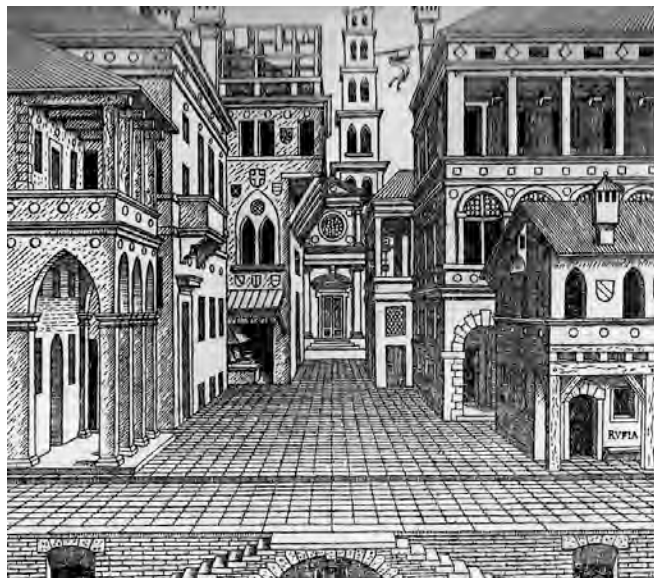


Andreas Hebestreit

# Eine verbindliche Sichtweise

Grundzüge einer Soziologie der Perspektive



Begonnen am 25. Juli 2011 – Diese Fassung fertiggestellt am 27. September 2015

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des folgenden Texts darf gescannt, nachgedruckt oder in irgendeiner Weise reproduziert werden, sei es elektronisch, mechanisch oder in einem derzeit noch unbekanntem Verfahren, noch darf er in irgendeiner Form elektronisch gespeichert werden ohne die vorausgegangene schriftliche Zustimmung des Verfassers.

\*\*\* [bei der Bildlegende](#) bedeutet: durch Anklicken des Bildes erscheint ein größeres Bild. Wenn PDF fragt, ob Sie dieser Website vertrauen wollen: “zulassen” anklicken!

“Alle gedanklichen Fortschritte haben sich mit Hilfe von Bildlichkeit vollzogen. Auch unsere abstraktesten Begriffe sind aus Bildern geboren.”  
Otto von Guericke<sup>1</sup>

## I.

Hat man schon *vor* der Erfindung/Entdeckung der geometrisch verfassten Perspektive in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts perspektivisch gesehen? Und wenn nicht, wie dann? – Das ist im Grunde so ähnlich, wie wenn man sich die Frage stellen würde: Wie haben die Menschen Grün wahrgenommen, bevor es ein Wort für Grün gab?<sup>2</sup> – Natürlich haben die Menschen Grün gesehen, zwangsläufig sogar, aber offenbar war ihnen dieses Grün als Qualität nicht wichtig genug, um überhaupt darüber zu reden. Und folglich hatten sie auch kein Wort dafür.<sup>3</sup> Entsprechend galten die Gesetze der optischen Perspektive schon, bevor sie erstmals von dem *uomo universale* des italienischen Rinascimento, Leon Battista Alberti, in aller wünschbaren Ausführlichkeit schriftlich niedergelegt wurden, aber – diese perspektivische Sicht war einigermaßen belanglos. Bestenfalls *eine* andeutungsweise oder beiläufig wahrgenommene Gegebenheit neben hunderttausend anderen und wichtigeren.<sup>4</sup>

Belangvoll ist die Perspektive in dem Moment geworden, wo soziale Körper begriffen, dass sich hier ein Symbol-Werkzeug konstruieren ließ, mit dem die Wirklichkeit, die Welt um uns her, ein Stück weit zugänglicher und greifbarer gemacht werden konnte. Als man verstand, dass die (zentral-) perspektivische Darstellung ein Mittel war, um sich im Rahmen der gegebenen Realität insgesamt besser zu verwirklichen. Denn das, was wir gemeinhin “wirklich” nennen, ist nichts anderes als das, was für einen ganz bestimmten sozialen Körper jeweils das absolut Unerlässliche, Notwendige und Lebenswichtige betrifft; sei es nun fördernd und bestärkend („der *wirkliche* Vorteil“) oder aber warnend, abwehrend und schützend („die *wirkliche* Gefahr“). “Wirklich” ist nicht “wie es ist”, sondern immer nur, wie es für einen bestimmten sozialen Körper ist und stimmt; und je mehr es diesem Körper gleichzeitig dazu verhilft, sich selber im Rahmen des Gegebenen zu *verwirklichen*, nicht nur zu sein, sondern vor allem nach eigenen Gegebenheiten und Gesetzen zu *wachsen* und

<sup>1</sup> Otto von Guericke: Das Wesen der menschlichen Verbände, Leipzig, 1902, s.16

<sup>2</sup> Dass es solche (semantisch) grünlosen Zeiten tatsächlich gegeben hat, wird in meinem Buch „Die soziale Farbe“ eingehend diskutiert.

<sup>3</sup> Wahlweise könnte man auch darüber debattieren, ob es den Tuberkelbazillus schon vor seiner Entdeckung durch Robert Koch gegeben hat. s. Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora, Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaften, Frankfurt a.M., 2000, s. 175-210

<sup>4</sup> Es gibt sogar Autoren, für die bereits die Malereien in der Höhle Chauvet (Dep. Ardèche, ca. 35500-32000 v.Chr.) eine perspektivische Auffassung zeigen. – Ansichtssache.

zu *werden*, als desto "wirklicher", "tatsächlicher" und "objektiver" muss ihm das zu diesem überragenden Zweck symbolisch Verlangte und Vermittelte erscheinen. Allen denkbaren Einsparungen zum Trotz.

Ein geographischer Raum, in dem sich die Forderungen sozialer Körper nach einer erhöhten Zugänglichkeit, respektive nach einer Ausweitung ihres Wirkungsbereichs im Rahmen des Gegebenen in markanter Weise häufen, war die italienische Halbinsel nach der ersten Jahrtausendwende. Am Anfang stand, wie so oft bei bedeutenden soziokulturellen Umwälzungen, ein deutlicher Anstieg der Geburtenrate, der mit dem elften Jahrhundert begann und bis in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts anhielt.<sup>5</sup> Um die rasch wachsende Bevölkerung zu ernähren, musste neues oder brach liegendes Land gewonnen werden. In manchen Regionen der Halbinsel stiegen die Preise für landwirtschaftlich nutzbare Flächen innerhalb weniger Jahrzehnte um das vier- bis fünffache. Gleichzeitig sammelte sich ein erheblicher Teil der auf dem Land verstreuten Bevölkerung wieder an jenen Orten, die vor den Stürmen der Völkerwanderungszeit volkreiche Städte gewesen waren. Darunter nicht nur besitzlose, an die Scholle gebundene Kleinbauern oder Landarbeiter, sondern auch reisende Händler, Handwerker und lokal verwurzelte Feudalherren. Was aber diese Landflüchtigen verband, war vor allem der Hunger nach (mehr) Land; die Ambition, den erreichbaren *ambitus* von einem gesicherten Standort aus neu zu ergreifen, besser aufzuteilen und ertragreicher zu nutzen.<sup>6</sup>

Eine gewisse Disposition zur Ergreifung neuer und erweiterter Räume lässt sich auf der italienischen Halbinsel bereits im neunten Jahrhundert erkennen. Wie die Quellen andeuten, besaßen die italienischen Städte damals einen größeren Anteil an geschulten Handwerkern und Händlern als die Ansiedlungen nördlich der Alpen. Die daraus resultierende Produktivität war grundsätzlich expansiv, sie wollte und musste Märkte "erobern." Dabei ging es sowohl um Nah- wie um Fernhandel, um Luxuswaren, aber auch um normale Gebrauchsgüter wie Salz, Öl, Getreide, Textilien oder Eisen. Mochten die anderen von Imperien reden, die Italiener dachten an Emporien. Verschiedene Berufsgattungen hatten sich ihre überlieferten zunftmäßigen Organisationsformen (*scholae, ministeria*) erhalten können, wodurch es ihnen zugleich gelang, gewisse, aus der Antike tradierte Berufsgeheimnisse, namentlich in der Metallbearbeitung, in der Keramik und in der Glasbläserei, monopolistisch innerhalb der eigenen Mauern zu bewahren. Um diese Erzeugnisse über größere Distanzen hinweg zu vermarkten, genügte aber nicht allein die Art oder die Qualität der Ware; man musste seine Kundschaft kennenlernen, ihre

---

<sup>5</sup> 1348 verbreitete sich in Europa die erste Pestwelle.

<sup>6</sup> Die ältesten öffentlichen Urkunden, die die Zeiten überstanden haben, sind tatsächlich Belege über Gebietsaneignungen einzelner Städte. (Jones, s.361)

Konsumgewohnheiten erforschen und gegebenenfalls sogar ihren Geschmack sondieren.

Alle diese Aufgaben verlangten nach einer systematisierten, fachgerechten Schulung. Das erforderliche Rüstzeug musste jeder Generation aufs Neue vermittelt werden. Nicht nur das rein handwerkliche Können, auch Kenntnisse in Buchhaltung, Mathematik, Medizin, Juristerei und Rhetorik waren gefragt. So erwarteten zum Beispiel die Kaufleute von den Rechtsgelehrten die Mitwirkung an einem durchgängigen, überregional anerkannten (Handels-) Recht (*ius mercatorum*), in dem manche Historiker die ersten zaghaften Anfänge von Rechtsprinzipien und Rechtsstaatlichkeit erkennen wollen. Nachdem das Lateran-Konzil von 1135 den Klerikern generell untersagt hatte, nebenberuflich als Ärzte tätig zu werden<sup>7</sup>, errichteten viele Gemeinden eigene Spitäler und stellten Stadtärzte an. Die Ärzteschule von Salerno gilt als die erste italienische Universität überhaupt.<sup>8</sup> Mit Beginn des 13. Jahrhunderts wuchs in den meisten Städten das Interesse am Aufbau eines öffentlichen Schulwesens, das angesichts der ganz aufs Praktische gerichteten Vorgaben schon bald vollständig säkularisiert war. Die Städte wetteiferten geradezu untereinander, den Heranwachsenden ein möglichst vollständiges und zweckmäßiges *studium commune* oder *generale* anzubieten.



\*\*\*

Siena in den Jahren 1337-40. Eine städtische Kommune auf der Suche nach einer gemeinsamen Perspektive. Die einzelnen Häuserblöcke sind zwar bereits (einigermaßen) perspektivisch korrekt dargestellt, aber an einer perspektivischen Gesamtsicht des Weichbildes wird noch fleißig gearbeitet. - Ambrogio Lorenzetti (1290-1348 (an der Pest)): Detail aus *Effetti del Buon Governo in città e nel contado*, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.

Schließlich führten die gestiegenen Umsätze in Gewerbe und Handel zur Anhäufung von Kapitalien, die dann die Grundlage zu einem international tätigen Bankwesen lieferten. Bis zur Jahrtausendwende

<sup>7</sup> Obwohl doch geschrieben steht: *Et curate infirmos!*

<sup>8</sup> Paul O.Kristeller: *La scuola di Salerno*, in *Studi sulla scuola medica salernitana*, Neapel, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1986, s. 58-77

war die Kreditvergabe ein Privileg der Alleinseligmachenden. Dreihundert Jahre später waren toskanische Bankhäuser die wichtigsten Geldgeber der großen europäischen Machtzentren.

Diese expansiven Tätigkeiten, das Produzieren, Handeln, Verwalten, Rechnen, Lehren, Heilen, Schlichten und Dokumentieren, gingen zunächst von der Initiative einzelner Individuen (*novi homines*) aus, ließen sich aber auf die Dauer nur aufrecht erhalten, wenn es soziale Synergien gab; das heißt, wenn verschiedene Menschen ihre Talente, ihre Arbeitskraft und ihren persönlichen Ehrgeiz in einer abgesprochenen und geregelten Weise zusammenlegten.<sup>9</sup> Dazu bedurfte es einer Verständigung über gemeinsame Interessen, idealisierte Ziele oder sakrosankte Bezugspunkte. Es mussten verbindliche Richtlinien festgelegt werden. Nicht zuletzt auch deshalb, weil sich die Städte hin und wieder durch den Zuzug von ortsfremden – und folglich einweisungs- oder schulungsbedürftigen – *laboratores* vergrößerten.

Die damit geforderte mentale Ausrichtung auf gemeinsam anzustrebende Ziele konnte im Prinzip nur auf einem Weg erreicht werden: Durch die Schaffung von *Symbolen*. Und zwar mussten es Symbole sein, in denen sinnfällig verdeutlicht wurde, dass es ein durchaus räumlich zu umschreibendes, im Ausstrahlungsgebiet der städtischen *civitas* verortetes *optimum bonum* gab, für das es sich in jeder Beziehung lohnte, mit anderen zusammenzuspannen und sich mit der eigenen Arbeitsleistung in korporativ verfasste Regelsysteme einzugliedern. Das kulturgeschichtlich Besondere liegt nun aber nicht darin, dass versucht wurde, gewisse individuelle Seins- und Sichtweisen mit Hilfe von *orientational metaphors* (G.Lakoff, M.Johnson) auf ein bestimmtes, letztlich im Unendlichen supponiertes Ziel hin zu bündeln. Eine derartige Vereinheitlichung auf ein großes Verbindliches, etwa im Sinne einer *pax christiana*, hatte in den vorausgegangenen Jahrhunderten bereits die Theologie geleistet. Das Eigentümliche und Neue des urbanen Paradigmas lag vielmehr in dem Bewusstsein, dass es in einer städtischen Gemeinschaft eine *Vielzahl* solcher Bündelungen geben könne und müsse. Es gab nur *eine* dogmatisch fixierte *doctrina christiana* und deren Grundlinien sollten im allgemeinen Interesse für alle verbindlich sein, aber es boten sich viele Arbeitsfelder, Machtbezirke, Handelsräume und sogar Forschungsbereiche. Entsprechend gab es „nicht die Kommune schlechthin (...), sondern eine Summe von politischen, beruflichen und nachbarschaftlichen Verbänden, nicht *eine* Verfassung, sondern ein Bündel verschiedener Ordnungen.“<sup>10</sup> Erst durch dieses seit dem Ende des zwölf-

---

<sup>9</sup> Allein schon die Handelsniederlassungen oder Emporien in den entfernteren Ländern umfassten manchmal mehrere tausend Personen. (Jones, s.187)

<sup>10</sup> Georg Dahm: Untersuchungen zur Verfassungs- und Strafrechtsgeschichte der italienischen Stadt im Mittelalter. Hamburg, 1941, s. 60

ten Jahrhunderts zunehmend gelebte föderalistische Nebeneinander korporativ gebündelter Seinsformen und Sichtweisen erwuchs ein Gefühl für Maß und Maßstäbliches, für Stände und Abstände, die den einzelnen sozialen Körperschaften eine genauere, schärfere und damit eigentliche Kontur verlieh.<sup>11</sup> Nicht zuletzt war hier ein entscheidender Schritt vollzogen in Richtung auf eine kognitive Perspektivität. Die Stadtbewohner hatten nicht nur ihre Sicht, sie ahnten auch schon, dass ihre Sicht *ihre* Sicht war.<sup>12</sup>

