mit der Tradition der Optik, der Lehre vom Sehen, verknüpfte, die im späten 13. Jahrhundert neu begründet worden war. Die Optik und nicht die Rhetorik steht am Anfang seines Traktates. Die *Elementa* der Malerei, die im ersten Buch des Traktates behandelt werden, sind zunächst einmal die Grundlagen, die die euklidische Geometrie lieferte. Sodann referiert Alberti ausführlich die Theorie des Sehvorganges und die darin enthaltenen Thesen über die Größenwahrnehmung. Er folgt dabei ganz den im 13. Jahrhundert entwickelten Lehren der Optik.¹⁸

Die entscheidende Voraussetzung für die Entwicklung der abendländischen Optik und damit auch der Perspektivkonstruktion 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 hat. Auf Alhazen fußten die Begründer der abendländischen Optik Roger Bacon, John Pecham und Witelo. Deren im späten 13. Jahrhundert abgefasste Schriften blieben bis in das 17. Jahrhundert hinein Basistexte der Optik. Zwei Grundlehren der mittelalterlichen Optik waren für die Entwicklung der Perspektive besonders wichtig: 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. Zweitens: Der äußere Sehvorgang ist mit dem Modell einer Pyramide oder eines Kegels beschreibbar, deren Basis vom Sehobjekt gebildet wird, während die Spitze, in der alle vom Sehobjekt ausgehenden Strahlen zusammentreffen, im Auge liegt.

Aus dem gängigen Messverfahren mit dem Jakobsstab, das auch Brunelleschi bei der Erstellung seiner Demonstrationenbilder angewandt haben muss, ergab sich ganz logisch die These, dass das Bild als Querschnitt durch die Sehpypamide zu definieren sei.¹⁹ Alberti fand dafür

¹⁷ Vgl. oben Anm. 15. WRIGHT 1984 hat dargelegt, dass Alberti seinen Traktat mit der Gliederung in drei Bücher, die nacheinander *elementa*, *ars* und *artifex* behandeln, in Analogie zu Quintilians *Institutio oratoria* anlegte.

¹⁸ Einen guten Überblick über diese Lehren bietet LINDBERG 1987, 114-221.

¹⁹ Vgl. dazu die oben Anm. 7 angeführte Literatur.

die höchst anschauliche Formel, dass das Bild gleichsam ein offenes Fenster sei.²⁰ Aus diesen Voraussetzungen entwickelte er sein Verfahren der perspektivischen Konstruktion, das er in den letzten Abschnitten des ersten Buches erläutert. Nach ihrem systematischen Ort ist die Perspektive als Regel, die eine fehlerlose Darstellung gewährt, anzusprechen. Hier wäre eine erste Brücke zur Grammatik zu schlagen, die Quintilian im Sinne einer Propädeutik der Rhetorik als *emendate loquendi regula* bezeichnete.²¹ Wie die Grammatik die Richtigkeit in *verbis singulis* und *verbis coniunctis* lehrt, so kommt man mit der Perspektive zur korrekten Wiedergabe der einzelnen Oberflächenform, der aus ihnen sich zusammensetzenden Gegenstände und der richtigen Anordnung der Objekte. Ein Dokument für dieses Ziel des Perspektivunterrichtes ist der Lehrvertrag aus dem Jahre 1467, in dem sich der Paduaner Maler Squarcione verpflichtete, seinem Schüler beizubringen:

das System des Bodens, gut und nach meiner Art gezeichnet; und auf besagtem Boden hier und da an verschiedenen Punkten Figuren zu stellen, und Gegenstände darauf zu stellen – Stühle, Bänke und Häuser; und er soll lernen, wie man diese Dinge auf besagtem Boden ausführt; weiterhin soll er gelehrt werden, den menschlichen Kopf in Verkürzung zu malen [...].²²

Die perspektivische Richtigkeit bringt für den Betrachter, der das zugrunde liegende System kennt, Klarheit mit sich. Während in einem vorperspektivischen Bild das Faktum, dass ein Gegenstand auf der Bildfläche oben angeordnet ist, Verschiedenes bedeuten kann, neben „oben“ beispielsweise auch „hinten“, wird durch das perspektivische System die Lage der Dinge zueinander eindeutig festgelegt. Die Perspektive garantiert die *perspicuitas* der Darstellung.

III

Als Bestimmung der genuin rhetorischen Leistung der Perspektivkonstruktion reicht diese Feststellung jedoch keineswegs aus. Der Vorzug der Perspektive gegenüber dem älteren Abbildungssystem liegt darin,

²⁰ ALBERTI: De pictura, 1, 19, ed. GRAYSON 1973, 37: *Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contuetur.*

²¹ QUINTILIAN: Institutio oratoria, 1, 5, 1.

²² Zit. nach BAXANDALL 1977, 157.

dass sie systembedingt auf den Betrachter bezogen ist und dabei auf Voraussetzungen rekurriert, die jeder Betrachter mitbringt, nämlich auf seine Kategorien, mit denen er sich in der ihn umgebenden Wirklichkeit orientiert, auf seine empirische Raumauffassung, deren Orientierung Aristoteles mit seinem Begriff des Ortes (τόπος) und dessen sechs Richtungen, nämlich oben und unten, rechts und links, vorne und hinten, beschrieben hatte.²³ Mit dieser Angleichung an die Wirklichkeitsorientierung des Betrachters stellt sich das perspektivische Bild in den Dienst der *evidentia* oder *ἐνώρυεια*.²⁴ Die *evidentia* ist ein Vorzug der Malerei, die in jedem Paragone mit der Dichtung oder Rhetorik hervorgehoben wird, auch wenn gerade hier die grundsätzlichen Unterschiede der Darstellungsarten so ins Gewicht fallen, dass nur von Analogien gesprochen werden kann. Natürlich kann man von jedem gemalten Bild sagen, dass es dem Betrachter Dinge oder ein Geschehen „vor Augen stellt“. Zu beachten sind jedoch graduelle Unterschiede. Der Vorzug des perspektivischen Bildes ist, dass in ihm der höchste Grad von Unmittelbarkeit und scheinbarer Gegenwärtigkeit erreicht werden kann, und damit der höchste Grad affektiver Wirkung.²⁵

Die *evidentia* des perspektivischen Bildes beruht nicht nur auf dem bloßen Anschein. Die Perspektive als rationales System der Gegenstandsabbildung ist der Wirklichkeitswahrnehmung unseres normalen Sehens sogar überlegen. Wie Piero della Francesca und Leonardo feststellten, sind Auge und Intellekt von sich aus nicht in der Lage, die Größen der Gegenstände, wie sie dem Auge erscheinen, zu beurteilen. Dazu ist die Perspektive notwendig, *die als eine wahre Wissenschaft alle Größen nach ihren Proportionen erkennt, indem sie kraft der Linien zeigt, wie sich jede Größe vermindert oder vermehrt*.²⁶

Proportion ist ein Schlüsselbegriff der frühen Perspektive, das wichtigste Erbe, das sie mit ihrer Entstehung aus der Messkunst mitbrachte. Alberti leitete den Abschnitt über die Perspektivkonstruktion mit einer ausführlichen Darlegung über proportionale Dreiecke ein.²⁷ Piero della Francesca setzte für das zweite Produktionsstadium des Bildes, von

²³ ARISTOTELES: Physik-Vorlesung, 208b.

²⁴ Vgl. VON ROSEN 2000.

²⁵ Vgl. dazu BÜTTNER 1998b.

