

**Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften**

Philosophisch-historische Abteilung

Jahrgang 1938. Heft 5

**Über den
kunstgeschichtlichen Raumbegriff**

Von

Hans Jantzen

Vorgetragen am 5. November 1938

München 1938

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung

Inhalt

1. Zur Vorgeschichte des kunstgeschichtlichen Raum- begriffs	5
2. Raum als Bildtiefe	13
3. Raum als Form	19
4. Raum als Stilproblem	26
5. Raum als Symbol	39

Der Verwendung des Raumbegriffs in der kunstgeschichtlichen Betrachtung liegt die Tatsache zugrunde, daß im Kunstwerk unter anderen auch räumliche Wirkungen gestaltet sind, mindestens gestaltet sein können. Unter den Bildkünsten ist es zunächst die Malerei, die am sinnfälligsten eine Darstellung des Raumes der künstlerischen oder wissenschaftlichen Betrachtung darbot. Der kunstgeschichtliche Raumbegriff bezieht sich daher zuerst auf das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein oder auf das verschiedenartige Vorhandensein von räumlichen Wirkungen in der Malerei.

Als Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung ergibt sich die Frage: Wann beginnt die Kunstgeschichte, sich mit den genannten Erscheinungen zu beschäftigen? Für die Kunstgeschichtsschreibung war es nicht von vornherein selbstverständlich, die verschiedenartige Wiedergabe des Räumlichen in der Malerei zu werten. Die Ausbildung des Raumbegriffs in der historischen Betrachtung der Kunst – zunächst der Malerei – ist verhältnismäßig jung. Entscheidende methodische Geltung in der Wissenschaft der Kunstgeschichte hat der Raumbegriff sogar erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts erhalten. Doch taucht die Wortbezeichnung „Raum“, um den Eindruck räumlicher Dimensionierung einer Bildfläche zu benennen, bereits im 18. Jahrhundert auf, freilich in seltener Verwendung. Da es indessen sicherlich auch schon vor Gebrauch dieser Wortbezeichnung Beobachtungen über räumliche Bildwirkung gegeben hat, so gilt es zunächst festzustellen, welcher Art diese sind.

Alles, was vor der historisch-kritischen, auf Stilanalyse ausgehenden Kunstbetrachtung, im wesentlichen also vor dem 19. Jahrhundert, seit der Renaissance an Beobachtungen über die bildliche Wiedergabe räumlicher Eindrücke vorliegt, entstammt der Ateliersprache der Künstler und ihren auf Technik und Kunsttheorie gerichteten Überlegungen. Alle sprachlichen Äußerungen, die hierher gehören, sind durchaus beherrscht von der Geltung der Nachahmungstheorie. Das heißt: die Bilderscheinung wird als eine mit bestimmten technischen Mitteln

erzielte Nachbildung der in der Natur wahrgenommenen Tiefenwirkung einer Szene angesehen. Selbstverständliche Forderung an die Malerei bleibt die illusionistische Wirkung und wichtigste Voraussetzung für die Wertung, daß der Bildraum dem Naturraum gleichgesetzt wird. Eine besondere Beachtung der räumlichen Werte kommt daher nur insofern in Frage, als der jeweilige Eindruck der „natürlichen Vertiefung“ festgestellt oder von technischen Regeln gesprochen wird, wie man es „machen“ muß. Die Kriterien für die Beurteilung bildräumlicher Eindrücke bestehen also einmal in der Treffsicherheit, mit der der Maler die in der Natur gesammelten Beobachtungen in sein Werk einträgt und zweitens in den Urteilen „richtig“ oder „falsch“. Diese Auffassung hat in der Kunsttheorie der Renaissance ihre Voraussetzung. Es sei nur an die Art erinnert, wie Lionardos Traktat von der Malerei eine Fülle von Beobachtungen über die optischen Merkmale räumlicher Erfahrungen in der Natur verzeichnet und hieraus die Anweisungen sich ergeben, wie der Maler zu verfahren habe.

