

DER URSPRUNG DER PERSPEKTIVE



DAIDALIA

STUDIEN UND MATERIALIEN ZUR GESCHICHTE UND THEORIE DER KULTURTECHNIKEN

HERAUSGEgeben von BERNHARD SIEGERT
IN ZUSAMMENARBEIT MIT DANIEL GETHMANN

HUBERT DAMISCH
DER URSPRUNG DER PERSPEKTIVE

AUS DEM FRANZÖSISCHEN VON HEINZ JATHO

DIAPHANES

TITEL DER ORIGINALAUSGABE:

L'ORIGINE DE LA PERSPECTIVE,

© FLAMMARION, PARIS 1987

ÜBERSETZUNG MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG DER

ZEIT-STIFTUNG EBELIN UND GERD BUCERIUS

1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-087-5

© DIAPHANES ZÜRICH 2010

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

WWW.DIAPHANES.NET

SATZ UND LAYOUT: 2EDIT, ZÜRICH

DRUCK: PUSTET, REGensburg

INHALT

VORWORT	11
ERSTER TEIL: DER PUNKT, DEN DIE PERSPEKTIVE ANWEIST	
I. AM SCHEIDEWEG	25
II. IST DIE PERSPEKTIVE PASSÉ?	43
III. DAS WISSEN UND DIE WAHRHEIT	61
ZWEITER TEIL: DER PROTOTYP	
IV. DIE TRADITION	77
V. DIE FRAGE DES URSPRUNGS	93
VI. DAS ZEIGEN	107
VII. DIE GRÜNDE DES BILDES	117
VIII. DIE SICHT	129
IX. DIE VERWIRKLICHTE GEOMETRIE	155
X. DIE RENAISSANCE UND DIE WIEDERHOLUNG DES URSPRUNGS	169
DRITTER TEIL: DIE SUSPENDIERTE REPRÄSENTATION	
XI. »ET ANTICO IN PROSPETTIVA«	179
XII. FIGUREN DER UNGENIERTHEIT	203
XIII. DIE LEKTÜRE AM TOTEN PUNKT	239
XIV. SIE SEHEN, SAGST DU, UND SIE BESCHREIBEN	277
XV. DE PROSPECTIVA PINGENDI	311
XVI. DIE ORTE DES SUBJEKTS	373
NAMENVERZEICHNIS	443

*Zeige, dass nichts gesehen werden kann außer durch einen kleinen Spalt,
durch den die Atmosphäre hindurchgeht, die mit den Bildern von Dingen,
die sich zwischen den dichten und opaken Seiten besagter Spalten gegenseitig
durchdringen, beladen ist. Aus diesem Grund kann nichts Immaterielles
die Form oder die Farbe eines Gegenstands unterscheiden, weil nämlich ein
dichtes und opakes Instrument notwendig erforderlich ist, damit durch seinen
Spalt die Bilder der Dinge Farbe und Form annehmen können.*

Leonardo da Vinci, Cod. Atl., 345r

Dass diese Arbeit geschrieben werden konnte, verdanke ich der Unterstützung durch das Center for Advanced Study in the Visual Arts der National Gallery in Washington, an dem ich 1982–1983 arbeiten konnte. Henry Millon, dem Direktor, möchte ich an dieser Stelle ebenso wie allen anderen Mitgliedern des Center meinen Dank aussprechen. Die Diagramme, Grundrisse und graphischen Rekonstruktionen stammen von Jean Blécon, Architekt CRHA.