²⁶ PIERO DELLA FRANCESCA: De prospectiva pingendi, 3, 32r., ed. NICCO-FASOLA 1984, 129: *la quale discerne tucte le quantità proportionalmente como vera scientia, dimostrando il degradare et accrescere de ogni quantità per forza de linee*.

Vgl. LEONARDO DA VINCI: The literary works, Nr. 32, ed. RICHTER 1970, Bd. 1, 22.

²⁷ ALBERTI: De pictura, 1, 14, ed. GRAYSON 1973, 31.

Alberti als *compositione* bezeichnet, den Begriff der *commensuratio* ein, der den Begriff der Proportionalität impliziert; und *commensuratio* wird von ihm mit der *prospectiva* so gut wie gleichgesetzt.²⁸ Besonders intensiv hat sich Leonardo mit diesem Aspekt der Perspektive befasst und untersucht, welche rationalen Proportionen sich zwischen Objekt und Bild ergeben, je nach der Position, die die Bildebene zwischen Auge und Objekt einnimmt.²⁹

Diese auf die Wirklichkeit bezogene Proportionalität war ein Anspruch, der sich auf die geometrische Gesetzmäßigkeit der Konstruktion berufen konnte. Das Gewicht dieses Anspruchs darf man nicht unterschätzen. Das Prinzip der Proportionalität hatte weit reichende Konsequenzen, denn mit ihr und – letztlich mit der Perspektive insgesamt – wurde das Kriterium von „richtig“ und „falsch“ in die Bildbetrachtung eingeführt. Das Bild unterwirft sich diesem Urteil, um im Gegenzug mit seinem Anspruch, eine „richtige“ Darstellung zu sein, seinen Wahrheitsanspruch zu bekräftigen. Die Perspektive bildete die Dinge nicht einfach in ihrer Erscheinung ab, sondern verwies mit ihrer nachprüfbaren Exaktheit der Wiedergabe auf deren Sein. Die Regelmäßigkeit des Bildes konnte für sich reklamieren, nicht einfach nur Konvention, sondern überzeitlich gültiges mathematisches Gesetz zu sein. Die Perspektive war ein wissenschaftlich begründeter Garant des *verisimile* und damit ein entscheidender Faktor im Hinblick auf das Wirkungsziel der *persuasio*.

Man mag einwenden, dass dies wohl nur für den „wissenden“ Betrachter nachvollziehbar war. Es gibt jedoch noch einen anderen Aspekt der Proportionalität, der in der Anschauung zur Wirkung kommt, nämlich die auf einen festen Modul bezogene bildimmanente Proportionalität. Bei Albertis später so genannter *costruzione legittima* stand am Anfang die Festlegung, wie groß ein Mensch auf der vorgegebenen Bildfläche dargestellt werden sollte. Sein Normalmaß wurde mit drei Braccie angenommen. Die *braccia piccola*, die maßstäbliche Elle, war dann das Grundmaß der weiteren Konstruktion. Das bedeutet, dass sich in der Historie, die das Ziel des Gestaltungsprozesses ist, alles auf diesen Modul beziehen lässt. Damit ist genauso wie in der Architektur eine

²⁸ PIERO DELLA FRANCESCA: *De prospectiva pingendi*, fol. 1r., ed. NICCO-FASOLA 1984, 63: [...] *la commensuratione, quale diciamo prospectiva* [...]; vgl. *ibid.*, 129 (fol. 32r.): [...] *dico essere necessaria la prospectiva, la quale discerne tucte le quantita proportionalmente commo vera scientia* [...].

²⁹ VELTMAN 1986, 95-99.

Kommensurabilität der Bildwelt gegeben, die dem Betrachter die Möglichkeit gibt, die Relationen zwischen den einzelnen Bildelementen zu beurteilen, Abstände und Beziehungen zwischen Figuren und Gegenständen zu bewerten. Die Proportionalität bot einen verlässlichen Boden bei der Orientierung im Bild.

Mit dem Prinzip der auf Menschenmaß gründenden Kommensurabilität wird der primäre Betrachterbezug des Bildes, der in der Angleichung an die Wirklichkeitsorientierung des Wahrnehmenden liegt, entscheidend intensiviert. Denn damit kann das Bild dem gerecht werden, was uns Alberti als eine Art Naturgesetz der Wahrnehmung erläutert:

[...] *in Vergleichen nehmen wir alle diese Eigenschaften [der Dinge] zur Kenntnis. Denn eben das Vergleichen von Dingen lässt uns gewahr werden, was in höherem, was in geringerem oder was in gleichem Maß vorhanden ist. [...] Indes stellt man einen Vergleich insbesondere mit solchen Dingen an, die allgemein bekannt sind. Dem Menschen aber ist von allen Dingen der Mensch am besten bekannt, und so hat denn vielleicht Protagoras mit seinem Satz, der Mensch sei das Muster und Maß aller Dinge, eben dies gemeint: richtig verfähre man dann, wenn man die Akzidentien aller Dinge mit den Akzidentien des Menschen vergleiche und sie dadurch erkenne.*³⁰

Was in der sprunghaften Größendarstellung der mittelalterlichen Malerei nicht möglich ist, gewährt das perspektivische Bild dank seiner durchgängigen Proportionalität: die anschauliche Kommensurabilität der Bildwelt für und mit dem Betrachter. Wenn es das Ziel war, dass sich *Fürsten und Volk, Gelehrte und Ungelehrte an der Malerei erfreuen*³¹, dann war die Perspektive ein unmittelbarer und wesentlicher Beitrag dazu, weil sie sich mit dem ihr zugrunde liegenden Prinzip der Pro-

³⁰ ALBERTI: De pictura, 1, 18, ed. GRAYSON 1973, 35: *Itaque comparationibus haec omnia discuntur. Inest enim in comparationibus vis, ut quid plus, quid minus, quidque aequale sit, intelligamus. [...] Fit quidem comparatio ad res imprimis notissimas. Sed cum sit homo rerum omnium homini notissimus, fortassis Protagoras, hominem inquiens modum et mensuram rerum omnium ess, hoc ipsum intelligebat rerum omnium accidentia hominis accidentibus recte comparari atque cognosci.* Übersetzung zit. nach ALBERTI: Das Standbild, 1, 18, ed. BÄTSCHMANN/ SCHÄUBLIN 2000, 225; Bättschmann weist darauf hin, dass nicht nachgewiesen ist, woher Alberti den Homo-mensura-Satz des Protagoras (DIELS/KRANZ 1951, 80B1) kennt.

³¹ ALBERTI: Das Standbild, 2, 28, ed. BÄTSCHMANN/ SCHÄUBLIN 2000, 243.