Da es hier um nichts Geringeres ging als um Sein oder Nichtsein einer ganzen *communitas*, empfahl sich zudem ein konzentrierter Einsatz verschiedenster Symbolarten: Sprachgebundene Symbole (Legomena), Rituale (Dromena) sowie plastische oder bildliche Gestaltungen (Deiknymena). Um mit den Legomena zu beginnen: Das politische Selbstverständnis der freien Kommunen, ihr an sich durchaus säkulares Sendungsbewusstsein, artikulierte sich zuerst durch eine Bezugnahme auf lokal verbreitete (Heiligen-)Legenden und überlieferte Mythen. Die heiligen Stadtpatrone waren bereits seit dem vierten und fünften Jahrhundert für gewöhnlich ehemalige Bischöfe oder andere herausragende Persönlichkeiten der Gemeinde, die im Ruf standen, als *pater patriae* oder *gubernator* zum Wohle der Stadtgemeinschaft gewirkt zu haben. Ganze Festkalender wurden geschaffen, um der Einwohnerschaft mit einem Reigen idealisierter Gestalten die Ideale republikanischer Einheit und Eintracht vor Augen zu führen, die Vorzüge einer autonomen Verwaltung und die Verpflichtung, die dadurch gewährleistete Freiheit auch nach Kräften zu verteidigen. Es war eine von (Eigen-)Lobgesängen (*laudes*) erfüllte (früh-) bürgerliche Didaktik in festlich-feierlichen Aufzügen.<sup>13</sup>

Bei den Dromena oder Kultformen wäre in erster Linie an die Patronatsfeste mit ihren solennen Umzügen und Prozessionen zu denken, bei denen die verschiedenen sozialen (Teil-)Körper oder „Nachbarschaften“ (*vicinanze*) einer Stadt ihre Ausrichtung auf eine gemeinsame Intention, respektive auf ein gesondertes urbanes Kulturzentrum zu allgemeiner Anschauung brachten. Das klingt an sich einfach genug. Wenn man sich aber vergegenwärtigt, dass die städtebauliche Realität in dieser Zeit zumeist aus einem Gewirr von verstellten, verwinkelten und überdies quasi privaten „Nachbarschafts-

---

<sup>11</sup> Als eine „Korporation von Korporationen“ charakterisiert H.Hofmann die Kommunen der Zeit. (Repräsentation, Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Berlin, 1974, s.203)

<sup>12</sup> Wie dann im 20. Jahrhundert Ortega y Gasset abschließend feststellen konnte: „Falsch ist allein die Perspektive, die behauptet, die einzige zu sein.“ (J.Ortega y Gasset: Die Aufgabe unserer Zeit, 1923, s.105) – „... the whole notion of perspective presupposes some jointly focused entity that we know we share but are viewing from different angles.“ M.Tomasello: *Origins of Human Communication*, Cambridge Mass., 2008, s. 344

<sup>13</sup> Für M.Tomasello sind unsere sprachlichen Symbole nicht nur kognitive Repräsentationen, sie sind darüber hinaus „perspektivenbasiert“. (Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens, Frankfurt am Main, 1999, s.19)

straßen“ (*viae vicinales*) bestand, die zudem häufig als Sackgassen endeten, dann wird erst klar, dass die Schaffung von öffentlichen, den Passanten ungehinderten Durchgang und Durchblick gewährenden Straßen und Gassen mit zu den wichtigsten Kulturleistungen der freien Stadtrepubliken gehörte.<sup>14</sup> Wenn sich diese Strassen dann gelegentlich sogar *in modum crucis* mit anderen schnitten, also im rechten Winkel, fühlte man sich einem Ideal angenähert, das sich sowohl christlich wie altrömisch (*cardo – decumanus*) deuten und rühmen ließ. In den geordneten Prozessionen durch diese durchgängigen, möglichst begradigten und schließlich durch allerhand kunstreiche *guirlande* festlich akzentuierten Straßen- und Gassenfluchten wurde eine Ergreifung des Raumes und ein selbstbestimmtes Maß an Zugänglichkeit nicht nur erlebt, sondern förmlich und schrittweise *gelebt* und vollzogen. Jede gerade oder begradigte Straßenflucht entspricht einer gemeinsamen Intention, sie wirkt zugleich richtungsweisend und anbahnend. Wenn man etwa die erstaunliche Länge der im Dom von Siena aufbewahrten Zugstangen des Carroccio von Montaperti<sup>15</sup> ins Auge fasst (über 16 m), wird klar, dass damit zugleich auch Maßstäbe für die Straßenführung gesetzt wurden. Mit diesem beflaggten Triumphkarren konnte man keine allzu engen Biegungen nehmen. Für Umzüge mit diesem Sieges-Carroccio brauchte man möglichst begradigte Straßen und Gassen.

Die für die Ursprünge einer perspektivisch systematisierten Weltsicht wichtigste Rolle spielten aber die Deiknymena – die Bild-Symbole. Hier fand der urbane Wunsch nach einer erweiterten Raumergreifung und Raumbeherrschung seine kulturgeschichtlich nachhaltigste Antwort.<sup>4</sup> Der Grund dafür liegt bereits in der Ähnlichkeit der Problemstellungen. Da uns als aufrecht Stehenden und (zumeist) horizontal Vorausblickenden die optisch wahrnehmbare Wirklichkeit vorwiegend in der Vertikalen gegeben ist – nicht nur die Tasse *steht* auf dem Tisch, auch die Sonne “steht” am Himmel und die Nachricht “steht” in der Zeitung – besteht eines der großen gestalterischen Probleme seit jeher darin, auf einer “platten” zweidimensionalen Fläche in überzeugender Weise zu vermitteln, was tatsächlich in der dritten Dimension, nämlich *in der horizontalen Tiefe hintereinander* gestaffelt ist.<sup>16</sup> Und genau um dieses Rationalisieren einer räumlichen Tiefe, dieses legitimierende Begründen der Ausdehnung in die Weite des Raumes hinein, diese bildliche und buchstäbliche „Auseinander-

---

<sup>14</sup> „The symbols of this new movement are the straight street, the unbroken horizontal roof line, (...) and the repetition of uniform elements (...) on the facade.“ Lewis Mumford: *The City in History*, Pelican Books, 1966, s. 400

<sup>15</sup> In der Schlacht von Montaperti (1260) siegten die von Siena angeführten Ghibellinen über die Scharen der von Florenz angeführten Guelfen.

<sup>16</sup> „Ein Kind sieht Himmel und Wiege, Mond und Amme nebeneinander, es greift nach dem Mond, wie nach der Amme, denn alles ist ihm Bild auf einer Tafel.“ J.G.Herder: *Plastik*, 2, 1778. s.a. Jean Piaget: *Die Entwicklung des räumlichen Denkens beim Kinde*, Gesammelte Werke, 6, Stuttgart 1975

Setzung“ (*ex-positio*) des zunächst in undifferenzierter, kaum durchschaubarer Kompaktheit Gegebenen, ging es auch bei den Expansionsbestrebungen der städtischen Kommunen.<sup>17</sup> Dino Compagnis *Cronica* (1310–1312) – „*the most sophisticated political chronicle of the whole period*“ (L.Martines) – beginnt damit, dass der Autor erst einmal feststellt, in welchen Himmelsrichtungen und Distanzen sich Pisa, Lucca, Pistoia, Bologna, Arezzo, Siena, sowie fünf weitere Städte oder Burgen im Verhältnis zu Florenz befinden.<sup>18</sup>

Gefragt waren also bildliche Darstellungen, bei denen das, was in der Vertikalen, stehend oder sitzend, gezeigt wurde – konkret handelte es nahezu ausschließlich um Andachtsbilder von Madonnen oder Heiligen – in möglichst überzeugender Weise einer sich in der Horizontalen erstreckenden Ebene zugeordnet war. Das Bild sollte einerseits eine exemplarische Ansicht bieten, aber – weil es hier ja vor allem um das Ergreifen neuer Räume ging – zusammen mit dieser Ansicht auch möglichst viel Aufsicht, möglichst viel zugehörigen *Boden*.<sup>19</sup> Denn man wollte als städtische Gemeinschaft „Ansehen“ haben und angesehen sein (*essere in vista*), aber man wollte auch seinen Standpunkt erklären und sein Feld behaupten; Dantes nicht zufällig auf den Maler Cimabue gemünztes *“tener lo campo”*.<sup>20</sup> So wurden denn die Heiligen als hypostasierte Vertreter ihrer *communitas* bildlich gebeten, auf den ihnen zugewiesenen Flächen „Platz zu nehmen“ oder besser noch „Platz einzunehmen.“ Schon allein um des Verstehens willen.

Hat man sich erst einmal auf einer gemeinsamen Ebene (ital. *piano*) eingefunden und verortet, dann ergibt sich der Plan (ital. *piano*), nach dem man künftig in verschiedenen Richtungen schrittweise vorgehen wird, fast schon von selbst.<sup>21</sup> Wie bewusst dieses sichere und feste Stehen auf dem Boden der Tatsachen tatsächlich verlangt und erlebt wurde und welchen Wert man ihm beimaß, erhellt unter anderem aus einer Bemerkung Giorgio Vasaris, wonach die gemalten Figuren noch bis hin zu Masaccio (1401–1428) den Eindruck erweckt

---

<sup>17</sup> „*And with intensification of settlement a new concern began to appear during the eleventh century with topographic precision: the close description, definition (terminatio) and differentiation of properties and tenements.*“ (Jones, s.94) - Umso erstaunlicher ist es, dass Jones in seinem 702-Seiten-Opus die Wörter *perspective* oder *prospettiva* nicht ein einziges Mal verwendet.

<sup>18</sup> Distanzen zeigten auch die nach römischen Vorbildern geschaffenen Itinerarien (Tabula Peutingeriana) (einigermaßen) richtig an, aber ihre Richtungsangaben und ihre Winkelverhältnisse waren nahezu wertlos. Die erste Italienkarte, die das leisten wollte, entstand praktisch zeitgleich mit Compagnis *Cronica*.

<sup>19</sup> Vergl. engl. *common ground*

<sup>20</sup> Purgatorio XI, 94-96

<sup>21</sup> Für M.J.Friedländer sind die Landschaftsdarstellungen des 15.Jahrhunderts generell „grundrisshaft“ und wie ein „geographischer Plan.“ M.J.F.: *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947, s.19



hätten, als ob sie (lediglich) „auf den Zehenspitzen“ stünden.<sup>22</sup> – Das sollte sich nun von Grund auf ändern.

Die Geschichte der Perspektive, die damit beginnt, ist an sich alles andere als geradlinig. Sie springt nicht gewappnet hervor wie Athena aus dem Haupt des Zeus, sie tastet sich eher zögernd voran, rückt langsam von Ort zu Ort. Sie ist überall dort zu finden, wo der Wille vorhanden war, sie zu sehen. Ob ihre Regeln und Methoden wirklich in den siebziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts überall angekommen waren, wie gelegentlich behauptet wird, scheint einigermaßen hypothetisch.<sup>23</sup> Sicher ist, dass sie sich zuerst in Form von horizontalen Flächen bemerkbar macht, die sich einerseits auf den Betrachter hin erstrecken, die ihn aber auch als tragende Fläche aufnehmen, anleiten und schrittweise in Richtung auf ein verbindliches Ziel führen sollen. Konkret war es der Blick ins Studiolo, in die Bottega, in die Loggia, in den Klosterkreuzgang oder in die Kirchenapsis, deren Böden dann jeweils durch Stufen, Fliesen oder Teppichmuster in perspektivischer Verkürzung unterteilt und gegliedert wurden. Ausgiebig zu sehen in den Werken von Pisano, Filippo Lippi, Arnolfo di Cambio, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Giotto und Lorenzetti.<sup>6</sup>



\*\*\*

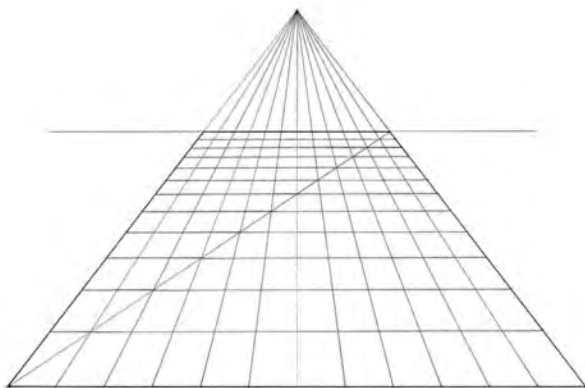
Wie fest steht dieser Thronsessel Kaiser Karls V. am Reichstag von Augsburg? – Als Kolorist gilt Tizian mit Recht als einer der Größten aller Zeiten. Seine perspek-

<sup>22</sup> Die italienische Sprache hat überhaupt eine besondere Vorliebe für das Verb *stare* – „stehen“, wo man im Englischen, Französischen oder Deutschen einfach das Hilfszeitwort *to be*, *être* oder *sein* verwendet. – „Wo ist Giovanni?“ – *Dove sta Giovanni?* – *Sta leggendo*. – „Er ist gerade am Lesen“ – wörtlich „Er *steht* lesend.“ – (Selbst wenn er dabei sitzen oder liegen sollte.) Ferner kann *stare* im Sinn von „wohnen“ und „kosten, sich belaufen“ verwendet werden.

<sup>23</sup> Selbst in den Werken absoluter Größen wie Leonardo oder Tizian findet das geschulte Auge gelegentlich noch kleine Verstöße gegen die Regeln der Perspektive, wie sie die Akademiker des 19. Jahrhunderts wohl kaum toleriert hätten.

tivische Wiedergabe der Beine des imperialen Sitzmöbels wirkt hingegen, gerade auch gemessen an der Tatsache, dass wir uns bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts befinden, ausgesprochen wackelig. (Ausschnitt)

Um auf einer flachen Ebene durch eine rational nachvollziehbare Verbindung eines vorwiegend in der Ansicht Gegebenen mit einer Aufsicht eine gewisse Tiefenwirkung zu erzeugen, bedarf es zunächst nur einer einfachen Handwerksübung. Man legt über dem vorgesehenen Feld, etwa in Augenhöhe des Betrachters einen Punkt fest und verbindet ihn durch strahlenförmig ausgehende Linien in gleichen Abständen mit dem unteren Bildrand. Die richtigen Abstände der – parallel zum unteren Bildrand verlaufenden – Transversalen, durch die erst der optische Tiefeneindruck entsteht, ergeben sich bei diesem so genannten Fluchtpunktverfahren aus den Schnittpunkten einer Diagonalen, die durch das entstandene (Grund-) Trapez gelegt wird. Diese ebenso einfache wie ingeniose Methode, die, um ein Beispiel herauszugreifen, Filippo Lippi in der Cappella Maggiore des Doms von Prato angewandt hat, liefert durchaus taugliche Symbole für das urbane Einigungsbestreben wie auch für die damit gewährleistete städtische *libertas*. Denn wie der Kunsthistoriker Erwin Panofsky erklärt: „Sie schafft den Körpern Platz, sich plastisch zu entfalten und mimisch zu bewegen.“<sup>24</sup> – Etwa so fließend und anmutig wie Filippo Lippis tanzende Salome in der Cappella Maggiore des Doms von Prato.



Das Geheimnis der perspektivischen Verkürzung liegt in der Diagonalen. Der Kunsthistoriker E.Panofsky nannte das eine „Handwerksübung“.