„Ich sage, daß das Kleinerscheinen der Form der Dinge daher kommen wird, daß der Gegenstand vom Auge weit entfernt ist. Ist dem so, so muß es zutreffen, daß zwischen dem Auge und dem Gegenstand viel Luft ist. Und diese Luftmenge steht der Wahrnehmbarkeit der Gegenstände im Wege, daher die kleinen Einzelheiten der Körper nicht unterscheidbar sind und nicht erkannt werden. So wirst du demnach, Maler, die kleinen Figuren nur angedeutet und nicht bestimmt ausgeführt machen; tust du anders, so handelst du gegen den Tatbestand der Natur, deiner Lehrmeisterin.“

Alle Anweisungen zur räumlichen Ordnung der Bildwelt werden mit dem Begriff der Perspektive zusammengefaßt. „Die Perspektive ist Leitseil und Steuerruder der Malerei“ (Lionardo). In der Tat bleiben bis zum 19. Jahrhundert die Begriffe „Perspektive“ und „Vertiefung“ in engerem oder weiterem Sinne die eigentlichen Träger einer Vorgeschichte des neueren kunstgeschichtlichen Raumbegriffs. Ihre Verwendung läßt sich am besten in Bildbeschreibungen und kunsttheoretischen Äußerungen verfolgen.

Unter Perspektive verstand man im engeren Sinne die Regeln der Linearperspektive. Bilder, deren Wirkung besonders bestimmt werden durch die Verwendung der linearperspektivischen Technik – wie es im Architekturbild des 16. und 17. Jahrhunderts geschieht – ,werden allgemein als Perspektiven bezeichnet. Van Mander beispielsweise (1604) spricht bei Erwähnung solcher Malereien in ganz geläufiger Weise von „Perspect“, „Perspectijf“ und „Prospectijven“. Gegen solche Verengung des Begriffs der Perspektive wendet sich gelegentlich die französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts.

«Le commun des Peintres s'imagine que la perspective n'est qu'une chose particulière pour certaines representations d'Architecture, qu'ils appellent mesme des perspectives, ne croyant pas qu'elle ait rien à voir dans les Histoires qui sont toutes de figures.»¹

Der Verfasser erklärt weiter, daß es in der in Rede stehenden Raffaelischen Komposition nicht den geringsten Gegenstand gäbe, der die Anwendung der perspective lineale erlaube, und doch handle es sich um eine perspektivische Konstruktion. Man spürt hier deutlich, daß es an einem Wort fehlt, die von der linearperspektivischen Konstruktion unabhängige räumliche Wirkung zu kennzeichnen. A. Bosse,² der sich mit den theoretischen Äußerungen derjenigen auseinandersetzt, die die Anwendung der Perspektive verwerfen, erklärt, daß die Perspektive keine Gattung der Malerei sei,

«mais bien une Regle qui s'applique à la representation de tous les Genres de peinture et à tous les objets que la nature contient, et par ainsi que l'on doit dire la Perspective d'une histoire, d'une Grotesque, d'une Bachanale, d'un Portrait, d'un Paysage, d'une architecture etc. aussi bien que celle d'une allée de Cedres palissants et de verds Orangers.»

¹ Roland Freart de Chambray, *Idée de la perfection de la Peinture*. Paris 1672 p. 35.

² A. Bosse, *Le Peintre converti aux précises et universelles règles de son Art*. Paris 1667, p. 7.

Sandrart gebraucht den Ausdruck: Vertiefung. Wenn Sandrart ein Landschaftsgemälde erwähnt, so beobachtet er, wie „alles in natürlicher Vertiefung, wie es in der Natur selbst zu geschehen pflegt“ gemacht ist. Für seine Beobachtung bildräumlicher Werte mag folgendes Beispiel gelten. Von einem Bilde Claude Lorrains berichtet er,