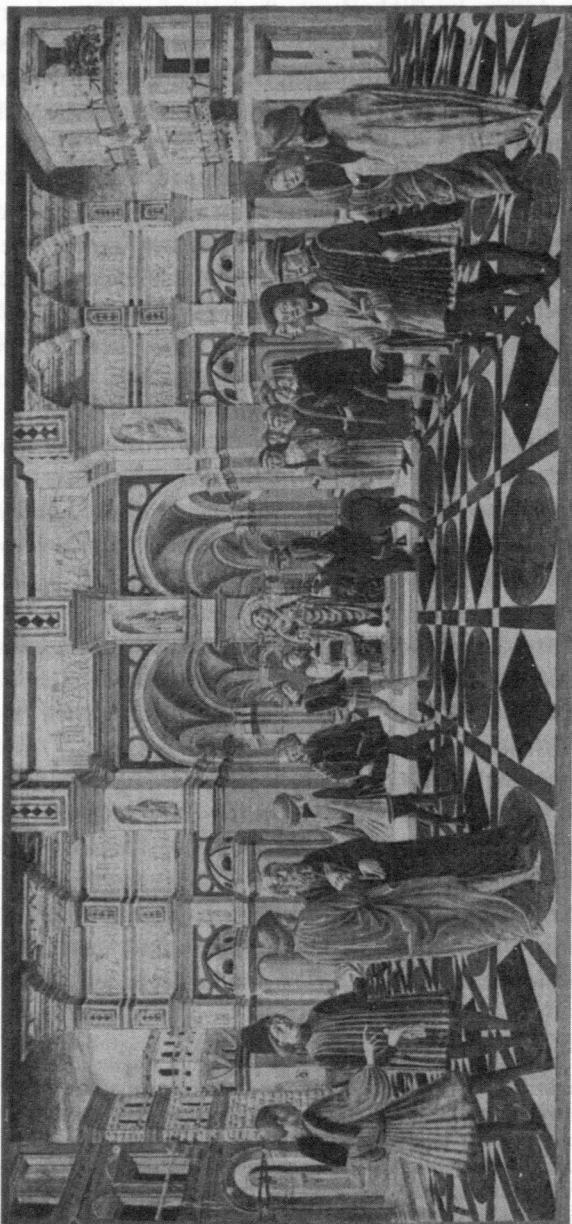


Abb. 2: Pietro di Lorenzo, gen. Il Vecchietta:
Das Eselswunder des heiligen Antonius. München, Alte Pinakothek.

portionalität an die wissenden, mit dem System vertrauten Betrachter richtete, während ihre auf den Menschen bezogene Kommensurabilität jeden Betrachter unmittelbar ansprechen konnte.

IV

Eine weitere wesentliche kommunikative Funktion der Perspektive liegt in ihrer Fähigkeit, die Blicke und die Aufmerksamkeit der Betrachter zu lenken.³² Die zum Fluchtpunkt strebenden Tiefenlinien können den Blick anziehen und fokussieren. Mit diesem Mittel kann die Aufmerksamkeit auch auf kleinste Details gerichtet werden, die für die Bilderzählung gleichwohl wesentlich sind. So legte der Sienerer Vecchiatta seine Darstellung des *Eselswunders des hl. Antonius* so an, dass die Fluchtlinien auf die Hostie in der Hand des Heiligen führen, vor der der Esel niederkniet (Abb. 2).³³ Die in der Komposition gesetzten formalen Akzente und die perspektivische Fokussierung können auch komplementär wirken, so in Peruginos *Schlüsselübergabe* in der Sixtinischen Kapelle, wo der Betrachter gedrängt wird, zwischen der Hauptszene der Schlüsselübergabe und dem Zentralbau inmitten der großen Piazza, auf den die Tiefenlinien zulaufen, eine Beziehung herzustellen. Mit der Fokussierung durch die Perspektive können Figuren, selbst wenn sie keineswegs die größten Figuren im Bild sind, als Hauptfiguren herausgestellt werden. So geschieht es beispielsweise in Piero della Francescas bekannter Darstellung der *Geißelung Christi* in Urbino oder im Kupferstich der Mantegna-Schule mit dem gleichen Thema (Abb. 3).³⁴

Natürlich ist die Perspektive nicht das einzige Mittel der Malerei, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu lenken. Farbgebung, Licht und Figurenkomposition können dies auf ihre Weise ebenfalls sehr effektiv leisten. Allerdings war der Perspektive gerade in der Frühzeit ein besonderer Überraschungseffekt eigen. Auch hier bietet sich wieder die Analogie zur Rhetorik an, für die das *attentum facere* eine wichtige Aufgabe war, die insbesondere dem Proömium zufiel. Allerdings sollte man, ehe man Thesen über eine Herleitung aus dem System der Rhetorik aufstellt, bedenken, dass die Erregung von Aufmerksamkeit elementares Anliegen jeder Kommunikation ist, der verbalen wie der visuellen, und

³² Vgl. dazu BÜTTNER 2005.

³³ Vgl. KULTZEN 1975, 136f.

³⁴ WITTKOWER / CARTER 1953; LIGHTBOWN 1986, 491, Nr. 214.

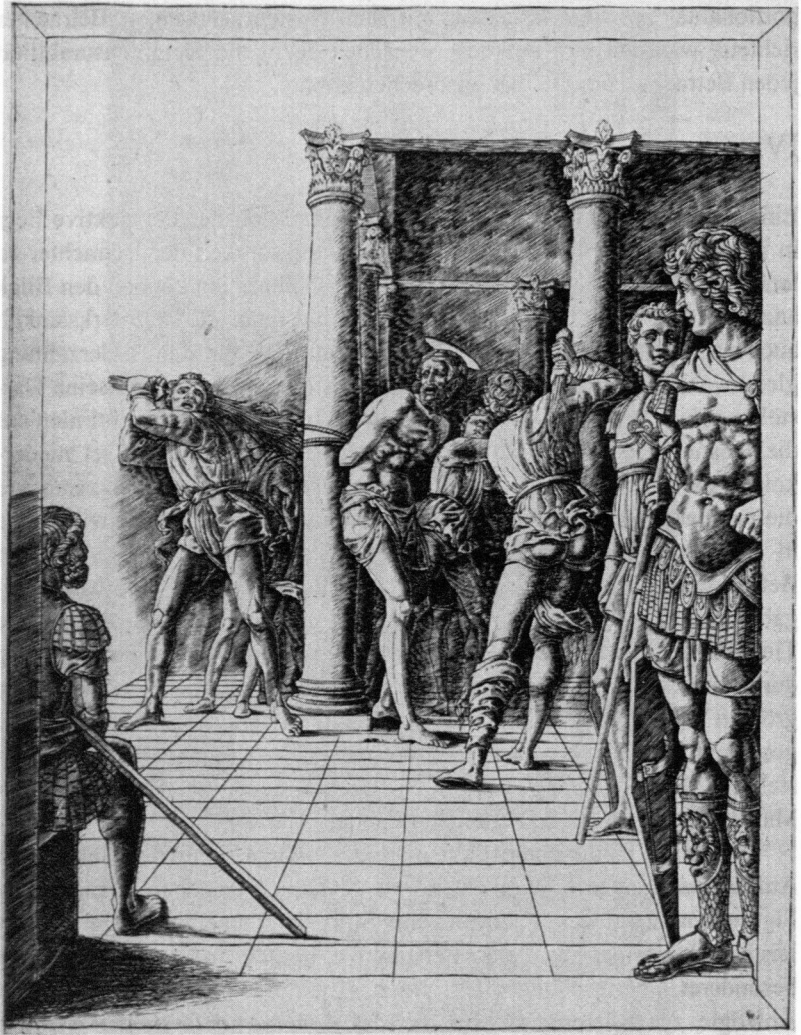


Abb. 3: Andrea Mantegna (Umkreis): Geißelung Christi. Kupferstich.

dass auf beiden Gebieten die Auslotung der jeweiligen Möglichkeiten der Aufmerksamkeitserregung ein wesentlicher, die Entwicklung vorantreibender Faktor war und ist.