Für Meyer Schapiro

VORWORT

Am Anfang dieses Buchs steht eine Ungeduld. Eine doppelte Ungeduld, deren Spuren hier und da noch sichtbar sind, weil ich sie nicht immer tilgen konnte noch wollte. Zunächst fand ich es beklagenswert, dass eine so eminent spekulative Materie wie die Perspektive – die Perspektive der Maler, also die *perspectiva artificialis*, im Unterschied zur traditionellen, antiken und mittelalterlichen Optik, der sogenannten *perspectiva naturalis* – mit wenigen Ausnahmen nur zu Forschungen Anlass gegeben hat, die, auch wenn sie sehr gelehrt (und schon darum wertvoll und unentbehrlich) waren, dem philosophischen Aspekt der Sache keine Beachtung schenkten. Bald stellte ich fest, dass in Texten jedweder Art und Herkunft, die der Frage der Perspektive, wenn schon nicht der Perspektive als Frage, einen Platz einräumten, der Dogmatismus, die Allgemeinplätze, die Vorurteile und, schlimmer noch, voreilig gezogene Schlüsse in aller Regel über die Forderungen des Wissens und der Reflexion die Oberhand behielten. Und das umso sicherer – so schien es mir wenigstens –, je mehr die Analyse oder das, was ihre Stelle einnahm, einer entschiedeneren und radikaleren kritischen Sichtweise entsprach.

Mehr noch. Das heuristische Vermögen des perspektivistischen Dispositivs, sein Wert als Modell, ist in der Tat derart, dass es dem Denken zwar nach wie vor auf den verschiedensten Gebieten als Ressource dient, dass auf dem Feld der Kunst aber jeder Verweis auf die »wissenschaftlich« genannte Perspektive nur noch ein Zeichen von Archaismus wäre. Das scheint dann augenfällig, wenn Michel Foucault sich auf die Raumaufteilung der Meninas bezieht, ihre Mechanismen auseinandnimmt und wieder zusammensetzt, sie vor uns ausbreitet oder in ihren drei Dimensionen spielen lässt, um rückblickend die Funktionsweise des Repräsentationssystems zu zeigen, das dem Denken des klassischen Zeitalters zugrunde lag. Komplizierter wird es bei Lacan, wenn er »die Funktion, in der das Subjekt sich als solches auszumachen hat«, tableau nennt: das Subjekt, das Subjekt von Begehrten ist und, selbst wenn im Zusammenhang der Perspektive alles dafür spricht, nicht mit dem cartesischen Subjekt verwechselt werden darf, mit dem Subjekt, das im historisch definierten Augenblick des *cogito* als Korrelat der Wissenschaft im modernen Sinn des Worts auftritt, während es zugleich die Voraussetzung des Unbewussten darstellt – dieses Subjekt ist von Anfang an Indiz einer (Freudschen) »Spaltung«, einer Umschmelzung und Teilung des Subjekts, die als Teilung zwischen

dem Wissen und der Wahrheit erfahren wird.¹ Ich bin jedoch erstaunt, dass diese beiden inzwischen klassischen Fälle, in denen das perspektivistische Paradigma im zeitgenössischen Text auftritt, zu Ergebnissen geführt haben, die denen, die man berechtigterweise erwarten durfte, genau entgegengesetzt sind. Foucaults Analyse des Dispositivs der Meninas oder die Bemerkung Lacans über die skopische Funktion haben keineswegs intensiveren Forschungen über einen Gegenstand, der sich in diesem Kontext in einem neuen Licht zeigte, den Weg bereitet, sondern sind zumindest in Frankreich nicht mehr als Präliminarien geblieben (denn darum handelt es sich), die lediglich den Effekt hatten, eine Vulgata hervorzubringen, deren Plattheit umso entmutigender war, als sie sich auf billige Weise als Theorie gerieren konnte.