<sup>24</sup> Panofsky hat hier natürlich *nicht* an *soziale* Körper gedacht. Nichtsdestoweniger passt seine Formulierung auch auf jene. Vollkommen anders erklärt Panofsky freilich den *Ursprung* der Perspektive: „Und nunmehr lässt sich beinahe voraussagen, wo die ‘moderne’ Perspektive sich anbahnen wird; da, wo das an der Architektur und namentlich an der Plastik erstarkte nordisch-gotische Raumgefühl sich der in der byzantinischen Malerei nur bruchstückweise bewahrten Architektur- und Landschaftsformen bemächtigt und sie zu einer neuen Einheit zusammenschweißt.“ (Panofsky, s.115) - Wenn man kunstgeschichtliche Probleme allein im Rahmen kunstgeschichtlicher Kategorien lösen will, ist das möglicherweise fachlich korrekt. Die Perspektive ist aber eben sehr viel mehr als nur ein kunstgeschichtliches Phänomen und kann deshalb auch nicht allein aus kunstgeschichtlichen Kategorien erklärt werden. Nicht einmal ansatzweise.

Die Körper, die sich hier in erster Linie und buchstäblich im "Vorfeld" (*in prima fila*) des heilig Gesprochenen plastisch entfalten, mimisch bewegen und beharrlich darauf bestehen, (mit) "im Bilde zu sein", sind aber vor allem die Stifter oder deren Repräsentanten. Dass die Stifter eines Heiligenbildes zusammen mit dem/der Heiligen ins Bild kommen – und zwar in ihrer ganzen Gestalt und Größe – wie etwa auf Masaccios "Anbetung der heiligen drei Könige" (1426), das hatte es in der byzantinischen Kunst selten bis nie gegeben. In einem quasi theokratischen System bleibt nicht viel Platz für "das Volk". Das (anbetende) Volk bleibt grundsätzlich außen vor, es verharrt *vor* der Ikonostase.

Die Entdeckung der perspektivischen Darstellung in der italienischen Frührenaissance signalisiert den Versuch, einen bestimmten sozialen Körper in Hinblick auf ein gemeinsames Telos hin zu versammeln, auf eine ganz bestimmte Sicht der Dinge hin zu verpflichten und dadurch gleichzeitig neue Räume zu öffnen und in Anspruch zu nehmen. Die Bündelung der verschiedenen Orthogonalen auf einen einzelnen, auf einer Horizontlinie fixierten Punkt hin, dieses große "Ordnungsschema" (Ortega y Gasset), ist eine ideographische *coniunctio* (ital. *congiunzione, congiungimento*) der Fluchtlinien, also etwas, das "Freundschaftsbund", "Verwandtschaft", aber einfach auch "Bündnis" heißen kann. Diese visualisierte *coniunctio* ist aber schon *per se* erfolgsversprechend, denn wenn ital. *giuntare* "verbinden, zusammenfügen, zusammennähen" heißt, so heißt *giungere* bereits "gelangen, erreichen, einholen."<sup>8</sup> Wenn die Treueeide der Bürgerschaft gelegentlich *sacramentum sequendi* genannt wurden, also "Sakrament des (Be-)Folgens", so wurde diese geforderte, auf ein gemeinsames Wohl hin gebündelte Folgsamkeit in den perspektivischen Darstellungen unmittelbar sichtbar. Gleichzeitig bleibt aber beim *concursum* der Linien, die in einem rein ideellen, d.h. normalerweise unsichtbaren Fluchtpunkt „zusammenlaufen“ (*concurrere/ concurrere, punctum concursum*) immer auch der spätlateinische *concursum* / ital. *concorso* – "Wettbewerb" gegenwärtig.<sup>25</sup> Man war also grundsätzlich "froh vereint", aber doch nicht ohne einen gewissen persönlichen und/oder korporativen Ehrgeiz.

Daneben vermitteln diese anknüpfenden Zusammenbindungen oder *coniunctiones*, die sich gelegentlich durchaus "konkurrenzieren" dürfen, aber auch etwas Konjunktives (*modus coniunctivus*). Das heißt, sie beziehen sich auf etwas, das *wünschenswerter-*

---

<sup>25</sup> So heißt es etwa bei Johannes von Anania (gest. 1457 ? Oder doch eher 1609 ?): *Sicut enim ad unum corpus verum constituendum concurrunt membra simul juncta, sic ad constituendum collegium concurrunt singuli homines, non tamen ut singuli, sed tanquam coniuncti et collecti.* (zit.n. H.Hofmann : Repräsentation, Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Berlin, 1974, s.131)

*weise* erreicht werden *sollte*. Der Fluchtpunkt rückt überhaupt erst dank einer großen sozialen *coniunctio* in Sichtweite.<sup>26</sup> Nicht die Feststellung, wie es im Moment tatsächlich ist, interessiert, sondern die Aufforderung, es von nun an und für alle Zeiten in einer beabsichtigten, projizierten Weise zu sehen. Die Kunst der Perspektive ist die bildhaft symbolische Umsetzung des von einem sozialen Körper als Seins-Möglichkeit gemeinsam ins Auge Gefassten.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt beim Fluchtpunktverfahren ist die Betonung der Mittelachse. Um eine Vielzahl von Menschen auf ein gemeinsames Ziel hin zu bündeln, bedarf es einer gewissen rhetorischen Emphase, eines gehörigen Maßes an überwältigender *maestà e grandezza* und dieses besitzt nach den Worten Palladios nur die Zentralperspektive. Der Forderung nach einem am Hoffnungshorizont in eine gemeinsam erkennbare Mitte gerückten Telos wird gelegentlich sogar die offene Landschaft unterworfen. In einem für die Durchsetzung der zentralperspektivischen Darstellungsweise so bedeutsamen Werk wie Peruginos "Christus übergibt die Schlüssel an Petrus" (Sixtinische Kapelle, ca. 1480–82) sind nicht nur die architektonischen Elemente, sondern auch die am Horizont angedeutete Landschaft einigermaßen (axial-)symmetrisch angeordnet. Konkret ist es der Blick in ein weites Tal Mittelitaliens (Tiber, Arno?), der diesen Eindruck erweckt, aber hinter der scheinbaren "Natürlichkeit" des Eindrucks steht ein sozio-politisches Ideal. Eine Symmetrie, die aber eben ausdrücklich keine exakte Symmetrie sein will, sondern nur ein ungefähre, angenäherte, lebendige, allfälligen Korrekturen zugängliche.

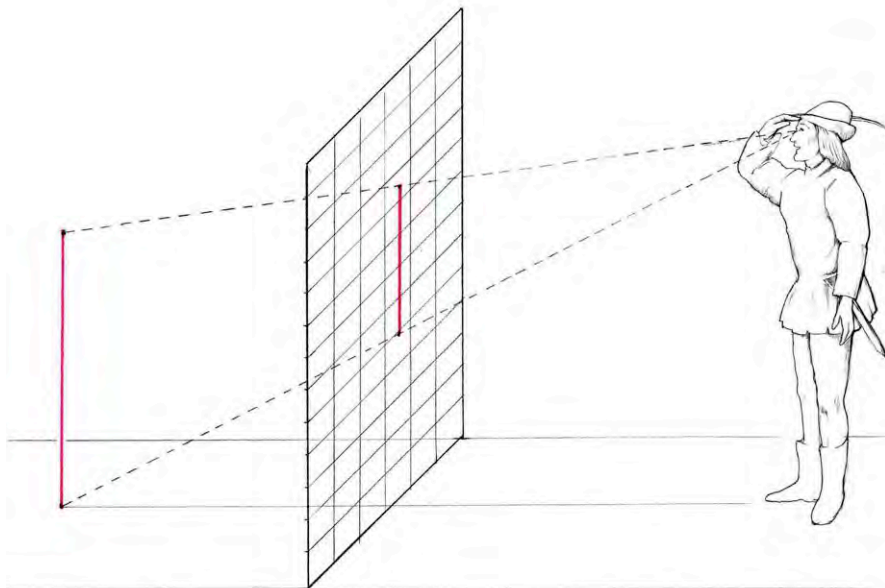
Nun hat das oben geschilderte Fluchtpunktverfahren aber auch eine gewisse Schwäche und die besteht darin, dass es zwar ein praktikables Raster für die perspektivischen Verkürzungen von Innenraum-Darstellungen liefert, aber keine Aufschlüsse gibt, wie komplexe geometrische *Körper* innerhalb dieser verkürzt dargestellten Räume auszusehen haben. Also zum Beispiel runde oder polygonale *tempietti*, wie etwa der von Bramante 1502 in Rom vollendete San Pietro in Montorio. Diese Zentralbauten, denen man dann in gemalter Form bei Perugino und Raffael begegnet, sind nicht so sehr Bestandteil einer Stadt als vielmehr ihre ideale Synekdoche. Mit ihnen ist ein Scheitelpunkt des frühbürgerlichen Munizipalgedankens erreicht. Sie stehen mit einem gewissen Abstand unantastbarer Würde für das, was diese große Menschheitsidee "Stadt" letztlich hätte sein sollen, aber sie sind in dieser in sich geschlossenen, absolut

---

<sup>26</sup> Der Marxist George Lukács betonte in diesem Zusammenhang, etwas sei dadurch als Perspektive bestimmt, *dass es noch nicht existierend ist*. "Würde es existieren, wäre es nicht Perspektive für die Welt, die wir gestalten." (George Lukács: Das Problem der Perspektive, in Protokoll des IV. Deutschen Schriftstellerkongresses, 1956)

vollendeten Form auch bereits der Ausdruck einer Resignation, wie sie im Grunde jede allzu elaborierte Beschwörung eines Ideals verrät.

Um diese ideale Vision überzeugend ins Bild zu bringen, musste der Fluchtlinien-Trichter gewissermaßen umgestülpt werden in eine platonische Seh-Pyramide. Und in diese Seh-Pyramide musste eine ebene Projektionsfläche eingeschoben werden, die dann von den einzelnen Seh-Strahlen "durchbohrt" wird. Man spricht bei dieser Projektionsfläche meist von einem *velum*, was "Schleier" heißen kann, häufiger "Vorhang". Am nützlichsten ist aber, wenn man die in die Seh-Pyramide eingeschobene Ebene als ein Netz oder (Faden-)Gitter (*graticola*) auffasst. Auf dieser gleichmäßig unterteilten *graticola* lassen sich die Abmessungen des perspektivisch Gesehenen mit dem Zirkel exakt abgreifen.



Perspektive als *prospettiva*. Der Betrachter „projiziert“ seine Seh-Strahlen auf Objekte unterschiedlicher Größe und Entfernung, die durch eine vermittelnd eingesetzte *graticola* in ein nachvollziehbares, maßstäbliches Verhältnis zueinander gesetzt werden.

Was bedeutet nun dieses Gitternetz? – Auf den ersten Blick ist es einfach die Veranschaulichung eines sozialen (Binde-)Gewebes. Aber es ist mehr als nur ein *tessuto connettivo*: Es ist die denkbar "gerechteste" Zusammenfügung von Vertikalen und Horizontalen, von vereinzelt Aufragenden und allgemein Verbreiteten. Das lateinische Adjektiv *quadratus* geht allem Anschein nach auf ein griechisches Analogon zurück, das bereits im fünften Jahrhundert v.Chr. nicht nur in dem (für uns) wörtlichen Sinn von „viereckig“, sondern auch im übertragenen Sinn von „rechtschaffen“ oder „geradsinnig“ gebraucht wur-

de.<sup>27</sup> Die Viereckigkeit der *graticola* macht demnach mit ihrer vielfachen inneren Recht'winklichkeit anschaulich, was die freien Kommunen ihr *ius proprium* nannten; die bürgerliche Gleichheit der Abstände und die Aufrichtigkeit ihrer Kontakte, Überschneidungen und Verfassungen. Das alles im Unterschied zum *ius romanum*, dem nur eine subsidiäre Rolle zugebilligt wurde. Bis ins letzte Jahrzehnt des zwölften Jahrhunderts war das einfache Volk in Mailand nur durch ein Fünftel der Plätze im regierenden Konsulat vertreten. Dann kam es 1198 zu einem gewaltsamen Aufstand. Die Unruhen innerhalb der Stadtmauern dauerten ganze vierzehn Jahre, bis endlich unter Vermittlung der kaiserlichen Autorität ein historischer Kompromiss geschlossen wurde. Von nun an teilten sich Volk und Adel je zur Hälfte in die Regierungsämter. Ähnliches vollzog sich in Mantua, Cremona, Piacenza, Lodi, Verona, Bologna, Modena, Bergamo, Siena, Pistoia, Parma, Florenz und Genua.

Mit dem Wahrnehmungsgitter, das lotrecht und maßgebend in die Seh-Pyramide eingefügt wird, ist zugleich das Moment des individuell und bewusst gewählten *Abstands* angesprochen. „Wisse nämlich, dass keine Malerei der Wirklichkeit entsprechen wird, sofern nicht eine bestimmte Distanz vom Beschauer festgehalten ist“, erklärt Leonbattista Alberti.<sup>28</sup> Erst der genügende Abstand ermöglicht eine verlässliche (Über-)Sicht und von daher rückwirkend eine Ortsbestimmung des betrachtenden Subjekts. An diesem Bewusstsein hat, einmal abgesehen von der praktischen Erfahrung der räumlichen Distanzen zwischen Erzeugern und Abnehmern, zweifellos auch ein verbreitetes Gefühl für den historischen Abstand zu den vorausgegangenen „dunklen Jahrhunderten“ (*secoli bui*) mitgewirkt. Ohne dass man die philologischen Verdienste der italienischen Humanisten in irgendeiner Weise schmälern möchte, muss doch zugestanden werden, dass es in ganz Europa kaum ein anderes Gebiet gab, wo die Voraussetzungen für eine Einsicht in die geschichtliche Gewordenheit der Kultur und insbesondere die Geschichtlichkeit der Sprache so unüberhörbar vorhanden waren wie gerade auf der italienischen Halbinsel. Die Humanisten haben es unternommen, die einzelnen barbarischen Brocken zu markieren und die regionalen Überschichtungen sorgsam wegzuräumen, die sich auf ihrem (Rück-)Weg zu einer klassischen Latinität angehäuft hatte, aber das Wissen, dass die Alltagssprache (*il volgare*) ein Gewordenes sei, und zwar unter Umständen ein *schrittweise* und regional Gewordenes, muss ein relativ verbreitetes gewesen sein. Hatte man aber einmal begriffen, dass

---

<sup>27</sup> Manchmal freilich auch schon im Sinne von „vierschrötig“. s. H.Philipp: Zu Polyklets Schrift „Kanon“, in H.Beck (Hrsg. et al.): Polyklet, Der Bildhauer der griechischen Klassik, Frankfurt a.M., Liebieghaus, 1990, s.142. Seit dem Anfang des 17.Jahrhunderts spricht man auch von *pittori di quadratura*.