Die Möglichkeiten des Betrachterbezuges der Perspektive sind mit den bis jetzt erläuterten Aspekten der Betrachterorientierung im Bild, der Proportionalität beziehungsweise Kommensurabilität, sowie der Aufmerksamkeitslenkung keineswegs erschöpft. Es ist jedoch festzustellen, dass die im System der Perspektive liegenden Möglichkeiten nicht alle von Anfang an erkannt wurden. Sie wurden erst nach und nach erkundet und eingesetzt. In der Frühzeit, bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein, war die konstruierte Perspektive primär ein System, das ein rationales, bildimmanentes Ordnungssystem hervorbrachte und das dem Blick des Betrachters klare Leseanweisungen übermittelte. Erst mit der fortschreitenden Ausarbeitung und Durchdringung des Systems gewannen weitere im Prinzip der Sehpyramide angelegte Konsequenzen an Bedeutung, die den Betrachterbezug weiter intensivierten.

Erstaunlich ist es, dass den an sich für die Konstruktion notwendigen Faktoren Betrachterstandort und Betrachterdistanz sowie der Relation zwischen Betrachter- und Figurengröße nicht von Anfang an und durchgehend besondere Beachtung geschenkt wurde. Zwar spielen diese schon in dem Gründungswerk der Perspektive, dem Trinitätsfresko Masaccios, eine wesentliche Rolle, doch dieses ist in verschiedener Hinsicht eine Ausnahme.³⁵ Offensichtlich wurde es sonst anfangs nicht als Notwendigkeit empfunden, diese Faktoren zu beachten.

Die Aussagen der frühen Traktate zu diesem Punkt jedenfalls sind erstaunlich vage. Alberti betonte zwar: *Kein Kundiger wird bestreiten können, dass die gemalten Dinge nicht als den wirklichen gleich scheinen können, wenn sie nicht einen ganz bestimmten Abstand haben.*³⁶ Bei seiner Anleitung für die Perspektivkonstruktion stellte er die Länge der Betrachterdistanz in das Belieben des Künstlers.³⁷ Auch Piero della Francesca und Dürer hielten es für überflüssig, hier konkrete Angaben zu machen. Erst in den Traktaten des späteren 16. Jahrhunderts, so bei

³⁵ Aus der umfangreichen neueren Literatur zu Masaccios „Trinität“: HOFFMANN 1996; GOFFEN 1998; CAMEROTA 2001; FIELD 2002.

³⁶ ALBERTI: Das Standbild, 1, 12, ed. BÄTSCHMANN/ SCHÄUBLIN 2000, 226: *Tum etiam pictas res nullas veris rebus pares, nisi certa ratione distent, videri posse nemo doctus negabit.*

³⁷ ALBERTI: Das Standbild, 1, 20, ed. BÄTSCHMANN/ SCHÄUBLIN 2000, 228: *Tum quantum velim distantiam esse inter spectantis oculum et picturam statuo [...].*

Vignola, werden klare Anweisungen gegeben. Damit der Betrachter das Bild mit einem Blick erfassen kann, soll nach Vignola die Distanz das $1\frac{1}{2}$ -fache der Bildbreite betragen.³⁸

V

Ähnlich verhält es sich mit der Frage des Horizontes.³⁹ Nach den Regeln der Perspektivkonstruktion wird die Distanz mit der Festsetzung der Lage von Bildebene und Augenpunkt gegeben. Mit dem Lot vom Augenpunkt auf die Bildfläche wird die Lage des Hauptpunktes bestimmt, der oft in falscher Vereinfachung ebenfalls als Augenpunkt bezeichnet wird oder schlicht als „der“ Fluchtpunkt, obwohl er nur einer von unendlich vielen möglichen Fluchtpunkten ist, der allerdings insofern ausgezeichnet ist, als er der Fluchtpunkt der senkrecht zur Bildfläche stehenden, in die Tiefe führenden Linien ist. Der Bildhorizont ist als die durch den Hauptpunkt verlaufende Waagerechte zu definieren.

Alberti waren bei seiner *costruzione legittima* diese Zusammenhänge klar, auch wenn er den Horizont als *centrica linea* bezeichnete, wegen ihres Zusammenhanges mit dem Hauptpunkt, den er *centricum punctum* nannte. Ausdrücklich sagt Alberti, dass nur die Größen, die höher sind als das betrachtende Auge, die Horizontlinie im Bild überragen können.⁴⁰ Bei der Arbeit mit dem *velum* spielen weder der Zentralpunkt noch der Horizont eine Rolle. Daran mag es liegen, dass der Horizont weder bei Piero della Francesca noch bei Dürer Erwähnung findet. Die Bedeutung des Horizontes wird erstmals von dem Franzosen Jean Pélerin in seinem zumeist als unmathematisch gescholtenen Traktat *De Artificiali Perspectiva* 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.*⁴¹

³⁸ VIGNOLA: *Le due Regole*, ed. DANTI 1583, 104.

³⁹ Zum Problem des Horizontes in der Perspektive vgl. BÜTTNER 2003.

⁴⁰ ALBERTI: *Das Standbild*, 1, 20, ed. BÄTSCHMANN/ SCHÄUBLIN 2000, 230.

⁴¹ PÉLERIN (VIATOR) 1509, cap. 2: *quia solem orientem ostendit, et occidentem*

In den Traktaten seit der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde es dann zur Regel, dass in den einleitenden Definitionen auch der Horizont behandelt wird. *Linea orizzontale è quella, che nella prospettiva stando à livello dell'occhio, termina la vista nostra*, liest man bei Vignola und Danti.⁴²

Angesichts der Unentschiedenheit, mit der Betrachterdistanz und Horizont in der frühen Perspektivtheorie behandelt wurden, kann es nicht wundern, dass auch die künstlerische Praxis in der Frührenaissance uneinheitlich verfuhr. Nach der erwähnten Ausnahme, die Masaccios Trinitäts-Fresko darstellt, finden wir in den nächsten Jahrzehnten nur Beispiele für eine nicht den strengen Regeln entsprechende Behandlung des Problems. Ein dem Uccello zugeschriebenes Fresko aus S. Martino alla Scala in Florenz, das die Geburt Christi darstellt, zeigt in der Unterzeichnung ein Konstruktionschema für die Bodenrasterung, das mit den Linienscharen arbeitet, die vom Hauptpunkt und den beiden seitlichen Distanzpunkten aus gezogen wurden.⁴³ Die Distanz ist hier, und das war in der Frühzeit ganz üblich, rein bildimmanent festgelegt worden, ohne Rücksicht auf den konkret möglichen Betrachterabstand. Genauso verfuhr man bei der Festsetzung des Hauptpunktes, der in der Regel in Scheitelhöhe der dargestellten Figuren angenommen wurde, bei Fresken in einem oberen Register mithin an einer Stelle, die dem Betrachter unerreichbar war. Das gilt selbst für die Fresken von Masolino und Masaccio in der Brancacci-Kapelle in Florenz, die stets als ein Gründungswerk der Perspektivkunst angeführt werden. Der der Bildperspektive nach „richtige“ Betrachterstandpunkt ist für den realen Betrachter unerreichbar. Er kann nur die bildimmanente Logik der Konstruktion nachvollziehen. Dass es nicht einfach war, Theorie und Praxis des Augenpunktes zusammenzubringen, kann man den Ausführungen Serlios entnehmen, der betonte, dass man nicht den Fehler machen dürfe, bei hoch angebrachten Bildern einen normalen, in Augenhöhe der Bildfiguren liegenden Horizont anzunehmen. Er gibt jedoch keine Regel dafür, wo der Horizont bei solchen Bildern zu liegen habe, das will er der *discretione del guidicioso* überlassen. Er wies dabei

abscondit. Et semper equa oculum hominis vbicumque fuerit: eciam si turrin excelsam ascenderit, vel supercilium montis. Pélerin hat damit erstmals den Begriff des Horizontes in der Bedeutung, die er in der Astronomie hatte, auf die Perspektivtheorie übertragen; vgl. BÜTTNER 2003.