... wie das Vieh durch einen Bach ausgetrieben wird in eine schöne Landschaft/ mit Bäumen/ Ruinen/ und vielfältiger Erweiterung in Feld und Gebürg/ alles der wahren Natur zum ähnlichsten/ so genugsam des Meisters Lob bezeuget/ und allen Lanschafts-Mahlern zur Schul tauget/ worinnen sie lernen und gelernt werden mögen/ wie man eine Landschaft vernünftig ordinieren/ den Horizont beobachten/ alles dahin verlierend machen/ die Coloriten nach Proportion der Werte halten/ jedesmal des Tages Zeit oder Stund erkenntlich vorstellen/ alles zusammen in gerechte Harmonie bringen/ das vordere Theil stark herfür/ das hintere/ nach Proportion weit hinauslaufend machen können/ wie solches in seinen Werken unvergleichlich zu finden ist . . .“

Die weitschichtige Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts bringt hinsichtlich der Wahrnehmung räumlicher Bildwerte eine Reihe von neuen Zügen, die sich vor allem in einer Bereicherung der Terminologie bemerkbar machen. Auf französischer Seite erreicht die Bildbeschreibung einen literarischen Höhepunkt in Diderots „salons“ der 60er Jahre. Bei Diderot, der mit der Ateliersprache der Künstler durchaus vertraut war, wird mit erstaunlicher Lebendigkeit auch das Raumhafte der Bilderschei-
nung berücksichtigt. Ausdrücke wie „profondeur de la scène“, „espace“ (entre les figures), „infinité de plans“, „ce qui fait avancer et reculer les figures“ weisen darauf hin, daß der Begriff der Perspektive sich differenziert hat. Zugleich erfährt dieser Begriff selbst eine starke Weitung derart, daß unter „Perspektive“ alles zusammengefaßt wird, was die naturähnliche Raumwirkung des Bildes bedingt. Mit dem Urteil: Das Bild ist gut in der Perspektive – «bien en perspective» – will der Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts etwa sagen: Alle technischen Mittel, um die geforderte illusionistische Wirkung zu erzielen,

sind gut verwendet. In einer Bemerkung Diderots «*Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective*» (*Œuvres* XII, 83) tritt dieser weiteste Umfang des Begriffs zutage.

Es darf nun keineswegs überschen werden, daß Diderot weit davon entfernt ist, den Bildraum als formales Darstellungsproblem zu analysieren. Seine Beschreibungen ruhen durchaus auf der Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts, d. h. auf Geltung der Nachahmungstheorie. Diderots ausschließliches Ziel ist es, mit den wirksamsten Mitteln anschaulicher Sprache die Illusion der geschilderten Örtlichkeit, der „scène“ als Erlebnis des Naturraumes heraufzubeschwören. Was er gelegentlich von Vernet sagt (X, 202): «*Il a volé à la nature son secret; tout ce qu'elle produit, il peut le répéter*», kennzeichnet auch die Betrachtungsweise Diderots bei der Beschreibung des Bildraums. Er faßt grundsätzlich den Raum als Schauplatz auf. Auf das „topographische Prinzip“ der Diderotschen Bildbeschreibung hat bereits Dresdner¹ treffend hingewiesen, so daß sich weitere Ausführungen erübrigen. Im Grunde hängt diese Bildbetrachtung noch eng zusammen mit der Bildauffassung, wie sie aus den Regeln der französischen Akademie des 17. Jahrhunderts ersichtlich wird, etwa in den Anweisungen, die Henri Testelin 1678 für die *composition du lieu* gibt.

In der deutschen Bildbetrachtung des 18. Jahrhunderts liegen die Dinge etwas anders. Vor allem zu vermerken ist das Auftauchen der Wortbezeichnung „Raum“ als deutscher Kunstausdruck für die Wahrnehmung bildräumlicher Werte. Die Verwendung dieses Wortes kündigt einen zwar zunächst nur sehr leise bemerkbaren Wandel in der bisher bloß topographisch-perspektivischen Interpretation der Bildszene an. Doch ist dieser Wandel ein wichtiges und für die kunsthistorische Begriffsbildung äußerst weittragendes Ereignis. Soweit ich sehe, tritt der neue Terminus in der deutschen Kunstliteratur zuerst in Hagedorns „Betrachtungen über die Mahlerey“ 1762 hervor. Bei Hagedorn bedeutet es etwas Neues, wenn er davon spricht, daß Breughel wie Coninxloo „die weiten Aussichten der nieder-