<sup>28</sup> L.B.Alberti: Drei Bücher über die Malerei, Kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg.v. H.Janitschek, Wien 1877, s.80

das, was jetzt in einem größeren Gebiet allgemein  $A_1$  genannt wurde, einstmals mit gleichem Recht  $A$  geheißen hatte, so war auch das ein kaum zu unterschätzender Beitrag zur Erkenntnis einer kognitiven Perspektivität.<sup>29</sup>

Bleibe noch der im Zusammenhang mit der Perspektive immer wieder angesprochene Aspekt des *Objektiven* und des *Wahren*. Die geometrisierte Perspektive war sicherlich nicht der einzige, aber doch ein ganz wesentlicher Schritt in dem Bemühen der freien Kommunen, die eigene Sichtweise jeweils als *il vero* aufleuchten zu lassen, die eigenen Auffassungen als die objektive Wahrheit zu präsentieren und die eigenen Forderungen als natürliches Recht. Nichts ist in einer Auseinandersetzung so nützlich und hilfreich wie das Gütesiegel der Objektivität. Das war es, was die perspektivischen Darstellungen in ihren Kirchen und Kapellen für die *cittadini* so wertvoll machte. Sie verströmten förmlich den Geist der Objektivität, die unanfechtbare "Aura der Faktizität" (C.Geertz). Tatsächlich ist die Wahrheit der perspektivischen Darstellungsweise von einer derartigen Überzeugungskraft, dass man noch heute darüber streiten kann, ob sie denn nun eine (Wieder-)Entdeckung (d.h. *au fond* naturbedingt) oder eine pure Erfindung (d.h. rein kulturbedingt) sei.

Während das Fluchtachsenverfahren die parallel vorhandenen Tiefenlinien auf einen Fluchtpunkt hin bündelt, geht es bei dem Verfahren, das bekanntlich einen der Ruhmestitel des Filippo di ser Brunellesco, *eccellentissimo architetto*, ausmacht, um "Seh-Strahlen", welche vom Auge des Betrachters ausgehen. Es ist also eine buchstäbliche Pro'jektion der Seh-Kräfte erforderlich und deshalb heißt das Verfahren, mit dem man diesen ganzen Komplex nun im Ursprungsland der geometrischen Perspektive bezeichnet, nicht mehr – wie zu erwarten – *perspectiva*, sondern *pro'spettiva*. Das erstmals bei Boethius (ca. 480–524) belegte lateinische (Kunst-)Wort *perspectiva*, gedacht als Lehnübersetzung des griechischen *optiké techne*, bezeichnete eine rein wissenschaftliche Angelegenheit: Die Lehre von den optischen Phänomenen, einschließlich Spekulationen über die Physiologie der visuellen Wahrnehmung. *Perspectiva* war alles, was die damalige Wissenschaft über optische Phänomene wusste oder zu wissen glaubte. Für (Natur-)Philosophen wie John Pecham (gest. 1292), Witelo (gest. ca. 1230) oder Biagio Pelacani (gest. 1416) ging es bei der *perspectiva* um ein genaueres Betrachten des Sehens. Denn das Verb *perspicere* heißt wohl zunächst nicht so sehr "durchsehen", wie das der Nürnberger Meister Albrecht Dürer in seinem Tractatus meinte, sondern "deutlich sehen, genau sehen." Die *perspectiva* gehört somit ins Ressort der *perspicaci*, also der Personen, die sich ei-

---

<sup>29</sup> J.-L.Fournel: *Le monde des dialogues de Sperone Speroni: Langue(s) commune(s) et communauté(s) de culture(s)*, in: *Quêtes d'une identité collective chez les italiens de la Renaissance*, 18, Paris, 1990

nes besonderen “Durchblicks” zu rühmen wissen. Das Ethos der neuzeitlichen Gelehrsamkeit besteht in einem genaueren Hin- und Durchblicken, das sich schon bald im Namen der ersten europäischen Akademie der Wissenschaften, der “Akademie der Luchsartigen” oder “Luchsäugigen” ausspricht. Die *Accademia dei Lincei* wurde 1603 in Rom ins Leben gerufen. 1611 trat ihr Galileo Galilei bei, der dort auch seinen “Saggiatore” (1623) veröffentlichte.

Während nun aber die lateinische *perspectiva* praktisch unverändert in den großen und kleineren Sprachen Europas Eingang findet, ist das Wort *prospettiva* eine Neuschöpfung, die auf den italienischen Kulturraum beschränkt bleibt. Zudem ist es eine Neuschöpfung, die allem Anschein nach auf Brunelleschi selbst zurückgeht. In Antonio Manettis *Vita di Filippo Brunelleschi* heißt es, der Baumeister Brunelleschi habe etwas ins Werk gesetzt, “das die Maler heute *prospettiva* nennen, weil es ein Teil jener Wissenschaft ist, die darin besteht, jene Verkleinerungen und Vergrößerungen, die dem menschlichen Auge bei näherer und fernerer Betrachtung erscheinen, richtig und vernunftgemäß hinzusetzen. (*porre bene e con ragione*).<sup>30</sup> – Zwei Dinge sind an diesem Satz bemerkenswert: Erstens die Betonung des “heutzutage”, wodurch das Wort als Neologismus hervorgehoben wird. Und zweitens der Umstand, dass Manetti die *prospettiva* offenbar nur als Teil, nämlich den angewandten, praktischen einer Wissenschaft sieht, die er aber nicht benennt, sondern nur umschreibt.

Natürlich lässt sich nicht ausschließen, dass bei der Entstehung des Wortes *prospettiva* die so genannte r-Metathese mitgewirkt hat; also die gerade auch im Spätlatein häufiger zu beobachtende Verschiebung des r-Lauts.<sup>31</sup> Die überwiegenden Gründe für den Wechsel von *per-* zu *pro-* liegen aber wohl eher in Angleichungen an oder Verschmelzungen mit Wörter(n) wie *proiezione*, *proscenio* oder *proposito*. *Proposito* ist zunächst das buchstäblich “Vorangesetzte”, wörtlich also auch der “Vorsatz”. Aber dann macht dieser *proposito* eine ganz erstaunliche semantische Karriere: *a che proposito* heißt “zu welchem Zweck”, *essere a proposito* heißt “angebracht sein”, *venire a proposito* heißt “gelegen kommen”, *rispondere a proposito* heißt “auf eine (gestellte) Frage eingehen/antworten”, *di proposito*

<sup>30</sup> *Così ancora in que' tempi e' misse innanzi ed in atto lui proprio quello ch'e' dipintori oggi dicono prospettiva, perché ella è una parte di quella scienza (...)* Panofsky erledigt diesen *prospettiva*-Aspekt sehr beiläufig mit der Bemerkung, die Leute hätten wohl einfach eine Abneigung gegen die Konsonantenfolge *rsp* gehabt. – Sehr *perspicace* ist das aber nicht.

<sup>31</sup> Ein nahezu klassisches Beispiel für diese r-Metathese wäre lateinisch *crocodilus*, das italienisch zu *cocodrillo* wurde. Aber längst nicht alle lateinischen Wörter, die mit dem *per*-Präfix beginnen, haben im Italienischen zum *pro*-Präfix gewechselt. Es gibt eine ganze Reihe von Wörtern, die das lateinische *per-* beibehalten haben. “Abschätzen” ist im Italienischen immer noch *periziare* und nicht “*pro-iziare*”, “rekonoszieren” ist immer noch *perlustrare* und nicht “*pro-lustrare*”. Die r-Metathese ist hier also sicherlich keine (alleinige) Ursache, sie hat aber möglicherweise fördernd mitgewirkt.



heißt “absichtlich” und ein Mann, der sich etwas vorgenommen hat und nun zielstrebig darauf losgeht, ist ein *uomo di proposito*. Für die Bürgergemeinde, die zielstrebig auf ein selbst gesetztes Ziel losgehen wollte, kam es darauf an, dass zumindest in ihrer eigenen Stadt-Welt nichts und niemand *fuor di proposito* sei – “unangebracht”. Alle diese verschiedenen Bedeutungen oder Anwendungen von *proposito* schwingen auch in der *prospettiva* mit.

Aus diesem Grund lässt sich das Wort *prospettiva* auch heute nicht ohne weiteres mit “Perspektive” übersetzen. Dass der Gedanke an eine vom Subjekt ausgehende Wirkung oder “Ausstrahlung” bei der *prospettiva* naheliegt, wird etwa in dem Ausdruck *prospettiva carismatica* spürbar, den man im Deutschen schlechterdings nur als ‘charismatische Ausstrahlung’ übersetzen kann und nicht als “charismatische Perspektive”. Dass sich *prospettiva* nicht einfach mit “Perspektive” übersetzen lässt, wird auch deutlich, wenn etwa von einer *prospettiva lacustre* die Rede ist. Das ist keine “See-Perspektive”, sondern ein Gebiet – und nicht etwa nur ein (Sehe-)Punkt! – von wo aus man auf einen See blickt, also ganz allgemein “Seesicht” genießt. *Prospettiva* kann “Aussicht” heißen, aber diese “Aus’sicht” ist nie ganz ohne eine hintergründige “Ab’sicht”.<sup>32</sup>

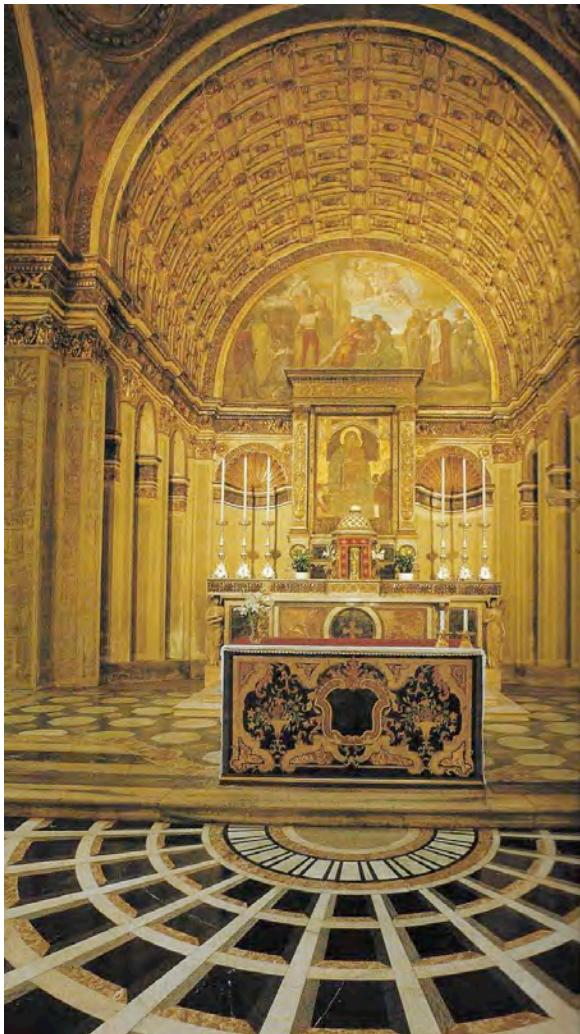
## II.

Zu Zeiten des Herzogs Galeazzo Maria Sforza (1444–1476) existiert in Mailand eine schlichte karolingische Kapelle, die dem heiligen Satorius, einem Bruder des Bischofs Ambrosius, geweiht ist und ein Bildnis der Muttergottes mit Kind enthält. Dieses Bild wird angeblich im 13. Jahrhundert von einem jugendlichen Ikonoklasten mit dem Messer beschädigt. Wie kaum anders zu erwarten, beginnt das kleine Loch am Hals des Jesuskindes bald darauf zu bluten. Ein solches Wunder ist immer ein Beweis. Es beweist Höhere Macht. Fragt sich nur, wem dieser Beweis Höherer Macht dient, wer sich ihn am überzeugendsten zu Eigen machen kann. Galeazzo Maria, der in seiner kurzen Regierungszeit kaum eine Gelegenheit versäumt hat, sich durch unerhörte Arroganz und grausame Verschlagenheit innen- wie außenpolitisch verhasst zu machen, greift gemeinsam mit seiner Gattin Bona entschlossen zu. Das Universalgenie Donato di Pascuccio di Antonio, genannt il Bramante („der Begehrende/ Sehnsüchtige“), erhält den Auftrag, eine größere Kirche zu entwerfen, die direkt neben der alten Kapelle entstehen soll. Der Platz für diese größere Kirche mit dem Namen Santa Maria presso San Satiro ist freilich beschränkt. Dort wo sich die projektierte Apsis erstrecken müsste, führt eine öffentliche Straße vorbei, die man im ohnehin dicht gedrängten Stadtzentrum

---

<sup>32</sup> *Fare prospettiva* heißt “eine (schöne, gute, erfolgsversprechende) Aussicht bieten”. Vergl. “etwas in Aussicht nehmen“

Mailands nicht unterbrechen kann. Aber das Universalgenie weiß Rat. Das Ungenügen wird bei ihm produktiv, der Mangel generiert Inspiration. Bramante konstruiert aus der Not heraus eine *finta abside*, eine mit vergoldeten Stuckelementen künstlich vorgetäuschte Apsis. Aus der Perspektive des Kirchenschiffs ist die Apsis mehrere Meter tief, in Wirklichkeit sind es kaum 95 cm. Für die Ikone der Muttergottes, die seitdem dort gezeigt wird, heißt es dann analog: Wer bis jetzt geglaubt hatte, dieses Bild der Muttergottes sei im Grunde lediglich Menschenwerk, eine flache, bemalte Tafel, mehr nicht, muss jetzt erkennen, welche ungeahnte Tiefe und Tiefgründigkeit sich dahinter offenbart, sobald weltliche und kirchliche Macht erst einmal ihre vereinte Autorität in Anschlag bringen. Über das Wunder am Hals des Jesuskindes dürft ihr vielleicht insgeheim lächeln, aber am Wunder des Bramante, das ja das erstgenannte Wunder gewissermaßen in sich birgt, bewahrt und aufrecht erhält, gibt es absolut keine Zweifel. Das lässt sich nämlich nachrechnen! *Vero miracolo!*



Mit der Apsis der Mailänder Kirche Santa Maria presso San Satiro realisiert Donato di Pascuccio di Antonio, genannt Il Bramante, erstmals eine durch plastische Stuckelemente forcierte (Schein-)Perspektive. Der Tiefeneindruck wird mit allen verfügbaren Mitteln erzwungen. Kirchliche und weltliche Herrscher wollen beim Betrach-

ter den Eindruck einer profunden, tief gestaffelten Hintergründigkeit ihrer geheiligten Machtposition hervorrufen.

Die Episode aus der Via Torino soll vor allem eines klarmachen: Der Symbolkomplex Perspektive lässt sich aus verschiedenen Perspektiven betrachten. Er kann auch zu ganz anderen Zwecken instrumentalisiert werden als den ursprünglich beabsichtigten. Ihren Ursprung hat die Kunst der Perspektive in der *civic religion* der frühbürgerlichen Renaissance. Sie entsteht in der lebendigen Auseinandersetzung zwischen (annähernd) gleichrangigen, „konkurrierenden“ sozialen Körpern. Sinn und Absicht dieser *Terzi, Contrade, Sestieri* oder *Arti* ist es, gemeinverbindliche Ziele zu entwerfen – kollektive Projekte zu projizieren. Ein maßgebliches gesellschaftliches Telos gelangt zu unmittelbarer Anschauung.

Dabei bleibt der Punkt, auf den sich dieser Rationalisierungsprozess der Raumtiefe bezieht, der Fluchtpunkt also, selber einigermaßen irrational. Er steht tendenziell für Unendliches, Unfassliches, letztlich Uneinholbares. Wer ihn bestimmt, formuliert damit jeweils ein gemeinsames Glaubensbekenntnis. Wo es also um Glauben geht, wo Glaubensstatsachen implementiert werden sollen, kann die Kunst der Perspektive von enormem Nutzen sein. Gerade weil sie dort unergründliche und faszinierende Tiefenräume öffnet, demonstriert und „beweist“, wo die Laien bis anhin mit stumpfem Blick nur triviale Flachheit oder aussichtslose Plattheit registriert hatten.