⁴² VIGNOLA: *Le due Regole*, ed. Danti 1583, 4.

⁴³ Paolo Uccello: *Sinopie zur Geburt Christi aus S. Martino alla Scala, Florenz, Uffizien*; POPE-HENNESSY 1950, 152f.; vgl. KEMP 1990, 37.

auf Mantegna hin, der in seinen Bildern dies Problem vorbildlich gelöst habe.⁴⁴

Als Serlio dies schrieb, war den Künstlern eigentlich schon längst klar geworden, dass die Betrachter dann am nachhaltigsten vom *verisimile*, von der Wahrscheinlichkeit des Bildes überzeugt werden konnten, wenn die Perspektivkonstruktion auf Standort und Horizont des Betrachters bezogen war. Die Perspektive ist ein wesentliches Element der „Appellstruktur“ des Bildes, wie man in Anlehnung an Wolfgang Iser sagen könnte, auch wenn es hier gerade nicht um die „Unbestimmtheitsstellen“ des Bildtextes geht.⁴⁵ Das konsequent perspektivisch konzipierte Bild setzt von sich aus den Standpunkt, den der Betrachter einzunehmen hat, wenn er das Bild „richtig“ wahrnehmen will. Die Frage, wie sich der Betrachter vor dem perspektivischen Bild verhalten soll, um den richtigen Betrachtungspunkt zu finden, wird in den frühen theoretischen Schriften nicht behandelt. Alberti erkennt jedoch ein entsprechendes Verhalten beim Maler, der den angemessenen Blickpunkt seiner Darstellung genau auswählt:

*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.*⁴⁶

Alberti fasst dieses Aufsuchen des besten Blickpunktes als natürliches Verhalten auf, wobei er es selbstverständlich im Rahmen der für ihn gültigen mittelalterlichen Optik versteht. Der im Umgang mit perspektivischen Bildern geübte Betrachter wird also spontan den Punkt aufsuchen, von dem aus die Darstellung stimmig erscheint. Das einfache zentralperspektivische Bild appelliert an den Betrachter, einen Standort frontal vor dem Bild einzunehmen, wo seine Blickachse mit dem Hauptstrahl der Konstruktion übereinstimmt. Bei Tafelbildern ist das so gut wie selbstverständlich, deshalb sind hier die azentrisch konstruierten Bilder weit interessanter. In der von Baldassare Peruzzi um 1515 ausgemalten Sala delle Prospettive der Villa Farnesina (Abb. 4)⁴⁷ beispielsweise fühlen sich die meisten Betrachter aufgefordert, den Standpunkt zu

⁴⁴ SERLIO 1619, fol. 18 verso (Il secondo libro di Prospettiva).

⁴⁵ ISER 1975.

⁴⁶ ALBERTI: Das Standbild, 1, 12, ed. BÄTSCHMANN / SCHÄUBLIN 2000, 215.

⁴⁷ FROMMEL 1967, 147.

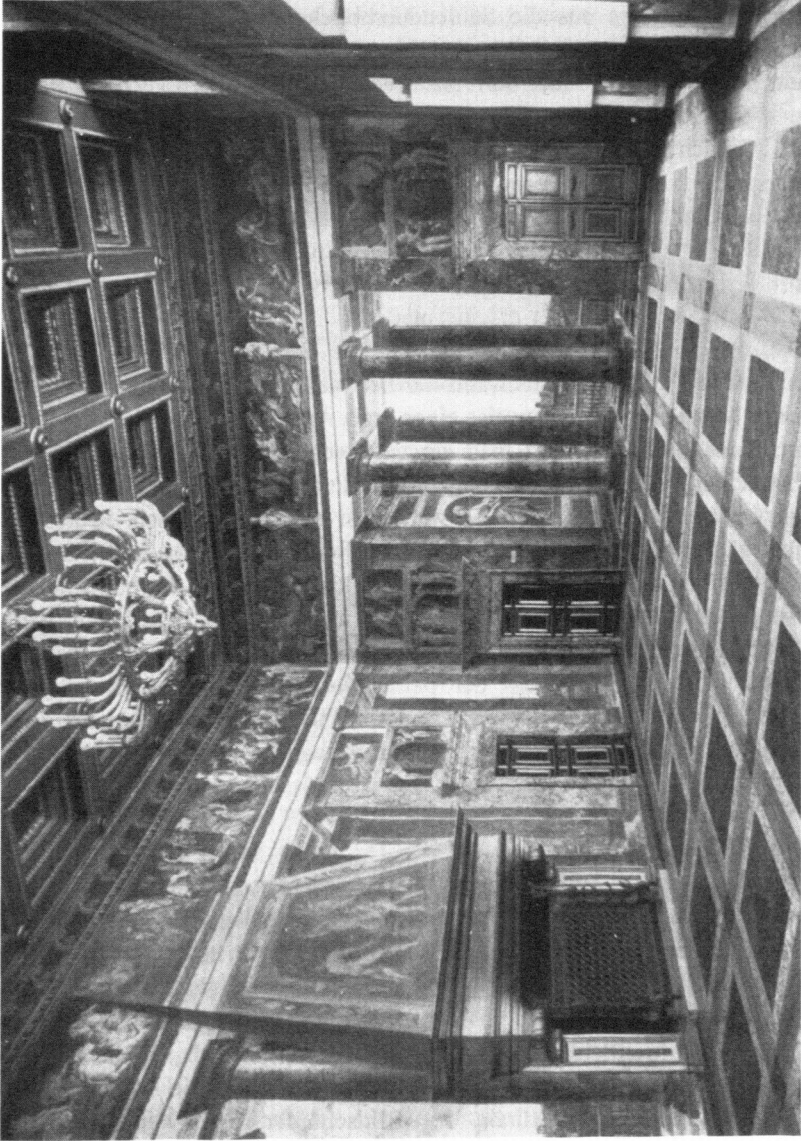


Abb. 4: Rom, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive mit Fresken von Baldassare Peruzzi.

suchen, von dem aus die Säulendurchblicke der beiden Schmalseiten stimmig wirken, was bei frontaler Betrachtung nicht der Fall ist. Erst von einem Punkt in der Mitte der Fensterwand schließen sich gebauter Raum und gemalte Architektur illusionistisch zusammen.

In den so genannten Anamorphosen, die, durch Leonardo und Dürer perspektivtheoretisch vorbereitet, in den 1530er Jahren eine erste Blüte erlebten, wurde das Suchen des richtigen Blickpunktes zur Notwendigkeit.⁴⁸ Ein interessantes frühes Beispiel ist der „Zimmernsche Schrank“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, der 1535 datiert wird.⁴⁹ In der Frontalansicht bietet er eine merkwürdige, nicht zu identifizierende Abfolge von streifenförmigen Bildfeldern. Erst wenn man ihn von der linken oder rechten Seitenwand her betrachtet, erkennt man das Porträt eines Mannes beziehungsweise einer Frau. Anamorphosen wie diese kann man nur erfassen, wenn man sie vom vorgesehenen Augenpunkt aus betrachtet. Auch wenn der Umgang mit derartigen Bildern vielleicht nur als geistreiches Spiel begriffen wurde, ist er symptomatisch. Spätestens jetzt rückte die Perspektivität der Wahrnehmung, nicht nur des Bildes, ins allgemeine Bewusstsein. Zugleich wurde klar, dass nicht das betrachtende Subjekt den Blickpunkt festsetzt, sondern dass er durch das Kunstwerk vorgegeben ist. Das Bild zwingt den Betrachtenden seine Perspektive auf. Auch dies ist ein Aspekt der *persuasio*, der im gesprochenen oder geschriebenen Wort Analogien findet, ohne dass eine Übernahme aus dem rhetorischen System dahinter vermutet werden muss.