Es wäre sinnlos, hier den Katalog der approximativen Definitionen, der groben Vereinfachungen, ja der Irrtümer und klaren Sinnwidrigkeiten aufzustellen, die das Werk derer sind, die, zu oft suspekten Zwecken, Formeln wiederkäuen, die nicht einmal mehr das Verdienst der Neuheit haben. Besonders verbreitet ist dieses Vorgehen in bestimmten Bereichen, die mit der Malerei nur indirekt in Beziehung stehen, so etwa in den Studien zur Photographie und zum Kino. Auf diesem Feld hat sich in Paris in den siebziger Jahren eine kuriose Polemik entwickelt, die bis heute nachwirkt. Unter Berufung auf ein Argument, das auch ich 1963 vertreten habe,² nämlich dass der photographische Kasten und die Kamera, die seine technische Verlängerung ist, in ihrem optischen Mechanismus dem konstruktiven Prinzip gehorchen, welches das der sogenannten »Zentralperspektive« ist (so dass Delacroix sogar davon träumen konnte, für die Herstellung der perspektivistischen Armatur des Gemäldes darauf zurückzugreifen), wiederholten die einen, dass die Photographie und der Film spontan und sozusagen mechanisch bourgeoisie Ideologie transportierten (die Perspektive, die in der Morgen-dämmerung der kapitalistischen Epoche erschienen ist, kann nicht anders als »bourgeois« sein), während andere (manchmal dieselben) die blassen Versuche eines experimentell genannten Kinos feierten, um sich von der »Tyrannie« des Fluchtpunkts und den Zwängen der Perspektive allgemein freizumachen. Andere wiederum widersprachen heftig und nahmen den wissenschaftlichen Status der Perspektive zum Anlass, sie

¹ Vgl. Jacques Lacan, »La science et la vérité«, *Écrits*, Paris 1966, S. 855–877. Deutsch: Jacques Lacan, »Die Wissenschaft und die Wahrheit«, in: *Schriften II*, Olten 1975, S. 231–258.

² Vgl. Hubert Damisch, »Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique«, *L'Arc*, Nr. 21 (Frühjahr 1963), Sonderheft zur Photographie, S. 34–37. Deutsch: Hubert Damisch, »Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des photographischen Bildes«, in: *Fixe Dynamik*, Zürich-Berlin 2004.

von der Herrschaft der Ideologie auszunehmen. Diese Polemik hat sich heute als sinnlos erwiesen. Aber das heißt nicht, dass sie keine Spur hinterlassen hat. Tatsächlich wird die Operation der Perspektive unter Berufung auf die Metapher der Dunkelkammer oft sinnwidrig mit der der Ideologie nach Marx gleichgesetzt.³ Aber auch wenn Perspektive und *camera obscura* letztlich beide auf dieselbe Demonstration zurückgehen, so widerspricht die Arbeit der Perspektive der der *camera obscura* dennoch in zwei wesentlichen Punkten: Einmal spielt sie sich nicht im Dunkeln ab, sondern verlangt volles Licht, um ihren Effekt zu erzielen; zweitens bringt sie keinerlei vertikale Umkehrung mit sich, sondern nur die simple Möglichkeit einer seitlichen Links-Rechts-Drehung des Bildes, was ein ganz anderes Problem darstellt.

Die These, dass der photographische Apparat allein kraft seiner Struktur Ideologie absondert, lässt zwei Interpretationen zu, die weder dasselbe Niveau noch denselben Sinn haben. Es ist das eine, diesen Apparat in seiner Mechanik als ein ideologisches Dispositiv anzusehen. Etwas anderes ist es, zu behaupten, er sei ein solches, weil er sich über den perspektivistischen »Code« und durch diesen über das Schema einer überkommenen Ideologie regeln würde. Als Maschine, die nicht erdacht wurde, um Sichtbares (die Kamera ist kein Fernrohr), sondern um Bilder zu produzieren, ist der Apparat tatsächlich suspekt, wofür das Faktum steht, dass der photographische Prozess zu seinem Vollzug die Dunkelheit voraussetzt. Wenn dieser Prozess einen ideologischen Effekt produziert, dann nicht weil sich das Bild am Grund der Dunkelkammer umgekehrt präsentiert: In der Folge wird die Ordnung wiederhergestellt, so wie bei Descartes die »Seele« angeblich mit dem Bild, das ihr die Netzhaut präsentiert, verfährt. Sondern vielmehr deshalb, weil die Photographie durch ihren Umweg sich als die passive Registrierung, als der, weil physikalische, »objektive« Reflex der Wirklichkeit gibt, die ihren Stoff bilden würde – während das Dispositiv, über das sie sich regelt, in Gestalt eines völlig automatisierten Mechanismus, von dem man, um sich seiner bedienen zu können, nichts mehr zu wissen braucht, ins Dunkel verbannt wird und in Vergessenheit gerät.