Die *prospettiva accelerata* („beschleunigte Perspektive“) in S.Maria presso S.Satiro ist ein bedeutsamer Anfang einer nicht mehr nur gemalten oder gezeichneten, sondern tatsächlich mit plastischen architektonischen Mitteln realisierten perspektivischen Verkürzung (*prospettiva solida*). Zur wahren Blüte kommt der Gedanke einer förmlich erzwungenen Tiefenwirkung aber erst im folgenden Jahrhundert, im Zeitalter des Barocks.<sup>33</sup> Häufiger als die artistischen Scheinarchitekturen von Bramante, Borromini oder Bernini werden im Kirchenbau die schmiedeeisernen Perspektiven, die sich als mystifizierendes *Trompe-l'oeil* im Zentrum barocker Altarschranken finden.

---

<sup>33</sup> Weitere prominente Beispiele sind Borrominis Palazzo Spada (Rom, 1640) und Berninis Scala Regia (Vatikan, 1666)



Ganz gleich, wie nahe wir ihm kommen – das große Mysterium, der Punkt, auf den alles abzielt, verbleibt letztlich immer in der Unendlichkeit. Die Kirche kann nur *ordo ad Deum* (Th.v.Aquin) sein, ganz erfassen kann sie Gott nicht. (Altarschranken in der Kirche des ehemaligen Zisterzienserklosters St.Urban, Kanton Luzern)

Das eigentliche Medium des Perspektiven-Paradigmas, sein bevorzugter Schauplatz, ist im siebzehnten Jahrhundert aber die Szenerie. Der Weg, den die Kunst der Perspektive nun nimmt, führt sie in direkter Linie auf die Theaterbühne.<sup>34</sup> Was die Malerei der Renaissance zweidimensional angebahnt hatte, das entfaltet sich nun allmählich ins Dreidimensionale. Dieser Sprung aufs Proszenium ist im siebzehnten Jahrhundert kein isoliertes Phänomen, er erscheint im Kontext einer eigentlichen Theatralisierung des Lebens. Überall herrscht Theater, überall wird Theater gespielt. Nach Einschätzung des Theaterwissenschaftlers Heinz Kindermann ist das Theater im siebzehnten Jahrhundert das „Paradigma der barocken Lebensform“ schlechthin. „Keine Nation Europas bleibt von dieser barocken Theaterwelt unberührt, nicht einmal die der Gegenreformation widerstrebenden Städte und ihr Bürgertum.“<sup>35</sup> Alles zur Veröffentlichung Bestimmte, deklamatorisch Vorgeführte, didaktisch Hervorgekehrte, demonstrativ Aufgezeigte gilt diesem Zeitalter, das doch eigentlich hinter seinen prunkvollen Fassaden so manches zu verbergen hat, sogleich als „Theater“. Nicht nur Skulpturensammlungen (also Museen)<sup>36</sup>, auch Emblemsammlungen (*theatrum emblematicum*), enzyklo-

<sup>34</sup> *La prospettiva trovò un terreno particolarmente fertile nell'allestimento teatrale.* (Franco Mancini: *Scenografia italiana*, Milano, 1966, s.9)

<sup>35</sup> R.Alewyn: *Vom Geist des Barocktheaters*, Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich, Bern, 1952, s.15

<sup>36</sup> So wird u.a. eine Sammlung antiker Skulpturen, welche die Familie Grimani der Republik Venedig gestiftet hatte, in den zeitgenössischen Quellen als *teatro* bezeichnet

pädisch angelegte Verlagsobjekte oder Kriegs-„schauplätze“ (also umkämpfte Gebiete) – heißen „Theater“ oder *teatro*.<sup>37</sup> Dazu gibt es ein Theater der Anatomie (*theatrum anatomicum*), ein *Theatrum Chemicum Britannicum*<sup>38</sup>, ein *Theatrum Botanicum*, ein *Theatrum machinarum*, ein *Theatrum mulierum* (W.Hollar, 1643), ein Theater des Strafvollzugs<sup>39</sup> und schließlich auch ein Theater der Theologie.<sup>40</sup> Der ganze höhere Schulbetrieb des siebzehnten Jahrhunderts dreht sich immer wieder um sorgsam einstudierte Theateraufführungen, die weiteren Kreisen Erziehung, Belehrung und Erbauung vermitteln sollen. Nicht zuletzt prägt diese Tendenz zur Theatralisierung des Daseins auch die barocke Raumauffassung und insbesondere die Kirchenräume. Im Fall der Klosterkirche Weltenburg vermutete der Kunsthistoriker Hans Tintelnot „entscheidende Anregungen durch die Bühnendekoration, insbesondere des Jesuitentheaters.“

Objektiv gesehen steht hinter diesem Drang zur Theatralisierung, diesem gewaltigen *furor theatralis*, der Wille, gewisse Botschaften nachdrücklicher, eindrücklicher und überzeugender zu formulieren, sie sozusagen in emphatischer Aufblähung *con espressione* zu vermitteln. Es genügt offenbar nicht mehr, die Botschaft schlicht und recht mitzuteilen – die Bestrebungen laufen darauf hinaus, sie einem zu diesem Zwecke eigens einberufenen Publikum als Teil eines „*gran teatro del mundo*“ (Calderon) mit allen verfügbaren Mitteln aufzudrängen und aufzuzwingen. Selbst wenn das manchmal, wie es bei Calderons älterem Zeitgenossen Shakespeare heißt, „*against the stomach of (their) sense*“ gehen sollte und zu saurem Aufstoßen führt.<sup>41</sup> In dieser Strategie spielt die Bühne eine besondere Rolle, weil sie die Botschaft insgesamt räumlicher und folglich zugänglicher und vertretbarer macht als ein bloßes Gemälde. Verschiedene Künste – Rhetorik, Dichtung, Tanz, Architektur und schließlich Malerei – vereinigen sich zu einer eindrucksvollen Synästhesie und verwandeln im Handumdrehen beiläufig Perzipierende in aufmerksamst Apperzipierende. Ein barockes Universalgenie wie Gian Lorenzo Bernini hat sich nur am

---

<sup>37</sup> Man nennt Namen wie Zwinger, Ortelius, Jonston und Freher. Neben Matthaeus Merians *Theatrum Europaeum* mit seinen 21 Bänden behauptet sich G.Faldas und G.de’Rossis dreibändiges *Novo teatro delle fabriche ... di Roma* (1665-69) „Zahlreiche enzyklopädische Texte mit dem Titel *Theatrum* erscheinen zwischen 1550 und 1700, um danach relativ schnell und fast spurlos von der verlegerischen Bildfläche zu verschwinden.“ (G.Scholz Williams: *Formen der Aufrichtigkeit, Zeitgeschehen in Wort und Bild im Theatrum Europaeum (1618-1718)* in Cl.Benthien u. S.Martus: *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*, Tübingen, 2006. s. 343-373.

<sup>38</sup> E.Ashmole, 1652

<sup>39</sup> R.van Dülmen spricht von den öffentlichen Hinrichtungen als einem herrschaftlich inszenierten Schauspiel und einer bewussten Theatralisierung des Strafvollzugs. R\_van Dülmen: *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, München, 1985

<sup>40</sup> Th.Beard: *The Theatre of God’s Judgements*, 1631

<sup>41</sup> „*You cram these words into mine ears against the stomach of my sense.*“ *The Tempest*, II,1, Alonso

Rande mit bloßer Malerei abgegeben, obwohl er bei seiner enormen Begabung sicherlich auch auf diesem Gebiet Außerordentliches geleistet hätte. Hingegen hat er mehrmals Zirkel, Hammer und Meißel zur Seite gelegt und aus gegebenem Anlass ganze Bühnenwerke gedichtet, vertont und bis in alle Details ausgestaltet. Nicht selten trat er in seinen Produktionen selber als gewitzter Darsteller auf.

Allein schon dieser ausdrückliche Wille zu pleonastischer Hervorhebung und theatralisch gesteigerter Emphase lässt bereits gewisse Rückschlüsse auf die hier involvierten sozialen Körper zu. Er verweist uns auf Körper mit einem relativen Defizit an Basis und Selbstverständlichkeit, mit einem von daher ganz generell problematisierten Verhältnis zur Kommunikation und mithin – auf minderheitlich oder *insular* geschlossene Körper.<sup>42</sup> Das Theater, mit dem wir es im siebzehnten Jahrhundert zu tun haben, ist denn auch in erster Linie *spectacle clos* – reines, exklusives Hof- oder Residenztheater. Die herrschenden Dynastien Italiens hatten schon seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts damit begonnen, der überlieferten humanistischen Bühne in ihren *palazzi* festlichen Raum zu geben. In diesen Bestrebungen dicht gefolgt von der spanischen Aristokratie und schließlich von den Höfen in ganz Europa.<sup>43</sup> Flankiert und ergänzt wird dieses höfische Theater durch Bestrebungen der kirchlichen Orden. Jesuiten, Benediktiner und Piaristen inszenieren allenthalben Gottestheater mit himmlischen Chören und höllischen Abgründen. Zur genaueren Orientierung: „*Hir über euch ist diß waß ewig lacht!/  
Hir unter euch was ewig brennt und kracht.*“<sup>44</sup>

Um seine ewig lachenden, ewig krachenden Intentionen erfolgreich über die Rampe zu bringen, verlangt dieses Theater zunächst nach einem höheren Maß an Realismus als man es bis anhin gekannt hat. Alles Inszenierte muss, gerade weil es nur inszeniert ist, umso echter und überzeugender wirken. In dieser Beziehung wird kein Aufwand gescheut, auch kein finanzieller. „Niemals vorher und niemals nachher ist das Theater einer so sündhaften Verschwendung gewürdigt worden, niemals ist ein solcher Aufwand an Geld und Zeit und Arbeit aufgeboden worden, um oft in einer einzigen Aufführung innerhalb von ein paar Stunden verpufft zu werden.“<sup>45</sup> In technischer Hinsicht bedeutet das zunächst einmal größere und vor allem *tiefere*

<sup>42</sup> Gemäß Jacob Burckhardt resultiert Theatralisches, „wenn bei mangelndem innerm Antrieb die Erregtheit des Vorgangs durch Reflexion produziert werden muss.“ (Über erzählende Malerei)

<sup>43</sup> „*It was the ruling families and the aristocracy (gemeint ist hier Italien) who, from the 1480 onward, claimed the humanist stage and housed it within their premises. Halls constructed to house stages in existing palaces and a number of sixteenth-century plans for new ones that include an indoor theatre illustrate this trend.*“ C.van Eck u. S.Bussels: *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, 2011, s.94

<sup>44</sup> Andreas Gryphius: Catharina von Georgien, 1.Abhandlung

<sup>45</sup> R.Alewyn: Vom Geist des Barocktheaters, Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich, Bern, 1952, s.15

Bühnen, die mehr Ausstattungselemente und folglich mehr *natura-  
lezza* ermöglichen.



\*\*\*

Tiefere Bühnen zur Vertiefung des Eindrucks. Scheinbar Augenfälliges als Augenfälle. Die *prospettiva* schlägt zurück und entfaltet eine Sogwirkung. – Pietro Domenico Olivero: Blick ins Teatro Regio in Turin

Während die Bühnen des Mittelalters mit ihren Gerüsten und Podien in den Zuschauerraum hineinragten und sich die Bühnen der Renaissance nach antikem Vorbild vor allem in die Breite zogen, wölbt sich der Bühnenraum nun zunehmend konkav nach innen und wirkt damit nach einer glücklichen Formulierung von R.Alewyn als ein „weit geöffneter Trichter, der den Schauenden *in seine Tiefe saugt*.“<sup>46</sup> Eine breite Bühne lässt den Blick des Betrachters nach Belieben hin und her schweifen, ein *décor à compartiments* (Simultanbühne) stellt sich der Schaulust des Publikums zu beliebiger Wahl, eine konkav vertiefte Bühne verhindert eben das.<sup>47</sup> Sie zieht den Betrachter, der das flüchtige Geschehen zu *verfolgen* glaubt, unwiderruflich in ihren Bann – verwandelt also die Verfolgenden unversehens in Verfolgte.<sup>48</sup> Das Verhältnis zwischen dem Zuschauerraum und dem Raum, der der Darstellung vorbehalten ist, verschiebt sich entsprechend zu Gunsten des letzteren. „Je weiter das Barock vorrückt, desto mehr wächst die

<sup>46</sup> R.Alewyn: Das große Welttheater, Die Epoche der höfischen Feste, München, 1985, s.75

<sup>47</sup> Von einem „grundsätzlichen Interesse des Barock, die Ansichtsmöglichkeiten zu beschränken“, spricht der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin in Zusammenhang mit Berninis Ekstase der Hl. Theresa von Avila. (1915)

<sup>48</sup> Man denke an das beliebte Aktäon-Motiv: Der als indiskreter Beobachter der Göttin entdeckte Jäger wird plötzlich selber zum Gejagten.

Bühnentiefe.“<sup>49</sup> In der 1660 von G.Vigarani für Ludwig XIV. eingerichteten *Salle des Machines* beanspruchte der Bühnenraum 40 m des insgesamt 69 m langen Saals. In Italien spricht man auch von *scene a cannocchiale* – Bühnenbildern nach Art eines Fernrohrs oder, wie man früher sagte, „Perspektiv“. Während die Schauspieler zunehmend an Raumtiefe gewinnen, wird dem Zuschauer buchstäblich der Boden entzogen. Die Szene rückt nach hinten, die Ausstattungen werden realistischer, die Inhalte hingegen immer *entrückter*. Dem Schein wird ganz offensichtlich mehr Raum gegeben als dem Sein.

Wie funktioniert nun dieser ganze szenographische Apparat aus realistischen Details und Effekten? – Welche dramaturgische Logik soll sich hier entfalten? – Was man auf diesen größeren, tieferen Bühnen zuerst und immer wieder zu sehen bekommt, sind, namentlich seit G.Chiabreras *Il Rapimento di Cefalo* (1600), unerwartete Umschwünge und Umbrüche, Feuersbrünste, Überschwemmungen, Katastrophen und Kataklysmen aller Art. Vermittelt wird das Bild einer höchst unzuverlässigen, zwiespältigen Welt voll trügerischer Erfahrungen. Stolze Paläste stürzen in sich zusammen, Sturmfluten verschlingen ganze Provinzen, aus infernalischen Abgründen tauchen Höllengeister auf und formieren sich sogleich zu einem makabren Ballett. Dazwischen gibt es viele Festlichkeiten, aber nur wenig Festes. Solides verdampft oder verflüssigt sich – nicht selten buchstäblich. „Von Buen Retiro bis zur Wiener Favorita werden die Schlossteiche mit szenischen Künsten bevölkert. Auf vielen großen Flüssen finden theatralische Hoffeste statt.“<sup>50</sup> Im Ganzen ist es ein, wie man im Englischen sagt, *courting desaster*, ein „der Katastrophe den Hof machen“. Schwelgerei spielt sich auf als Wagemut, Rausch inszeniert sich als eine Form höchster Bewährung.