VI

Die Ambivalenz, die mit den im Begriff der *persuasio* enthaltenen Bedeutungsmöglichkeiten von „überzeugen“ und „überreden“ gegeben ist, ist auch der Perspektive eigen. Dem objektiven Prinzip der Proportionalität, dem rational begründeten Wahrheitsanspruch wird das subjektive Prinzip des Blickpunktes gegenübergestellt. Das systematische Durchspielen der Möglichkeiten der Perspektive wie auch die Spiele mit den verschiedenen Formen der Anamorphose lehrten, dass die Festlegung des Blickpunktes ein Willkürakt des Bildschöpfers ist. Damit wird der ursprünglich erhobene Objektivitätsanspruch unterlaufen. Letztlich haftet

⁴⁸ Die beste Einführung in die Geschichte der Anamorphose bietet immer noch BALTRUŠAITIS 1969.

⁴⁹ ESER 1998, 5-47.

jeder konsequent perspektivischen Darstellung etwas von Kontingenz an: Ein bestimmter Standort wird gewählt und gefordert, es könnte aber auch viele andere Standorte geben. Das oft nur unterschwellig wirksame Wissen um die Kontingenz der Darstellung beeinflusst die Bildwahrnehmung und die Bewertung des Wahrgenommenen.

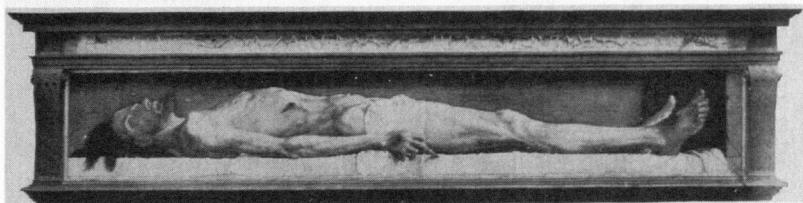


Abb. 5: Hans Holbein d. J.: Der tote Christus im Grab. Basel, Kunstmuseum.

Mit einem kurzen Vergleich von zwei bekannten Darstellungen des toten Christus soll dies erläutert werden. Hans Holbein d.J. schuf 1521 seine Darstellung des *Toten Christus im Grab* (Basel), die mit schonungsloser Genauigkeit im Detail – man beachte nur die gebrochenen Augen – die Menschennatur Christi vor Augen führt (Abb. 5).⁵⁰ Schon rund 40 Jahre zuvor hatte Mantegna sein Bild des toten Christus geschaffen, das in einem Brief über seinen Nachlass als *Cristo in scurto* bezeichnet wurde. (Abb. 6).⁵¹ In Holbeins Bild sind die durch die Perspektive gegebenen Leseanweisungen sehr verhalten. Die Figur fordert einen Blickpunkt in Höhe der tuchbedeckten Platte. Die Verkürzung am Fußende weist einen Standort fast in Höhe des Kopfes an. Die Betrachterdistanz scheint beliebig zu sein. Für den Betrachter dominiert der Eindruck der sachbezogenen Körperdarstellung. Bei Mantegna hingegen findet sich der Betrachter in einer klar definierten Situation. Er steht zu Füßen des Toten und blickt auf den ausgestreckten Leichnam hinab. Die radikale Verkürzung in der Figurenperspektive bringt etwas Momenthaftes in die Bildwirkung. Es ist eine Erscheinung im Hier und Jetzt, die ihre affektive Wirkung entfalten soll. Holbeins Darstellung wirkt distanzierend, Mantegnas Bild hingegen zieht den Betrachter mit suggestiver Kraft an. Wie die relativ indifferente Perspektive bei Holbein zur Objektivierung beiträgt, so ist

⁵⁰ BÄTSCHMANN / GRIENER 1997, 88f.

⁵¹ LIGHTBOWN 1986, 421-423, Nr. 23; THÜRLEMANN 1989.



Abb. 6: Andrea Mantegna: Cristo in scurto. Mailand, Brera.

sie bei Mantegna ein starker Faktor der Subjektivierung der Bildwirkung. Der Betrachter akzeptiert die ihm vom Bild vorgegebene Perspektive als die seine. Gerade damit vermag das Bild ein Maximum an persuasiver Unmittelbarkeit und affektiver Wirkung zu erreichen. Vollkommener lässt sich in einem Gemälde die Forderung des „vor Augen Stellens“, die *ἐνάργεια*, kaum verwirklichen.

Die Möglichkeiten und Formen sowie die Intensität der Aktivierung einer bestimmten Sehweise bei Betrachtern sind in den verschiedenen Arten der bildenden Künste höchst unterschiedlich. Eine Miniatur in einer Handschrift oder ein Kupferstich laden dazu ein, in die Hand genommen und nahsichtig gemustert zu werden. Der Bildstatus bleibt dabei immer bewusst. Ein Tafelbild ist stark kontextabhängig und kann doch zumeist leicht in einen anderen Zusammenhang hineingebracht oder doch wenigstens hineingedacht werden. Die Verfügbarkeit und der Objektcharakter affizieren die Wahrnehmung mehr oder weniger stark und modifizieren so die Bildwirkung. In der architekturgebundenen Malerei

hingegen kann sich die Bildwirkung auf den Betrachter am intensivsten entfalten, und zwar keineswegs nur dank der illusionistischen Qualitäten, die oft allzu schnell mit der Perspektive assoziiert werden. Als gestaltete Einheit umgibt der ausgemalte Raum den Betrachter. Jedes einzelne Bild wie die Gesamtheit der Bilder fordern und lenken die Rezeption. Die Wirkung wird besonders sein, wenn der Betrachter die Figuren der Bildwelt unmittelbar auf sich beziehen kann, wenn sie in einem kommensurablen Verhältnis zum Betrachter wie zur Architektur stehen und wenn es innerhalb der Bildwelt keine Proportionsbrüche gibt. Der Gipfel der Wirkung kann dann erreicht werden, wenn der Horizont der Bildwelt dem Betrachterhorizont entspricht. Erst hier kann sich das im System der Perspektive liegende Potenzial voll entfalten, kann Bild und Betrachter in einem fiktiven Hier und Jetzt zusammenschließen. Nur wenn diese Bedingungen erfüllt sind, kann von Illusionismus, der Illusion räumlicher Einheit von Bild und Realraum gesprochen werden.⁵²

Auch hierfür finden wir eines der eindrucklichsten frühen Beispiele im Werk Mantegnas. Seine *Camera degli sposi* im Palazzo Ducale in Mantua wurde 1474 von ihm vollendet (Abb. 7).⁵³ Der Besucher, der den quadratischen Raum betritt, findet sich in einer Art Pavillon wieder, der sich an zwei Seiten öffnet. Der baulich vorgegebene Raum wird mit den Mitteln der Malerei vollendet. Das goldene, von *stucchi finti* geschmückte Gewölbe wird von Pilastern getragen, die zugleich die Szenen an der Wand gliedern. An der einen Wand sieht man Ludovico Gonzaga thronen, umgeben von seinem Hof. Die links anschließende Wand gewährt einen Ausblick in eine bergige Landschaft, vor der sich Ludovico Gonzaga und sein Sohn Kardinal Francesco begegnen. Der Betrachter, der die Figuren an der Wand in Lebensgröße vor sich sieht, wird geneigt sein, sich der Illusion des Ausblicks hinzugeben und die Fiktion, dass sich das Geschehen im Hier und Jetzt vollzieht, zu akzeptieren. Er darf sich als Augenzeuge der Begegnung wännen. Während er ihr gegenüber fast auf gleicher Höhe steht, wird er zur Darstellung des Hofes aufblicken müssen. So wird dessen sozialer Rang deutlich gemacht.