Mögen manche behaupten, die Technik sei als solche neutral, und wenn Ideologie im Spiel sei, sei sie auf Seiten der Botschaft, nicht des Codes zu suchen (und man begreift, welch ein selbst ideologisches Interesse bestehen kann, die Perspektive auf

³ »Wenn in ihrer ganzen Ideologie die Menschen und ihre Verhältnisse wie in einer Camera obscura auf den Kopf gestellt erscheinen, so geht dieses Phänomen ebenso sehr aus ihrem historischen Lebensprozess hervor, wie die Umdrehung der Gegenstände auf der Netzhaut aus ihren unmittelbaren physischen.« Karl Marx, *Die deutsche Ideologie*. 1. Feuerbach, MEW, Bd. 3, S. 26.

ein simples graphisches Verfahren zu reduzieren, eine Operation, mit der, wie ich zeigen werde, schon im sechzehnten Jahrhundert begonnen wurde). Das Argument – angenommen, es ist annehmbar – versagt jedoch da, wo die besagte Technik (oder der besagte »Code«) sich mit usurpiertem Prestige schmückt. Man wird sagen, dass genau dies bei der *Perspectiva artificialis* der Fall sei, bei der »wissenschaftlich« nur der Name wäre. Aber damit geriete man in eine doppelte Sackgasse, sowohl hinsichtlich der Probleme, die die Referenz aufwirft, d.h. der Appell an die Geometrie, um die *costruzione legittima* auf Vernunft zu gründen, als auch hinsichtlich der Aufhebung, deren Gegenstand die Perspektive der Maler, historisch gesprochen, unter dem doppelten Titel der darstellenden und der projektiven Geometrie im mathematischen Feld geworden ist. Damit ist gesagt, dass die Debatte sich nur auf den »Basisapparat« beziehen kann, unter Ausschluss des Codes, über den er sich regeln soll. Die Frage des Status, der in der semiotischen Ordnung der *Perspectiva artificialis* zukäme, bleibt jedoch offen, obwohl sie sich für vielerlei Anwendungen eignet und man eine Regel oder eine Menge von Regeln aus ihr ableiten könnte, was zur Definition eines bestimmten Repräsentationsregimes hinreichen würde. Aber dass sie sich auf einen »Code« beschränken würde und nichts wäre als eine konventionelle und in gewisser Hinsicht willkürliche Ausdrucksform, die einem bestimmten Augenblick der Repräsentation, wenn nicht dem Zeitalter der Repräsentation par excellence, das von ihr in seiner Struktur bestimmt würde, entspräche – dass sie, mit einem Wort, keine andere Existenz, keine andere Gültigkeit, keine andere Bedeutung, keine andere Tragweite, keine andere Relevanz hätte als eine strikt datierte und konjunkturelle –, diese Behauptung verdient, dass man sich bei ihr aufhält und sie aus der Nähe betrachtet.

Tatsächlich kann man die *Perspectiva artificialis*, so wie sie sich im Quattrocento konstituiert hat, nur um den Preis einer *Petitio principii* für ein typisches Produkt der bürgerlichen Epoche halten. Denn es heißt, das Problem der antiken Perspektive etwas zu leicht nehmen: Selbst wenn die Antike den Begriff eines einzigen Fluchtpunkts nicht bilden konnte, zeigen die (späten) Beispiele einer Dekoration aus Scheinarchitektur in Pompeji und anderswo zur Genüge, dass sie (wie man weiß) die Reduktion von der räumlichen Ordnung angehörenden Relationen auf die Maße der Geometrie ziemlich weit getrieben hat. Dasselbe gilt für die angeblich »humanistische« Prägung der *Costruzione legittima*. Ich halte es für nachweisbar, dass der Humanismus (nicht bloß der toskanische) sich weder mit der sogenannten Zentralperspektive noch mit der punktuellen Definition des Subjekts (des Subjekts, nicht des Menschen), die ihr entspricht, hat befreunden können. Robert Klein hat gezeigt, wie Gauricus am Beginn des