Der erste Schritt des barocken Theaters besteht offenbar darin, im Publikum ein Gefühl der Beunruhigung, Verunsicherung oder Verstörung zu erzeugen. Vertraute Realitätserwartungen oder – bezüge sollen durch starke dystopische Eindrücke in ihren Grundfesten erschüttert werden. Nicht Gewissheit, sondern im Gegenteil Ungewissheit und Hinfälligkeit ist das erste, was man als Zuschauer vermittelt bekommt. Das wichtigste Anliegen dieses Theaters scheint

---

<sup>49</sup> Richard Alewyn: Das große Welttheater, Die Epoche der höfischen Feste, München, 1985, s.75

<sup>50</sup> Richard Alewyn: Vom Geist des Barocktheaters, Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich, Bern, 1952, s.15; Johann Schlick: Wasserfeste und Teichtheater des Barock, Diss. Kiel, 1962. In Rom bildeten die *allagamenti* (Überschwemmungen) verschiedener öffentlicher Plätze, namentlich aber der Piazza Navona, seit 1652 Anlass zu narzisstischer Selbstbespiegelung der herrschenden Oberschicht. – Will man psychologisch etwas tiefer gehen, so ließe sich hier auch an die immer wieder gern aufgegriffene Stelle bei Lukrez denken: Das tiefe Behagen, das der römische Philosoph empfindet, wenn er vom sicheren Ufer aus ein von akuter Seenot bedrohtes Schiff beobachten kann.



es zu sein, die vollkommene Wandelbarkeit alles Irdischen aufzuzeigen.

Man hat das mit den Krisen erklärt, die die Zeit erschüttern, und Krisen hat es im siebzehnten Jahrhundert zweifellos genug gegeben. Einmal abgesehen von der Pest, die 1630 in Italien wütete, war es besonders das Weltreich der Habsburger, das immer wieder mit Absatzbewegungen und Autonomiebestrebungen zu kämpfen hatte. Der erste große Rückschlag kam 1581, als sich die niederländischen Generalstaaten in der Utrechter Union von Spanien und Habsburg lossagten. Sieben Jahre später gelang es England, einen Invasionsversuch der spanischen Armada siegreich abzuwehren. 1618 brach im Reich jene verheerende Machtprobe zwischen der protestantischen Union und der katholisch-habsburgischen Liga aus, die die Geschichtsbücher seither als Dreißigjährigen Krieg verzeichnen. 1640 löste sich Portugal wieder aus der von Philipp II. erzwungenen Verbindung mit der spanischen Krone. Die lange als unbesiegbar geltenden spanischen Tercios wurden 1643 in der Schlacht von Rocroi von den Franzosen aufgerieben. Vier Jahre später brachen in Neapel und Palermo Volksaufstände gegen die spanisch-habsburgische Vorherrschaft aus. Interpunktiert wurde das Ganze von nicht weniger als drei spanischen Staatsbankrotten, der letzte 1653. Mit dem Pyrenäenfrieden von 1659 wurde das Ende der hegemonialen Macht Spaniens in Europa endgültig besiegelt.

Das alles hat sicherlich dazu beigetragen, die Gewissheiten eines von der Kulturgeschichte frei postulierten „Renaissancemenschen“ zutiefst zu erschüttern. Aber Krisen und Unsicherheiten hat es auch in der Renaissance gegeben. Wir wollen die Krisen des siebzehnten Jahrhunderts keineswegs verharmlosen, aber bei den Krisen und Katastrophen, die auf der barocken Bühne Form annehmen, geht es letztlich um etwas ganz anderes. Sie sind sicherlich bis zu einem gewissen Grad Abspiegelungen politischer Verhältnisse, aber sie sind zugleich auch Bestandteile eines großen *artificium*. Die barocke Kultur konstatiert die Krisen nicht, sie inszeniert und sie *zelebriert* sie förmlich. Die vielberufene „barocke Gleichsetzung von Theater und Leben“ ist tatsächlich ein Stratagem und eine staatspolitische List. Die Verunsicherung des Publikums ist beabsichtigt, gewollt und gemacht. Das Individuum soll in seinem Urteilsvermögen so lange erschüttert werden, bis ihm der Sinn für das Reale völlig entgleitet. „Die kritischen Organe werden außer Kraft gesetzt.“<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> R.Alewyn: Das große Welttheater, Die Epoche der höfischen Feste, München, 1985, s.75. - In anekdotischer Form: Als Bernini das überaus lebensechte Portrait von Pedro de Foix Montoya vollendet hatte, erschien zur Enthüllung der Büste auch Berninis großer Gönner Kardinal Maffeo Barberini, der spätere Papst Urban VIII., und erklärte den Anwesenden, indem er auf Montoya zeigte: „Dies ist ein Bildnis von Monsignor Montoya. Und das“ – er deutete auf die Büste – „ist Monsignor Montoya.“ – Ein kleiner Scherz über das mit Hilfe der Kunst herbeigeführte Schwenden des Sinnes für das Reale.

Sie werden außer Kraft gesetzt, damit möglichst rasch und vollständig etwas ganz anderes an ihre Stelle treten kann. Und dieses andere, diese neue Sichtweise, dieses politisch und sozial verordnete Pharmakon erscheint nun aus einer exakt konstruierten Mitte heraus im Zeichen der *Perspektive*. Auf eine Strategie der totalen Verunsicherung muss absolute Vergewisserung folgen, unfehlbare Orientierung, strikteste Ausrichtung und Einmüttung. R.Alewyn geht hier für einmal völlig fehl, wenn er erklärt, das Barocktheater habe die Perspektive benutzt, um die Wirklichkeit zu erschüttern.<sup>52</sup> Die Zentralperspektive ist kein Teil des Problems, im Gegenteil, sie ist die Signatur einer verordneten Lösung. Erschüttern will das barocke Theater als Ganzes. Das ist richtig. Aber nicht die Perspektive! Das eigentlich Barocke an dieser Lösung ist nun aber, dass sie erst einmal in aller Form als „die Lösung“ apostrophiert und kenntlich gemacht werden muss. Also als die einzig richtige, einzig passende Antwort für alle angesprochenen Krisen. Wenn das im Theater aufgeworfene Problem die gnadenlose *mutabilitas* ist – der schwache, fehlerbare, sündhafte Mensch als Spielball einer arbiträr um sich schlagenden Schicksalsmacht – dann muss auch die entsprechende Lösung in einem plötzlichen, völlig unvermittelten Umbruch bestehen. Nur wenn sie mit einiger Abruptheit auftritt, auf einen Schlag, *in un batter d'occhio*, ist sie überhaupt glaubwürdig. Die Kultur der Barockzeit ist ungeduldig, erklärt Alewyn und führt dazu verschiedene überzeugende Beispiele an, aber auch diese Ungeduld ist letztlich Theater, ist Teil einer umfassenden Inszenierung. Man will damit zeigen, dass gerade dasjenige, wovon bisher alle glaubten, dass es „gar nicht möglich“ sei, eben doch möglich sein kann. Auch dieses ständige Drängen, Überstürzen und fugierte Dazwischenfahren soll dazu beitragen, dass „die kritischen Organe außer Kraft gesetzt“ werden.<sup>53</sup> Blitzartig, wie aus heiterem Himmel, fallen die Entscheidungen. Jeglicher Widerstand, jeglicher Widerspruch ist absolut zwecklos.

Und plötzlich ist es kein Zufall mehr, der das Geschehen diktiert und das menschliche Dasein als freudlosen Schein, dürftigen Schatten oder lastenden Alptraum erscheinen lässt. Was eben noch als sinnlose Willkür bekümmern und bedrücken mochte, gibt sich nun als Ausdruck einer höheren, ja göttlichen Weisheit zu erkennen. – Kein Zweifel: Ein Wunder ist geschehen! Mehr noch, der Inbegriff eines Wunders – *l'essenza della meraviglia*. Das poetologische Leitmotiv der ganzen Epoche – die Erfindung des absolut Erstaunlichen – transzendiert die Szenerie: „È del poeta il fin la meraviglia.“<sup>54</sup> Man traut seinen eigenen Augen nicht. Und man soll ihnen auch nicht län-

---

<sup>52</sup> R.Alewyn: Vom Geist des Barocktheaters, Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich, Bern, 1952, s.15

<sup>53</sup> R.Alewyn: Das große Welttheater, Die Epoche der höfischen Feste, München, 1985, s.75

<sup>54</sup> Giambattista Marino

ger trauen, diesen allzu eigenen Augen. Was aber als ein Wunder gelten darf – und was nicht, das entscheidet allein der Souverän. So verkündete es ein Vordenker des Absolutismus wie Thomas Hobbes.<sup>55</sup> Die Inszenierung des atemberaubend, sinnesbetörend, geistesverwirrend Erstaunlichen verfolgt eine vollkommen klare Absicht: Sie dient letztlich zur Legitimation absoluter Machtfülle.

Es gibt verschiedene Hilfsmittel, mit denen die Bühnen des siebzehnten Jahrhunderts solch wunderbare Verwandlungen bewirken, aber das Medium, um das sich alles dreht, sind die variablen, an/auf Schienen ein- und ausfahrenden *Kulissen*. Diese Neuerung, die von den einen Giovanni Battista Aleotti zugeschrieben wird, von anderen eher Giacomo Torelli, ist tatsächlich und ohne Zweifel die „genialste bühnentechnische Erfindung des Barocktheaters“ (Kindermann). Für uns, die wir durch Film und Fernsehen längst an dergleichen abrupte Verwandlungen gewöhnt und entsprechend abgestumpft sind, lässt sich die psychologische Wirkung dieser rapiden „offenen“ Szenenwechsel kaum noch richtig nachempfinden, aber wir dürfen sicher sein: Dergleichen hatte es vorher nicht gegeben! Dergleichen hatte man noch nie gesehen. Aus dem prunkvollen Ehrenhof innerhalb weniger Sekunden direkt in den finstersten Kerker, aus dem funkelnden Festsaal in die Höhle des menschenfressenden Zyklopen, aus dem Zaubergarten der Armida ganz unvermittelt hinunter in den Hafen, wo vielleicht schon die Galeerenbänke auf frischen Nachschub harren.<sup>56</sup> – Ein bedeutsamer Blick, ein kurzer Wink, ein entschlossener Handstreich genügt! Der abrupte Szenenwechsel macht gerade das völlig Unwahrscheinliche zur Norm, die Überschreitung zur Regel, den Ausnahmezustand zum Gesetz. Und genau das war auch die politische Maxime. Das manifeste Wandlungswunder war *das* Argument gegenüber den Einsprachen einer grundsätzlich republikanisch konstituierten, einstweilen aber per allerhöchstem Erlass vom Dienst suspendierten und exilierten frühbürgerlich-humanistischen Ratio. Erst im Übertrumpfen jeglicher Vernunftsgründe erreicht die absolutistische *raison d'état* ihr hohes Ziel. Ausgenommen sein von allem, was bisher noch seine Gültigkeit hatte, das heißt wahrhaft absolut sein. Das höfische Publikum zeigt sich denn auch überwältigt; man schwärmt von einer verblüffenden *celerità*<sup>57</sup>, von *prestezza* und schließlich von *magia naturale*. – In Wirklichkeit konnte es zu der Zeit kaum etwas Artifizielles geben.

---

<sup>55</sup> Leviathan, III, 37

<sup>56</sup> Allein schon der abrupte Untergang des französischen Finanzministers Nicolas Fouquet mag hier als Illustration genügen.

<sup>57</sup> Das Vocabulario degli Accademici della Crusca glaubte in seiner Ausgabe von 1686 das Wort *celerità* („Schnelligkeit“) am besten erklären zu können, indem es auf die christliche Auferstehung verwies. Jegliche *celerità* stand also bereits *per se* im Ruch des Wunderbaren und Heiligen. *Celerità* ist an sich schon Gnadenerweis. s. B. Treffers: *Celerità come metafora della grazia e mezzo artistico, Lanfranco versus van Baburen*, in *Docere Delectare Movere, affetti, devozione e retorica nel linguag-*

Das Schlüsselwort zu dieser erstaunlichen Kunst heißt *machina*, respektive *macchina*.<sup>58</sup> *Teatro* und *macchina* sind an den Höfen fast schon Synonyme. Einer ihrer Protagonisten empfahl sich in höchsten Tönen als *autore di tragedia macchinosissime*. Die ursprüngliche Bedeutung von *machina* scheint die eines „Gerüsts“ oder „Gestells“ zu sein. Im Lateinischen wie im Altfranzösischen hat es im Mittelalter vor allem die Bedeutung (Welt-)„Bau“ oder „Universum“ – *machina mundi* bei Lukrez, *machina mundana* bei Robert Grosseteste. Baldassar Castiglione bezeichnet den Kosmos als *la gran machina del mondo*.<sup>59</sup> Kepler erscheint die Welt als eine *machina mundi*.<sup>60</sup> Indem das Theater des siebzehnten Jahrhunderts bei seinen Ausstattungen von *macchine* spricht, geht es also ganz bewusst über eine bloße Schein-Welt hinaus und beansprucht bereits, eine eigentliche Gegen-Welt zu sein, nicht unwirklich, sondern *überwirklich*. Eine Überwirklichkeit ist eine Wirklichkeit auf Kosten und zu Lasten des Wirklichen. Entsprechend wird die *macchina* von einer Vorrichtung, die den Menschen als ein Gerüst stützen, tragen oder erheben soll, zu einer Einrichtung, die ihn nur noch drückt, belastet und beschränkt. – Wenn Figaro bei da Ponte/Mozart sein trotziges *Tutte le macchine rovescero* ausschleudert – „Ich werde dieses ganze Intrigenspiel umstürzen“, zeichnet sich das Ende einer ganzen Epoche ab.

Und jedes Mal, wenn die Kulissen oder *quinte* dieser großen Maschinerie einlaufen – bereits bei Torelli waren es nicht weniger als achtundvierzig – bei Burnacinis „Il pomo d’oro“ am kaiserlichen Hof in Wien (1668) müssen es dann sogar siebenundsechzig Szenen und dreiundachtzig Verwandlungen sein – wird die Wahrheit der Zentralperspektive aufs Neue aktualisiert und beschworen. Die Zentralperspektive erhebt sich durch diese paarweise angeordneten Schiebekulissen zu einer antithetisch potenzierten Notwendigkeit. Aus der Tatsache, dass letztlich nur der Herrscher in seiner Loge das Bühnenbild „richtig“ sieht, folgt notwendig, dass alle anderen eine mehr oder weniger verzerrte Wahrnehmung haben müssen. Die Mehrheit des Publikums wird also auf spektakuläre Weise darüber belehrt, dass ihre Ansichten und Auffassungen *a priori* immer mehr oder weniger schuld- oder sündhaft und mithin korrekturbedürftig sind. Vollkommen richtig sind sie nie.