¹ Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*. München 1915, S. 235 ff.

ländischen freyen Gegenden in den engen Raum seiner Gemälde zwang“ (380). Wenn er von Dughets Landschaften sagt, „seine Gebirge machen sich Raum“ (384) oder von Rubens, er wisse „die Ferne zu mäßigen“, bei seiner Landschaft mit dem Regenbogen geschehe der Aufschluß des Ganzen „durch eine geräumige und vertiefte Ferne“, so ist hier die Landschaft weder nach ihrer topographischen Ordnung noch auf Geltung der perspektivischen Regel oder lediglich nach der illusionistischen Wirkung beobachtet, sondern das Urteil zielt auf eine bestimmte Formung des räumlichen Eindrucks. So spärlich und verstreut solche Beobachtungen bei Hagedorn sind, so bedeuten sie doch in der Kunstbetrachtung der Zeit einen neuen und prinzipiell wichtigen Gesichtspunkt.

Es sei gleich hinzugefügt, daß der Interpretationswandel nicht ausschließlich mit dem Terminus „Raum“ verknüpft ist, sondern sich auch in anderen Umschreibungen der zugrunde liegenden Erscheinungen bemerkbar macht. Andererseits wird die auch in der Folgezeit noch immer selten verwendete Bezeichnung „Raum“ vielfach gleichbedeutend mit Räumlichkeit, Ort, Szene gebraucht in dem älteren, das Topographische des Bildraums betonenden Sinne. So sagt beispielsweise Fiorillo (I, 148), Taddeo Zucchero hatte den Gebrauch, „im Vordergrunde seiner Gemälde Figuren anzubringen, von denen nur die oberste Hälfte sichtbar ist: ein Hülfsmittel, wodurch er eine größere Ausdehnung des Raumes, worauf die Handlung vorgeht, anzudeuten sucht“.

Die Vorbedingung für eine feinere Durchbildung des Raumbegriffs war schließlich nicht eher gegeben, ehe nicht die Nachahmungstheorie fiel. Die Bedingtheit, die in dieser Hinsicht der Kunstbetrachtung des 18. Jahrhunderts anhaftet, insofern das Kunstwerk nach seinen künstlerischen Formwerten fast unbeachtet blieb, wird erst in Äußerungen geahnt, wie sie in A. W. Schlegels Gemäldegespräch 1798 auftreten. Nach Louisens Beschreibung der drei Landschaften von Salvator Rosa, Claude Lorrain und Ruisdael sagt Walter: „Mir dünkt, Sie erheben die Darstellung zu sehr gegen die Natur, da Sie doch durch Ihre Schilderung jene zum guten Teil wieder in diese verwandeln.“¹

¹ A. W. v. Schlegels Werke, Hrsg. von Böcking, 1846, IX, 24.

Und nach einer weiteren Beschreibung einer Hackertschen Landschaft erwidert der gleiche Hörer: „Ich gestehe, die Beschreibung hat mir größere Sehnsucht nach dem See von Salerno erregt, (denn dieser ist, wie ich höre, der Mittelpunkt der Aussicht), als nach dem Gemälde, das ich noch nicht Gelegenheit hatte zu sehen.“ Ebenso gehören Goethes kritische Bemerkungen zu Diderots Versuch über die Malerei hierher. „Die Neigung aller seiner theoretischen Äußerungen geht dahin – sagt Goethe – Natur und Kunst zu confundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren; unsere Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen.“