Wenn der Besucher die goldene Decke mit der anspruchsvollen Folge der Imperatorenbilder mustert, wird er schließlich das Opaion entdecken, das nicht nur einen Ausblick in den blauen Himmel gewährt, sondern aus dem heraus ihn Putten und andere Gestalten anblicken. In

⁵² BÜTTNER 2001.

⁵³ LIGHTBOWN 1986, 416f., Nr. 20.



Abb. 7: Andrea Mantegna: Camera degli Sposi. Mantua, Palazzo Ducale.

allen Einzelheiten ist dieser Ausblick frühes Meisterstück einer Darstellung im *di sotto in su*. Noch entschiedener als in den Spielarten der Perspektive beim Wandbild wird hier dem Betrachter sein Ort zugewiesen: das Bild ist oben und er ist unten. Dass dies nicht so selbstverständlich ist, wie es klingen mag, kann ein Blick auf die benachbarten Tondi mit Imperatorenbildnissen lehren. In ihnen ist keinerlei Standortweisung enthalten. Lediglich ihr Kontext, die Decke insgesamt, erfüllt diese Aufgabe.

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 die Fresken Correggios in Parma.⁵⁴ In der Kuppel von S. Giovanni Evangelista zeigt er die letzte Vision des Evangelisten, dem Christus und die Jünger erscheinen, um ihn in den Himmel heraufzuholen. Das Geschehen, das von Giotto in der Peruzzi-Kapelle von S. Croce in Florenz als fromme Legende geschildert wurde, wird hier zur Fiktion eines aktuellen Geschehens, von dem der Betrachter glauben soll, dass er es im Hier und Jetzt miterleben kann, das aber doch seinen Horizont übersteigt und unerreichbar ist. 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.

VII

Damit trat die Perspektive auch in den Dienst der Wirkungsintention des *movere*. Die ungewöhnliche, kühne Perspektive und der in ihr begründete illusionistische Effekt sollten im Betrachter zuallererst den Affekt der *admiratio*, der Verwunderung auslösen, dessen Bedeutung Descartes in seiner Seelenlehre so beschrieben hatte:

⁵⁴ SHEARMAN 1980.

*Die Verwunderung ist eine plötzliche Überraschung der Seele, die bewirkt, dass sie sich dazu gebracht sieht, mit Aufmerksamkeit die Objekte zu betrachten, die ihr als selten und außerordentlich erscheinen.*⁵⁵

Sie ist für Descartes die erste aller Leidenschaften, die die Lebensgeister in heftige Bewegung versetzt und Sinne und Geist veranlasst, sich noch intensiver dem Objekt, das die Verwunderung verursacht hat, zuzuwenden. Wie alle Leidenschaften hat auch die Verwunderung ihren Nutzen darin, dass sie die Gedanken stärker und dauerhaft macht.⁵⁶ Die Perspektive konnte als mächtiger „Schlüsselreiz“ eingesetzt werden, der entscheidend dazu beitrug, das Ziel der *persuasio* zu erreichen.

*Die modernen Künstler, so schrieb Vasari, haben einige Verkürzungen dieser Art geschaffen, die trefflich und schwierig sind, wie zum Beispiel Figuren an einem Gewölbe, die zurückweichen, wenn man nach oben schaut. Und diese nennen wir ‚di sotto in su‘ und sie haben eine solche Kraft, dass sie die Gewölbe durchbrechen.*⁵⁷

Das Prinzip des Illusionismus in der Monumentalmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts kann als konsequenteste Umsetzung der albertianischen Metapher der *fenestra aperta* gelten. Diese Metapher impliziert ja die Erwartung eines bestimmten Sehverhaltens des Betrachters. Wie im Blick in den Spiegel stellt sich das Auge beim Blick durch ein Fenster auf die Entfernung der wahrgenommenen Gegenstände ein. Wenn das Glas sauber ist und seine Qualität nicht allzu schlecht, dann wird es vom Betrachter gar nicht wahrgenommen. So wird auch im Idealfall, wenn alle Bedingungen der Perspektivkonstruktion erfüllt sind und das Bild wirklich aus dem vorgegebenen Augenpunkt betrachtet werden kann, die Materialität des Bildes in der Wahrnehmung ausgeblendet werden. Wo dies erreicht wurde, konnte die Malerei im Paragone mit der Dichtung von sich behaupten, dass sie mit ihren Strategien im Erzielen von

⁵⁵ DESCARTES: Die Leidenschaften, ed. HAMMACHER 1984, 108f.: *L'Admiration est une subite surprise del l'âme, qui fait qu'elle se porte à considerer avec attention les objects qui luy semblent rares & extraordinaires.*

⁵⁶ DESCARTES: Die Leidenschaften, ed. HAMMACHER 1984, 4f. und 116f.: *Und so kann man insbesondere von der Verwunderung sagen, dass sie dazu nützlich ist, dass wir Dinge bemerken, die wir bis dahin nicht gewusst haben, und sie im Gedächtnis aufbewahren [...].*

⁵⁷ VASARI: Leben, ed. KLIEMANN 1983, Bd. 1, *69; VASARI: Le vite, ed. MILANESI 1906, Bd. 1, 178.

evidentia nicht zu übertreffen sei. Das Publikum war sehr bereit, auf diese Strategien einzugehen. Nachdem das Sehen der perspektivischen Bilder einmal eingeübt war, entwickelte sich eine Neigung, selbst dort, wo die Idealbedingungen der Betrachtung nicht erfüllt waren, von der Eigenqualität des Bildes abzusehen, jedenfalls so lange, wie nicht dessen Materialität bewusst herausgestellt wurde. Das allerdings war bereits im späteren 16. Jahrhundert eine starke Tendenz. Die künstlerische Entwicklung Tizians, die malerische Faktur seines Spätwerks, ist der beste Beleg dafür.

Der weitere Gang der Malereigeschichte, der Weg in die Moderne war wesentlich bestimmt von dem doppelten Bemühen, sich von den rhetorischen Funktionsbestimmungen und allen wirkungsästhetischen Konzepten loszusagen und sich von dem illusionistischen Erbe zu befreien und dem autonomen Bild seine Eigenqualität zurückzugewinnen. Die Tatsache, dass dieses illusionistische Erbe auf anderen Gebieten, etwa im Theater oder im Film, munter weiterlebte, dass die durch die Moderne totgesagte Perspektive Grundlage der computergenerierten virtuellen Realitäten ist, dass die durch die Perspektive erst ermöglichte Vorstellung des geometrischen Raumbegriffs zu unserer wie selbstverständlich eingesetzten Raumvorstellung geworden ist, dies alles belegt die ungebrochene Wirkungsmacht dieses Prinzips der Perspektive. Wie uns Reklamenwände, Videoclips oder andere Produkte unserer Medienwelt zeigen, sind auch die rhetorischen Qualitäten der Perspektive, die in der unmittelbaren Wendung an den Betrachter und in der Lenkung seines Blickes liegen, nach wie vor virulent.