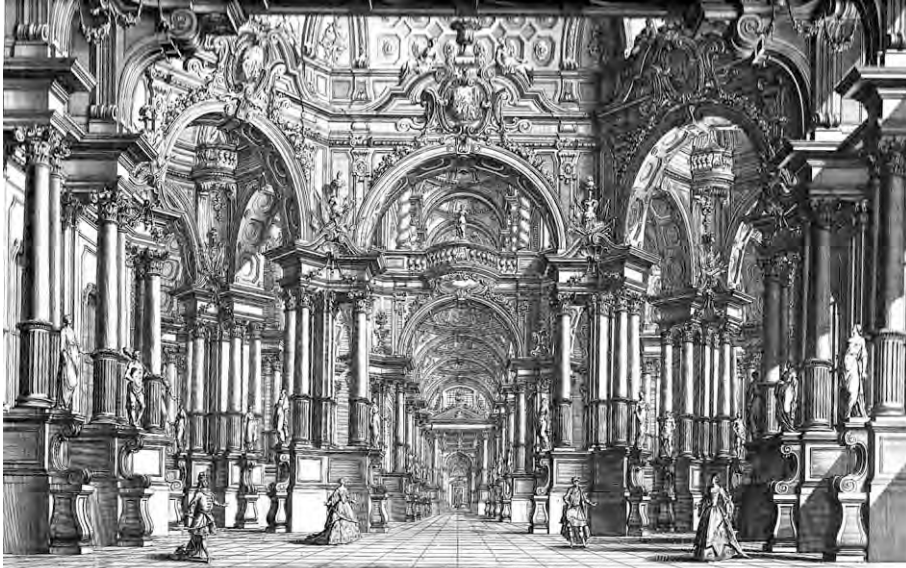
---

*gio artistico del primo barocco romano*, Atti del convegno organizzato dall’Istituto Olandese a Roma, Rom, 1986

<sup>58</sup> A.Rehmann: Die Geschichte der technischen Begriffe *fabrica* und *machina* in den romanischen Sprachen, phil. Diss. Münster, 1935; s.a. H. Blumenberg: Paradigmen s.70 ff.

<sup>59</sup> Il libro del cortegiano, LVIII

<sup>60</sup> Mysterium Cosmographicum



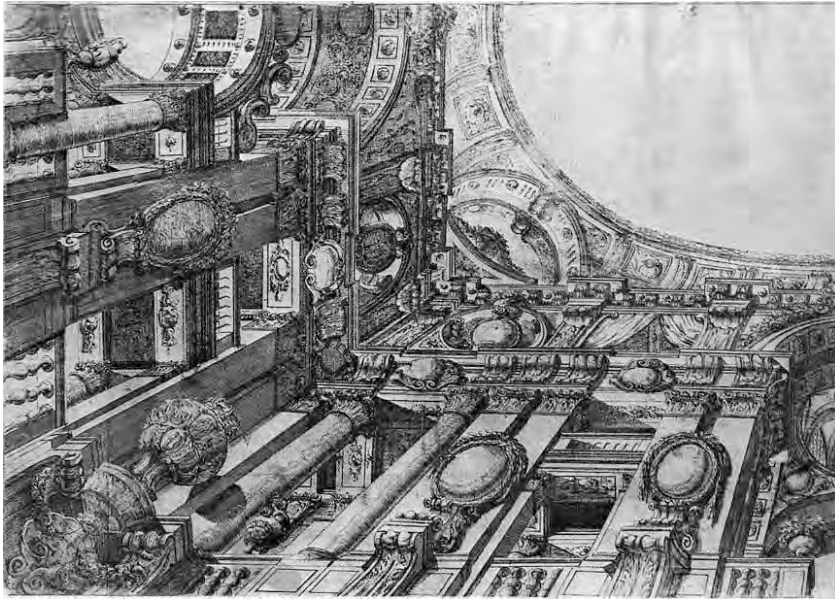
\*\*\* (ähnliches Bild) Auch die Darsteller müssen sich dem Zwang der Zentralperspektive unterwerfen. Wer aus ihren Symmetrien ausbricht, gerät schnell in Verdacht ein *iniquo* („Schändlicher“) oder „Querschläger“ zu sein. (Giuseppe Galli Bibiena: Bühnendruck zu einer Theateraufführung anlässlich der Hochzeit des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen.)

Dem daraus resultierenden Zwang zu ständiger Einmüdigkeit können sich auch die Darsteller nicht entziehen. Auch sie definieren sich durch ihre Stellung zur Mittelachse, unterwerfen sich ihrer dramaturgischen Logik wie einer moralischen Bezugsgröße.<sup>61</sup> Alles, was in dieser *prospettiva solida* von der Seite her auftritt, von rechts oder links, ist danach zunächst einmal vollkommen einseitig, unausgewogen und damit auch schon verdächtig – ein Eindringling, ein Verschwörer, ein Thronräuber, ein Usurpator. Allein schon durch die Art, wie ein Akteur auf der Bühne erscheint, ist er ein potentieller *iniquo* – ein „Schändlicher“ (von lat. *iniquus* – „ungleich verteilt“) und folglich in höchstem Grade legitimationsbedürftig. Nur was sich am Schluss auf der Mittelachse besammelt und unangefochten behaupten kann, ist wirklich legitimiert. Alle anderen bleiben bestenfalls Randfiguren – Zuträger, Verräter, Intriganten oder andere skrupellose Kreaturen.

Damit wird aber auch das Publikum aufgefordert, sich nach Kräften in diese doktrinär vertieften und versteiften Symmetrien zu zwängen. Auch wenn manchem dämmern mag, dass man dadurch bildlich immer mehr in die Zange genommen wird. Herder hat einmal erklärt, der Mensch der Feudalgesellschaft sei im Grunde nur ein „Anhängsel“ seines Landes gewesen. Das Publikum des barocken Theaters ist ein „Anhängsel“ einer Szenographie, die den Anwesenden mitunter auch grauenhaft mitspielt. Sie wirft die Zuschauer in die Höhe, damit sie schauernd hinunter in infernalische Abgründe blicken können. Sie schleudert sie in die Versenkung, damit sie von tief

<sup>61</sup> Auf (mindestens) einem seiner zentralperspektivischen Bühnendrucke bezeichnet C. Zucchi diesen als *regola*. („Questa Regola è di me.“)

unten einen Göttersitz anhimeln. Wenn in den *scene di tutto cielo* der ganze Olymp in strahlender Apotheose erscheint, kippt das Publikum scheinbar „hingerissen“ nach hinten weg.<sup>62</sup> Es „erliegt“ dem umwerfenden Eindruck eines *Grande sott'in su* – eines „Großen (Hin-)Aufblicks“. Etwas wesentlich anderes als ein „Zuschauer“ göttlicher Willensäußerungen kann der Mensch laut dem niederländischen Philosophen Arnold Geulincx (1624–1669) gar nicht sein.



Die Dressur der Untertänigsten im Gebrauch des steten Aufblicks. (Ferdinando Galli Bibiena: *Grande sott' in su*.)



Der Blick in den drohenden Abgrund reißt das Publikum unversehens in schwindelnde Höhen. (Jacopo Torelli: Die Höhle des Kentauren Chiron, 1654)

<sup>62</sup> Eine angeblich erstmals von Alfonso Parigi (gest. 1656) realisierte Art der Szenographie.

Für die Renaissance war die Perspektive die Möglichkeit, von einem angenommenen Gesichtspunkt aus realen Raum zu entwickeln, zu entwerfen, zu ergreifen. Im Barock kehrt sich das um. Hier diktiert der fiktive Raum den Punkt, an dem sich die Betrachter „pünktlich“, *à point* und *di tutto punto*, also „vollständig“ einzufinden haben.<sup>63</sup> Wer das und den versäumt, verstößt gegen den ständischen *puntillo*.<sup>64</sup> So heißt es denn auch abschließend bei dem dichtenden Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes (1680–1747): „Wenn unser Blick von unten aufwärts steigt/ wird alles Irdische so sehr verkleint,/ Dass es ein Punkt zu werden scheint.“<sup>65</sup> – In der Geometrie ist ein Punkt etwas, das keine Ausdehnung besitzt, mithin rein optisch betrachtet ein Nichts. Ein bloßes Nichts „gehalten gegen das Unendliche“ nannte der Mathematiker und Mystiker Blaise Pascal (1623–1662) den Menschen. Der Dichter und Priester John Donne (1572–1631) hatte ihn gar als „Verkleinerungsform von Nichts“ apostrophiert.<sup>66</sup>

Auf die Dauer verliert jedoch jedes Stratagem irgendwann einmal seine Wirkung. Die ständige Wiederholung ermüdet. Man hat sich endlich satt gesehen an dieser *rigorosa illusione*. Mehr noch, man hat sie Punkt für Punkt verinnerlicht. Die ohnehin Überzeugten weiterhin zu belehren, und das zu einem so exorbitanten Preis, macht wenig Sinn. Bacio del Biancos Inszenierung von „Perseus und Andromeda“ erlebt 1652 im Schloss von Buen Retiro sensationelle sechsunddreißig Wiederholungen. Die ganze *Nobleza* von nah und fern muss sie gesehen haben. Nur ein Jahr nach dieser „Glanz und Hoheit ausstrahlenden Repräsentation der Königswürde“<sup>67</sup> gibt es dann im Königreich wieder einen Staatsbankrott zu vermelden.

Doch die höfische Gesellschaft will ja nicht unterrichtet sein, sie will lieber etwas vorgemacht bekommen. Ein geometrisch demonstriertes System raffiniert geschnittener und durchbrochener Schablonen, das einiges zu verstehen gibt und dafür umso mehr ausblendet und verdeckt, ist das ihr einzig Gemäße. Vor allem verlangt sie ständig nach Ablenkung. Buchstäbliche Ablenkung bringen ihr Ferdinando Galli-Bibiena (1657–1743) und sein Sohn Giuseppe (1696–1757) mit ihrer epochalen Erfindung der *prospettiva d'angolo*. (Winkelperspektive). Konkret handelt es sich dabei um eine eigentliche Umstülpung, bei der der bislang entfernteste (Flucht-)Punkt so weit und konvex als möglich nach vorne gerückt wird. Meist als übers Eck gestellte, wie ein Schiffsbug steil aufragende Gebäudekante, an der

<sup>63</sup> Vergl. „Jemanden an seinen Platz verweisen“, engl. *to put s.o. in his place*.

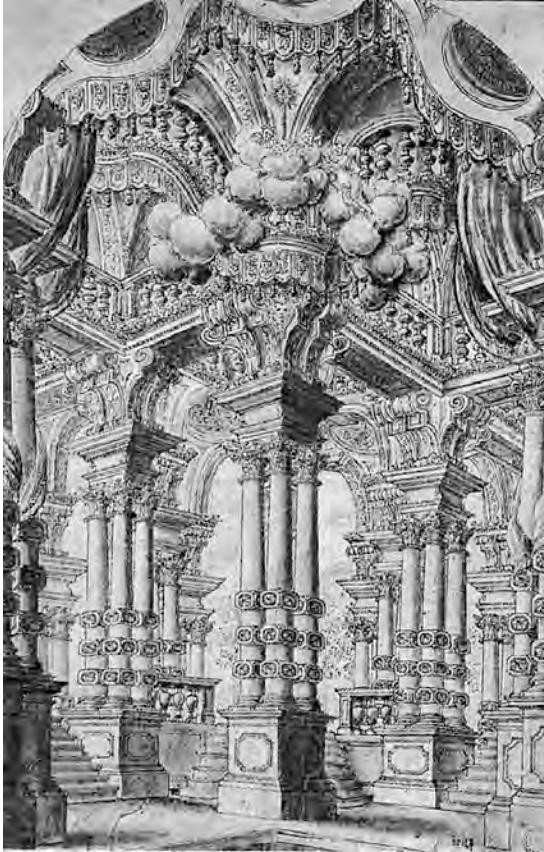
<sup>64</sup> Zu verstehen als „Punkt von dem man nicht abweichen darf, ohne die Ehre zu verlieren. - Ehrenpunkt“

<sup>65</sup> Aus dem Gedicht „Gedanken über ein Perspektiv“

<sup>66</sup> *a diminutive to nothing*, Meditation IV

<sup>67</sup> Kindermann, s.233

sich dann alles weitere scheidet. Im Grunde ist das nichts weniger als ein sichtbares *divertimento*. (lat. *divertere/devertere* – „in die Gegenrichtung wenden, umkehren“) Was bisher unendlich weit hinten war, ist nun ganz weit vorne. Das Unermessliche tritt deklamierend an die Rampe.



Steht die höfische Gesellschaft hier vor einem Scheideweg? – Oder versetzt sie sich auf diese Weise endgültig in eine quasi autarke, künstlich geschaffene Welt, aus der es keine Auswege mehr gibt? - Ferdinando Bibienas Skizze einer *prospettiva d'angolo* lässt beide Lesarten offen.

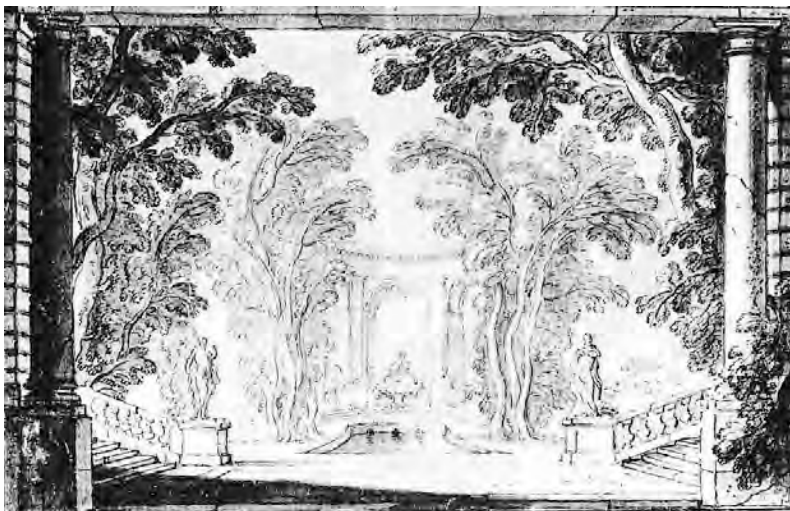
Auf den ersten Blick wirkt dieser plötzliche Abschied von der Zentralperspektive absolut verblüffend. Statt *einem* Fluchtpunkt, den man sieht, eröffnen sich nun auf einmal zwei, die man aber meist nur noch erahnen kann. – Steht der Betrachter hier tatsächlich an einem Scheideweg? Sind die drei Richtungen, die nunmehr auf dem Proszenium zu einem großen Ypsilon zusammenstoßen nach einer alten, dem Philosophen Pythagoras zugeschriebenen Weisheit ein Symbol für die Wahl zwischen Recht und Unrecht, Tugend und Laster?<sup>68</sup> Kann die alte ständische Libertät der Feudalgesellschaft gegenüber dem absoluten Machtanspruch noch einmal eigene Wege aufzeigen? – Doch wer das glaubt, ist bereits in jene Falle getappt, in die der Proszeniumsbogen so großzügig einlud. Wer sich auf eine Wahl zwischen diesen beiden Fluchtpunkten einlässt, hat endgültig den eige-

<sup>68</sup> „Seit dem 1.Jh.n.Chr. sah man in dem Buchstaben Y das Bild des sich gabelnden Weges und schrieb dem alten Philosophen Pythagoras zu, er hätte dieses Y als Symbol der Wahl zwischen Laster und Tugend eingeführt.“ B.Snell, s. 229



nen Standpunkt aufgegeben und ist einer Scheinwelt verfallen. Nach den Worten der Kunsthistorikerin M.Viale Ferrero verliert der Bühnenraum durch die *prospettiva d'angolo* den Zusammenhang mit dem Zuschauerraum und wird zu einem abgekoppelten „Bild für sich“. <sup>69</sup> Die Welt, die das Publikum da erblickt, ist eine Welt, die für die große Mehrheit noch unerreichbarer, unzugänglicher, unantastbarer geworden ist als bisher. Das Bühnenbild hat sich gleichsam verabsolutiert und damit fast schon von der realen Welt verabschiedet. Irgendwann muss einmal Schluss sein – sogar mit der Unendlichkeit.