In der eigentlichen Kunsthistoriographie ist die Befreiung von der einengenden Dogmatik der Kunstbetrachtung des 18. Jahrhunderts aufs engste mit dem Namen des Freiherrn von Rumohr verknüpft. Mit ihm beginnt die historisch-kritische Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bei ihm zuerst läßt sich auch von stilkritischer Methode sprechen. Den Raumbegriff verwendet er nicht. Und auch in den Rumohr folgenden Jahrzehnten mit vorwiegend philologisch gerichteter Forschung zeigt die Kunstgeschichte wenig Neigung zu eigentümlicher Begriffsbildung. Gleichwohl fehlt es keineswegs an Beobachtungen, die deutlich erkennen lassen, daß man bestrebt ist, die räumliche Ordnung im Bilde einer stilistischen Analyse zu unterziehen. Ein bemerkenswertes Beispiel gibt Kugler, der (1836) das Berliner Altarbild des Andrea del Sarto in folgenden Sätzen beurteilt:

„Vornehmlich sind die beiden Gruppen von je drei Heiligen zu den Seiten der Madonna in Rücksicht auf ihre großartig ruhige Gesamtanordnung, auf die Leichtigkeit, mit welcher diese Figuren im engen Raume bequem nebeneinander stehen, rühmlich zu erwähnen; diese Anordnung bildet das schönste Mittelglied zwischen jener altertümlich feierlichen, aber steifen Aufstellung der Figuren und der späteren Weise, welche die Ruhe des Ganzen und die Symmetrie aufzuheben beginnt.“

Die Stelle kann als einer der frühesten deutlichen Versuche gelten, den Vergleich der räumlichen Kompositionen methodisch zu verwerten. Ein Symptom, wie die Analyse rein anschaulicher Werte zunehmend an Bedeutung gewinnt.

Aber erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts kommt es zu reicherer Ausgestaltung einer Terminologie, die sich auf das anschaulich Erlebte räumlicher Dimensionierung im Bilde bezieht. Wie es scheint, hat Jakob Burckhardt, der Schüler Kuglers, in seinem 1855 erscheinenden *Cicerone* zuerst die Begriffe „Raumgefühl“, „Raumdarstellung“, „Verteilung im Raume“ geprägt, und zwar derart, daß er diese Begriffe gebraucht, um bestimmte Merkmale eines Raumstils zu kennzeichnen. „Der Raum ist durchgängig ideal gedacht“, „die ideale Betrachtungsweise des Raumes“ sind Ausdrücke, die bei der Charakterisierung des giottesken Stiles fallen. An gleicher Stelle wird bemerkt, daß erst das 15. Jahrhundert anfangt, „den Himmel durch Wolkenschichten räumlich zu erklären“. Obwohl aus dem Zusammenhang hervorgeht, daß Burckhardt mit den Bezeichnungen „Raum“, „Raumdarstellung“ vielfach nur an das Motivische denkt, an die materielle Ausdehnung des Bildraumes, an das Verhältnis des dargestellten Schauplatzes zu den Figuren, so lebt doch in diesen Bezeichnungen wie besonders in dem Wort „Raumgefühl“ deutlich eine Vorstellung, daß das Wie der Raumdarstellung mit einer Gesetzmäßigkeit der raumhaften Anordnung verknüpft ist, die nichts mit den technischen Mitteln zu tun hat.

Eine andere Verwendung des Begriffs findet sich etwas später (1862) bei Waagen in seinem Werk über die deutschen und niederländischen Malerschulen. Waagen spricht hier von dem „räumlichen Stilgefühl“ Dürers und erläutert dies als die „Art und Weise, wie bei größeren Kompositionen die Massen verteilt sind und sich die einzelnen Figuren entsprechen, bei kleineren oder einzelnen Figuren den Raum in einer dem Auge wohlthuenden Weise ausfüllen“. Gemeint ist also hier die mit dem Aufbau des ganzen Bildorganismus verknüpfte, von ihm ausgehende räumliche Bildwirkung. Daß dieser mit umfassenderem Inhalt ausgestattete Raumbegriff nun auch gelegentlich methodisch verwendet wird, zeigt namentlich der letzte Band der Schnaaschen Kunstgeschichte (1879), wo mehrfach das verschiedene Raumgefühl als Kriterium für die historische Betrachtung herangezogen wird (vgl. S. 358, 362, 371). Der „Raum“ ist an die Stelle der „Perspektive“ getreten.