Literatur

- ACCOLTI, P.: *Lo inganno degli occhi, prospettiva pratica*. Florenz 1625.
- ALBERTI, L. B.: *De pictura*. In: ders.: *Opere volgari*. Hrsg. von C. Grayson. Bari 1973, 7-107.
- ALBERTI, L. B.: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Hrsg., eingel., übers. und komm. von O. Bätschmann und C. Schäublin unter Mitarb. von K. Patz. Darmstadt 2000.
- BALTRUŠAITIS, J.: *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. 2. Aufl. Paris 1969.
- BARBARO, D.: *La Pratica della Prospettiva*. Nachdr. der Ausg. Venedig, C. & R. Borgominieri, 1569. Sala Bolognese 1980.
- BÄTSCHMANN, O. / P. GRIENER: *Hans Holbein*. Köln 1997.
- BAXANDALL, M.: *Giotto and the Orators. Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*. London 1971.
- BAXANDALL, M.: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Aus dem Engl. von H.-G. Holl. Frankfurt/M. 1977.
- BÜTTNER, F.: *Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti*. In: A. Kablitz / G. Neumann (Hgg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg i. Br. 1998, 55-88. [Zit. als BÜTTNER 1998a.]
- BÜTTNER, F.: *Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhunderts*. In: D. Peil / M. Schilling / P. Strohschneider (Hgg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*. Tübingen 1998, 195-214. [Zit. als BÜTTNER 1998b.]
- BÜTTNER, F.: *Die ästhetische Illusion und ihre Ziele. Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland*. In: *Das Münster* 54 (2001) H. 2, 108-127.
- BÜTTNER, F.: *Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zu Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*. In: W. Oesterreicher / G. Regn / W. Schulze (Hgg.): *Autorität der Form – Autorisierungen – institutionelle Autoritäten*. Münster / Hamburg / London 2003, 17-36.
- BÜTTNER, F.: *Der Blick auf das Bild. Betrachter und Perspektive in der Renaissance*. In: M. Neumann (Hg.): *Anblick / Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Würzburg 2005, 131-164.

- CAMEROTA, F. (Hg.): Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva. Hrsg. vom Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VI Centenario della Nascita di Masaccio. Florenz 2001.
- DESCARTES, R.: Die Leidenschaften der Seele. Hrsg. und übers. von K. Hammacher. Hamburg 1984.
- DIELS, H. / W. KRANZ (Hgg.): Fragmente der Vorsokratiker. 6. Aufl. Berlin 1951.
- DÜRER, A.: Underweisung der Messung. Nürnberg, Hieronymus Andreae, 1538.
- ESER, T.: Schiefe Bilder. Die Zimmernsche Anamorphose und andere Augenspiele aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1998.
- FEHRENBACH, F.: Rezension: Leonhard Schmeiser, Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft, München 2002. In: Journal für Kunstgeschichte 7 (2003) 23-27.
- FIELD, J. V.: The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance. Oxford 1997.
- FIELD, J. V.: Masaccio and perspective in Italy in the fifteenth century. In: D. C. Ahl (Hg.): The Cambridge companion to Masaccio. Cambridge 2002, 177-201.
- FROMMEL, C. L.: Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner. Wien / München 1967.
- GAURICO, P.: De sculptura. Hrsg. von P. Cutolo. Neapel 1999.
- GOFFEN, R. (Hg.): Masaccio's Trinity. Cambridge 1998.
- HOFFMANN, V.: Masaccios Trinitätsfresko: die Perspektivkonstruktion und ihr Entwurfsverfahren. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 40 (1996) 42-77.
- ISER, W.: Die Appellstruktur der Texte. In: R. Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1975, 228-252.
- KEMP, M.: The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. New Haven / London 1990.
- KUHN, J. R.: Measured Appearances. Documentation and Design in Early Perspective Drawing. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 53 (1990) 114-132.
- KULTZEN, R.: Italienische Malerei. München 1975 (=Alte Pinakothek: Katalog 5).

- LEONARDO DA VINCI: *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana.* Hrsg. von C. Pedretti. Florenz 1995.
- LEONARDO DA VINCI: *The literary Works of Leonardo.* Compiled and edited by J. P. Richter. 3. Aufl. New York 1970.
- Lexikon der Kunst. Begr. von G. Strauss, hrsg. von H. Olbrich et al., Neubearbeitung, Bd. 5. Leipzig 1993.
- LIGHTBOWN, R.: *Mantegna, with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints.* Oxford 1986.
- LINDBERG, D. C.: *Auge und Licht im Mittelalter.* Frankfurt/M. 1987.
- LOBBENMEIER, A.: *Raum und Unendlichkeit. Die Perspektive als Bedeutungsträger in Florentiner Bildprogrammen des Quattrocento.* (Diss. Bochum 1994.) Essen 1995.
- PANOFSKY, E.: *Die Perspektive als „symbolische Form“.* In: ders.: *Deutschsprachige Aufsätze.* Hrsg. von K. Michels und M. Warnke. Berlin 1998, Bd. 2, 664-775. (Erstdruck in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25.* Hrsg. von F. Saxl. Leipzig / Berlin 1927, 258-330).
- PELERIN, J. (VIATOR): *De artificiali perspectiva.* Faksimile der Ausg. Toul 1509. Hrsg. von A. de Montaiglon. Paris 1861.
- PERRIG, A.: *Masaccios „Trinità“ und der Sinn der Zentralperspektive.* In: *Marburger Jahrbuch 21 (1986) 11-43.*
- PIERO DELLA FRANCESCA: *De prospectiva pingendi.* Edizione critica di G. Nicco-Fasola. Neuausgabe von E. Battisti et al. Florenz 1984.
- POPE-HENNESSY, J.: *The complete Work of Paolo Uccello.* London 1950.
- VON ROSEN, V.: *Die Enargeia des Gemäldes: zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept.* In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000) 171-208.*
- SCHMEISER, L.: *Die Erfindung der Perspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft.* München 2002.
- SERLIO, S.: *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva.* Venedig 1619.
- SHEARMAN, J.: *Correggio's illusionism.* In: M. Dalai Emiliani (Hg.): *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni.* Bd. 1. Florenz 1980, 281-295.
- SPENCER, J. R.: *Ut Rhetorica Pictura. A study in Quattrocento Theory of Painting.* In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20 (1957) 26-44.*

- THÜRLEMANN, F.: Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild. Konstanz 1989.
- VASARI, G.: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Hrsg. von G. Milanesi. 9 Bde. Florenz 1906.
- VASARI, G.: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*. Übers. von L. Schorn und E. Förster, neu hrsg. von J. Kliemann. 6 in 8 Bden. Worms 1983.
- VELTMAN, K. H.: *Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art*. München 1986.
- DA VIGNOLA, G. B.: *Le due Regole della Prospettiva Pratica, con i comentarii del R. P. M. E. Danti*. Rom, Zannetti, 1583.
- WHITE, J.: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London 1957.
- WITKOWER, R. / B. A. R. CARTER: *The perspective of Piero della Francesca's 'Flagellation'*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953) 292-302.
- WRIGHT, D. R. E.: *Alberti. De Pictura. Its Literary Structure and Purpose*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47 (1984) 52-71.