Im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts wächst die Skepsis gegenüber einer allzu forcierten perspektivischen Artistik, wie sie etwa Padre Andrea Pozzo S.J. in seinen Deckengemälden inszeniert. Die Berechnungen an sich mögen vollkommen stimmen, an der inneren Logik lässt sich nicht zweifeln, aber die Voraussetzungen sind leider falsch und so läuft eben letztlich doch alles in die verkehrte Richtung. Mit den treffenden Worten Jean-Jacques Rousseaus: *Tout marche au même but, il est vrai, mais ce n'est point celui de la félicité publique.* <sup>70</sup> Stilistisch bezeichnend sind nunmehr Arkaden, Ambulatorien oder Galerien, die von der Bühnenseite her in großem Bogen in den Hintergrund führen und den zentralen Fluchtpunkt dabei ganz buchstäblich um- oder hintergehen. Nicht nur ist der Blickwinkel der Zentralperspektive zu *stretto*, zu eng und zu zwanghaft, auch die Winkelperspektive der Galli-Bibiena bietet im Grunde immer nur neue Ausflüchte. Es führt kein Weg daran vorbei: Die Szene muss sich radikal öffnen, sie muss frische Luft hereinlassen – oder zumindest frisch aromatisierte.



Bäume und Sträucher tragen im Verlauf des 18. Jahrhunderts dazu bei, die strengen Linien einer Zentralperspektive zu verwischen oder zu verbergen. Atmosphäre wird wichtiger als Genealogien, Gefühle wichtiger als exakte Beweisführung. - Skizze zu einem Bühnenbild von Jacques de la Joue (1687-1761).

<sup>69</sup> Mercedes Viale Ferrero: *La Scenografia dell Settecento e i fratelli Galliani*, Torino, 1963

<sup>70</sup> *Contrat social*, III, 6

So gewinnt das atmosphärisch-malerische Moment mit seinen weichen Pastelltönen allgemein an Bedeutung gegenüber dem Diktat der Linien. Giambattista Piranesi (1720–1778) gebraucht das Wort *prospettiva* nur einmal und zwar eher am Anfang seiner publizistischen Tätigkeit<sup>71</sup>; später verwendet er dann für seine Werke immer das Wort *vedute* – „Ansichten“. Offenbar schien es ihm zeitgemäßer. Bahnbrechend für die Bühnengestaltung ist vor allem der Architekt Filippo Juvarra (1678–1736), der axial-symmetrische Bühnenbilder geradezu vermeidet. Vollends wenn die Szenographie statt kolossal gefügter, aber im Prinzip tür- und fensterloser Innenräume freie Landschaften darzustellen sucht, seien es heroische, arkadische oder idyllische, verliert die axialsymmetrisch gebundene Kulissenbühne ihren Sinn. So etwa bei Ph. J. de Louthembourg, mit dem in den siebenziger Jahren des 18. Jahrhunderts der Einfluss der barocken Zentralperspektive auf den englischen Bühnen zu Ende geht. Was die Zeit nun verlangt ist eher ein enzyklopädisch geweiteter Rundblick. J. Addison setzt seine Hoffnungen auf „neue Philosophen“, welche erfreulicherweise daran arbeiten, *to enlarge the imagination*.<sup>72</sup>



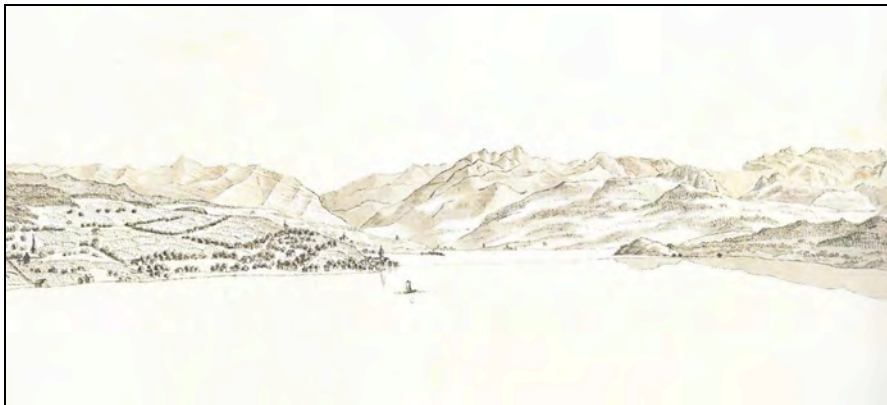
Eine deutliche Tendenz zur Erweiterung des Gesichtswinkels verrät diese panoramische Ansicht des Schlosses Nymphenburg, München. Hier ist wieder Raum vorhanden für Nebenschauplätze. Am Horizont zeichnen sich bereits andere Wahrheiten ab als die höfisch-feudalen. Unter den nicht wenigen Venezianern, die im 18. Jahrhundert in die Ferne zogen, waren auch einige, die – wie der aus einer Bühnenbildner-Familie stammende Vedutist Bernardo Bellotto (1722-1780) – „das Weite suchen“ mussten.

Konkav gewölbte Theaterprospekte, die das zunächst nur von wenigen *philosophes* erkenntnismäßig vertiefte popularisierend öffnen und verbreiten sollen, treten bereits mit Beginn des 18. Jahrhunderts in Erscheinung. Sie waren, wie M. Hampe in seiner aufschlussreichen

<sup>71</sup> *Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi*, 1750

<sup>72</sup> *The Pleasures of the Imagination*, 1712

Monographie erklärt, eine „wohlbekannte und häufig verwendete Einrichtung der Bühnentechnik.“<sup>73</sup> Trotzdem sollen sie, wie S.Oettermann betont, ohne jeden Einfluss auf die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auftretenden Rundprospekte oder Panoramen geblieben sein. Eine, wie es scheint, etwas schwer nachvollziehbare Behauptung. Gerade auch, wenn man bedenkt, wie leidenschaftlich allenthalben nach neuen Horizonten Ausschau gehalten wurde. Tatsache ist, dass im genannten Zeitraum an verschiedenen Orten Europas fast gleichzeitig so genannte Panoramen erfunden und erstellt wurden (Daguerre, Barker, Breysig). Und zwar nicht nur zum Zwecke reiner Schaulust. Für den wackeren Hans Conrad Escher, dem die Eidgenossenschaft ob seiner großen bürgerlichen Verdienste später das Adelsprädikat „von der Linth“ verlieh, war das Zeichnen panoramischer Ansichten ein einzigartiges Hilfsmittel, um sich die Schichtungen der Erdkruste geognostisch zu vergegenwärtigen. Für alle, die nicht ganz so ausdauernde Wanderer und Bergsteiger wie Escher waren, boten diese poly-perspektivischen „Gemälde ohne Grenzen“ Eindrücke, wie sie zuvor nur die kühnen Aeronauten einer Montgolfiere genossen hatten.



Getragen von einer befreienden panoramischen Weite lenkt Hans Conrad Escher von der Linth den Blick unmerklich in Richtung auf seine nachhaltigste Leistung: Den von ihm projektierten und realisierten Linth-Kanal, der seither den Walensee mit dem oberen Zürichsee verbindet. Die immer wieder von Überschwemmungen bedrohten Bewohner der Linth-Ebene erhielten damit eine neue Perspektive.

Der große Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), der in Berlin unter anderem Bühnenbilder für 42 Theaterstücke entwarf, darunter die bis heute unübertroffenen für Mozarts „Zauberflöte“, war sich als Architekt und Maler nicht zu schade, das lebhafteste Bedürfnis nach allgemeiner Rund- und Übersicht mit bunten Dioramen und Panoramen zu befriedigen. Alles, was Horizonte erweiterte und Grenzen überwand, stimmte das Publikum in dieser „Achsenzeit“ (R.Koselleck) zu euphorischem Frohlocken. Als säße man ständig oben auf dem schwankenden Kutschbock der Zeit: „Weit, hoch, herrlich der Blick/ Rings ins

<sup>73</sup> Michael Hampe: Rundhorizonte auf der Barockbühne, in Maske und Kothurn, 7, 1961, s.329-337

Leben hinein.“ Nach 1830 flachte das öffentliche Interesse an diesen „Zirkularaussichten“ (Escher) etwas ab, man hatte inzwischen die Schlacht von Abukir gesehen und die von Waterloo, den Golf von Neapel, den Golf von Palermo und sogar das kaiserliche Rom auf eine Art, die die Römer selber nie gekannt hatten. Die Begeisterung hatte sich etwas gelegt, kehrte aber nach dem deutsch–französischen Krieg von 1870/71 noch einmal kurz zurück.<sup>74</sup> – Nunmehr wohl als Piefkes Blick vom Feldherrnhügel.

In symbolischer Hinsicht bedeutet die panoramische Sicht eine weitgehende Emanzipation von der Zentralperspektive. Dass *alles* nur auf Eines abzielen soll, dass alle Erscheinungen und Vorkommnisse nur auf einen finalen Punkt zu beziehen sind, wird langsam unhaltbar. Schon bei Kant sind teleologische Naturbeschreibungen nur noch als heuristisches Hilfsmittel zulässig und Herder meinte nüchtern, die Philosophie der Endzwecke habe der Naturgeschichte keinen Vorteil gebracht. Wenn man also glaubt, die Lebewesen, die sich später zu Vögeln entwickelt haben, hätten sich deshalb Federn wachsen lassen, weil sie sich eines Tages in die Lüfte erheben wollten, so ist das unwissenschaftlich und falsch.<sup>75</sup> In der Biologie gilt nur unmittelbare Ursache und unmittelbare Wirkung, Zufall der genetischen Variation und Notwendigkeit der Anpassung.

Letztlich kommt es immer auf den Rahmen an, in dem man sich bewegt. Versteht man unter Teleologie eine universelle, auf ein einziges Ziel hin gebündelte Entwicklung des Kosmos, dann ist der Rahmen eindeutig zu weit gefasst. Niemand ist auch nur entfernt dazu in der Lage, in *allem* Geschehen Ziel und Absicht nachzuweisen. Etwas anderes ist es, wenn wir uns auf das einzelne Individuum beschränken. In dem Fall ist die Finalität eine psychologische Tatsache. Das Individuum, das sich in seinem Dasein tatsächlich Ziele setzt und diese dann auch, ganz gleich durch welche inneren oder äußeren Gegebenheiten oder Leistungen, erreicht, *lebt* Teleologie als eine Realität. Sein Dasein hat „perspektivischen Charakter“ (Nietzsche). Selbst wenn die Mehrheit einzelne Episoden im Leben eines bestimmten Individuums eindeutig als „Zufall“ bezeichnen würde, für das Individuum selber gilt doch in der Regel: Für mich *musste* es einfach so kommen! Dieses Individuum präsentiert sich dann auf einer Bühne, die den „höchsten Vorteil, den sie durch Anwendung der perspektivischen Gesetze auf hinter einander gestellten Coulissen erlangt hatte, mutwillig aufgab“ und stattdessen entschied, „die Seiten des Theaters zu schließen und wirkliche Stubenwände (zu) formieren.“<sup>76</sup> – Damit ist die Perspektive vom gesellschaftlichen Anliegen über die machtpoliti-

<sup>74</sup> Zu nennen wäre hier vor allem Anton von Werners Sedan-Panorama von 1883.

<sup>75</sup> „Die Entstehung von Haaren und Federn und ihre Gestaltung bis zu dieser Leistung der Wärmeregulation ist ein dunkles, noch ungelöstes Problem der Evolutionsforschung.“ (A. Portmann: Das Tier als soziales Wesen, Zürich, 1953, s.117)

<sup>76</sup> J.W.v.Goethe: Aus Dichtung und Wahrheit, 11.Buch

sche Verabsolutierung endlich zur Privatsache geworden. Jeder hat von nun an Anspruch auf seine eigene.

## Sekundärliteratur

- Alewyn, Richard: Das große Welttheater, Die Epoche der höfischen Feste, (2.Aufl.), München, 1985, s.75
- Alewyn, Richard: Vom Geist des Barocktheaters, Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich, Bern, 1952
- Braunfels, Wolfgang: Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, Berlin, 1953
- Christian, L.G.: *Theatrum Mundi, The History of an Idea*, New York, 1987
- Crombie, A.C.: Von Augustinus bis Galilei, die Emanzipation der Naturwissenschaft, München, 1977
- Edgerton, Samuel Y.: *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, 1975, ZB FS 4673
- Forestier, G. u. L.Michel (Hrsg.): *La scène et la coulisse dans le théâtre du XVIIe siècle en France*, Paris, 2011
- Friedman, David: *Florentine New Towns, Urban Design in the Late Middle Ages*, Cambridge Mass., 1988
- Goldstein, Leonard: *The Social and Cultural Roots of Linear Perspective*, Studies in Marxism, Vol. 22, Minneapolis, 1988
- Guidoni, E.: *Arte e urbanistica in Toscana, 1000 – 1315*, Rom, 1970
- Jones, Philip: *The Italian City-State, From Commune to Signoria*, Oxford, 1997
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, III.Bd, Das Theater der Barockzeit, 1959
- Köller, Wilhelm: *Perspektivität und Sprache*, Berlin/New York, 2004
- berman, H.A.: *Itinerarium Italicum*, Studies in medieval and Reformation thought, Bd. 14
- Oettermann, Stephan: *Das Panorama, die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a.M., 1980
- Pevsner, Nikolaus: *Europäische Architektur*, München, 1957
- Lakoff, George, Johnson, M.: *Metaphors we live by*, Chicago, 1980
- Martines, Lauro: *Power and Imagination, City-States in Renaissance Italy*, Pimlico-Edition, 2002
- Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg (1924/25)*, s. 258–330
- Rubin, Patricia L.: *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, Yale University Press, 2007
- Schneider, U.J.: *Bücher als Wissensmaschinen*, in W.Oechslein: *Wissensformen, Einsiedeln*
- Snell, Bruno: *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen, 1975

- Stollberg-Rilinger, B.: Der Staat als Maschine, zur politischen Metaphorik des absoluten Fürstenstaates, Berlin, 1986
- Tintelnot, Hans: Barocktheater und barocke Kunst, die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin, 1939
- Treffers, Bert: Celerità come metafora della grazia e mezzo artistico, Lanfranco versus van Baburen, in *Docere Delectare Movere, affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Atti del convegno organizzato dall'Istituto Olandese a Roma, Rom, 1986
- Waley, Daniel: Die italienischen Stadtstaaten, München, 1969
- Waley, Daniel: Siena and the Sieneze in the thirteenth century, Cambridge, 1991
- Warwick, G.: Bernini, Art as Theatre, New Haven, 2012

## Quellen

- Compagni, Dino: Dino Compagni e la sua Cronica, hrsg.v. I. Del Lungo, Florenz, 1879–1887.
- Cousin, Jean: *Livre de Perspective*, Paris 1560.
- Dubreuil, Jean: *La perspective pratique*, 1642–49
- Jamnitzer, W.: *Perspectiva Corporum Regularium*, Nürnberg, 1568.
- Pozzo, Andrea: *Perspectiva pictorum et architectorum*, Rom, 1693.
- Stöers, Lorenz: *Geometria et Perspectiva*, Augsburg, 1567.