Raum als Bildtiefe

Ein neuer und entscheidender Abschnitt in der kunstwissenschaftlich-methodischen Beobachtung bildräumlicher Eindrücke beginnt dort, wo der Raumbegriff mit der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung verbunden wird. Das geschieht zuerst in der Kunsthistoriographie der 70er und 80er Jahre des 19. Jahrhunderts. Die alten Ausdrücke Perspektive, Vertiefung, Raum werden jetzt mit Rücksicht auf einen neu bewerteten stetigen Wandel der bildräumlichen Erscheinung angewendet. Als Maßstab wird die Beherrschung der zentralperspektivischen Konstruktion benützt, um so mehr, als von der Beobachtung der perspektivischen Konstruktion aus die Darstellung der Raumtiefe einer exakten Rechnung zugänglich schien. Zugleich wurde diese Vorstellung von einem geschichtlichen Wandel verbunden mit einer Fortschrittsdeutung in dem Sinne, daß die Entwicklung von einem Mangel an technischem Vermögen bis zur vollkommenen Beherrschung der Regeln verlief. Solche Anschauung vertritt z. B. Heinrich Ludwig, der Übersetzer von Lionardos Traktat von der Malerei. In seiner 1877 entstandenen Abhandlung „Über Kunstwissenschaft und Kunst“ sagt er:

„Durch Giottos veränderte Anordnungsweise wurde die Vertiefung des Raumes eine das Anschauungsvermögen der Künstler aufs intensivste beschäftigende Erscheinung. Schon in den Werken Giottos selbst begegnen wir dem Bestreben, sie als wirksames Mittel der Malerei zu verwenden. Großen Meistern der Malerei war es ernsthaft um ihre Darstellung zu tun, und man erkennt, mit welchem Fleiß hinsichtlich ihrer die Natur anschaulich studiert wird. Aber die Unvollkommenheit der Ausdrucksform gewinnt uns heute ein Lächeln ab.

Erst als Mathematiker . . . den Begriff des perspektivischen Sehens ausgebildet hatten . . . kam das perspektivische Sehen der Maler zu deutlichem Selbstbewußtsein. Je handlicher in der Folge die perspektivischen Konstruktionsregeln immer an der Hand geometrischer Lehrsätze wurden, mit um so größerer

Freude gab man sich der Darstellung stets reicher werdender Probleme der Raumvertiefung hin. Und so gelangte die Fertigkeit dahin, daß schließlich, im 17. Jahrhundert, die gemalte anscheinende Raumvertiefung keck mit der wirklichen der Bildumgebung zu Vergleich gestellt wurde. Die Raumvertiefung ist gradezu das Hauptproblem vieler großer Monumentalwerke dieser Zeit geworden . . .“

Ludwig, ein guter Kenner der italienischen Malerei, steht in solchen Anschauungen keineswegs allein. Das auffallendste Beispiel für die hier zugrunde liegende kunstgeschichtliche Vorstellung bietet vielleicht die Geschichte der Malerei von Woltmann und Wörmann, die 1882 erschien. Von vornherein wird die Perspektive „die unumgänglichste Voraussetzung aller Malerei überhaupt“ genannt. „Was die griechische Malerei in dieser Beziehung besessen hatte, war mit dem Verfall des Altertums nach und nach geschwunden, das Mittelalter hatte daher statt einer eigentlichen Malerei nur ein schwaches Surrogat für dieselbe, eine zeichnende Darstellung in bloßen Umrissen und Kolorierung gekannt.“ Es wird dann geschildert, wie die Niederlande und die Italiener mit dem 15. Jahrhundert das Verlorene wiedergewinnen, wie mit der Kenntnis der Perspektive Licht und Schattenwirkung, Modellierung der Figuren möglich wird. Und es heißt dann: „Das auf der Fläche ausgeführte Bild gewährt jetzt nicht mehr den Eindruck einer Fläche, sondern überwindet diese und läßt die volle Wirklichkeit in Form und Farbe so erscheinen, wie sie auf der Netzhaut des Auges sich spiegelt. Erst damit gibt es wieder eine wirkliche Malerei.“ „Sie allein erreicht den täuschenden Schein der Realität.“