sechzehnten Jahrhunderts versucht hat, die rationale und geometrische Perspektive der Theoretiker des Quattrocento durch eine Perspektive zu ersetzen, die er als »humanistisch« bezeichnet und die wesentlich narrativ ausgerichtet war.⁴ Ein halbes Jahrhundert später wird Vasari die *Perspectiva artificialis* definitiv ihrer theoretischen »Aura« entkleiden, um sie auf den Rang einer simplen Technik herabzustufen. Wenn man von der Perspektive in Begriffen der Ideologiekritik handelt, beraubt man sich jeder Möglichkeit, sowohl von ihrem historischen Schicksal als auch von der Arbeit nahezu eines Jahrhunderts, das der Humanismus benötigen sollte, um sie auf seine Norm, nämlich eben die der Ideologie, zurückzustutzen, irgendetwas zu verstehen.

Der eminent paradoxe Status, den die Perspektive als kulturelle Formation einnimmt, macht die Aufgabe des Historikers besonders schwierig und gibt umgekehrt zu jeder Art von Anachronismen Anlass. So heißt es, dass mit Alberti sich ein neuer Begriff des Raums durchgesetzt habe – derselbe ganz mathematische und ideale, dessen Konzeption Descartes zwei Jahrhunderte später unter dem Namen der als homogen, kontinuierlich und unendlich verstandenen *étendue*, der Ausdehnung, produzieren sollte. Doch man vergisst dabei, dass die Geometrie der Griechen, auf die sich der Autor von *Della pittura* bezieht, eine endliche Geometrie war und ihr Gegenstand nicht der Raum war, sondern die Figuren und die Körper, so wie sie von ihren Grenzen beschrieben oder umrissen werden, ob es sich um den Kontur handelt, der sie begrenzt, oder um die Ebenen, die sie umfangen, um Albertis eigene Definition zu gebrauchen.⁵ Aber es reicht nicht, dass der Raum, mit dem die Perspektive arbeitet und der ihre Voraussetzung bilden würde, als unendlich gesetzt wird: Er muss auch zentriert sein, worin man einen Widerspruch sehen kann. Gerne geben wir zu, dass die *Perspectiva artificialis*, nicht anders als die Geometrie, von Anfang an mit der Frage des Unendlichen konfrontiert war. Das heißt aber nicht, dass sie dessen Bild von vornherein mit dem des »Subjekts«, so wie es im Dispositiv impliziert war, verbunden hat. Doch es wäre voreilig, mit der Vulgata anzunehmen, dass das, was das moderne Zeitalter unter Repräsentation versteht,

⁴ Robert Klein, »Pomponius Gauricus et son chapitre »De la perspective«, in: ders., *La Forme et l'Intelligible*, Paris 1970, S. 327–393.

⁵ Vgl. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, S. 162. Ich erinnere hier daran, dass zwar die Idee der *costruzione legittima* regelmäßig mit dem Albertischen Modell verbunden wird, der entsprechende, wohl auf Leonardo zurückgehende Begriff jedoch sich erst um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert durchgesetzt hat. Vgl. Erwin Panofsky, »Das perspektivistische Verfahren Leone Battista Albertis«, *Kunstchronik*, XVI (1915), S. 504–516; und Samuel Y. Edgerton, »Alberti's Perspective: a New Discovery and a New Evaluation«, *Art Bulletin*, vol. XLVIII (1966), S. 267–378.