In diesen Sätzen zeichnet sich deutlich der Zusammenhang mit einer Anschauung vom Wesen der Kunst ab, in der die Nachahmungstheorie des 18. Jahrhunderts wieder auflebt, verbunden mit einer stark materialistischen Färbung des Kunsturteils. Ein naturwissenschaftlich orientierter Begriff von Richtigkeit in der Wiedergabe des „Wirklichen“ liegt zugrunde. Das wichtigste Kriterium für die Beurteilung der Malerei lautet „Lebenswahrheit“. Zu den technischen Mitteln, diese zu erreichen, gehört die Perspektive. Die Bereicherung der Malerei

an anschaulichen Raumwerten ist von diesem Standpunkt aus nur eine Folge der Ausbildung perspektivischer Regeln, die dem Problem der Raumvertiefung als solchem gilt. Die Entwicklung wird gleichsam als ein Einschalten stets neuer perspektivischer Mittel geschen und als ein einheitlicher Vorgang, der die Ausbildung der Malerei seit Giotto charakterisiert. Daher bei Wörmann wie bei Ludwig entscheidend die Anschauung, daß der Fortschritt der Malerei durch die Entwicklung der Technik bedingt ist, eine Anschauung, die im Grunde genommen nicht über die kunsthistorische Einsicht Vasaris hinausführt. Die Sätze, mit denen Julius von Schlosser die Bedeutung des Technischen für den Entwicklungsgedanken Vasaris hervorhebt, treffen im Prinzip noch auf Woltmann und Wörmanns Geschichte der Malerei 1882 zu.¹

Ferner ergibt sich, daß die in der Malerei beobachteten Unterschiede bildräumlicher Eindrücke als verschiedene Grade der perspektivischen Raumtiefe aufgefaßt werden, und daß die Erscheinung der Raumtiefe noch keineswegs dem Stilbegriff unterstellt wird.

In welcher herrschenden Stellung für die kunstgeschichtliche Praxis der Gedanke einer ständig fortschreitenden Raumentwicklung, die stets mit der Tiefenwirkung gleichgesetzt wird, sich befindet, erhellt schließlich aus den methodischen Bemerkungen, die Heinrich Alfred Schmid 1896 über „Objektive Kriterien der Kunstgeschichte“ veröffentlicht hat. „Bestimmt doch längst jeder Fachgenosse das Alter eines Gemäldes zum mindesten in einzelnen Fällen nach der Verwendung raumschaffender Mittel“, heißt es bei ihm.² Und kurz vorher erklärt der Verfasser: „Die Gesetzmäßigkeit, mit der die Entwicklung des Raumgefühls einherschreitet, ist für mich eines der erstaunlichsten Phänomene in der Kunstgeschichte.“ Während die Einheitlichkeit dieses Prozesses bei den früher genannten Autoren im wesentlichen auf die Zeit von Giotto bis ins 17. Jahrhundert bezogen wird, verallgemeinert H. A. Schmid die zugrunde liegende Annahme und greift sehr viel weiter aus:

¹ Julius v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. Heft V S. 41. Wien 1918.

² Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 19 (1896) S. 269 ff.

„Unbeirrt durch sogenannten Kunstverfall und Kunstblüte geht eine beständige Zunahme der Tiefenwirkung von den ältesten Zeiten bis herab zu den Kunstepochen der übertreibenden Virtuosität. Von den Miniaturen der Karolingerzeit und dem Teppichstil der byzantinischen Mosaiken sehen wir einen beständigen Fortschritt bis herab zu den Deckenmalereien eines Tiepolo, bis herab zu den Schwelgereien in unendlichen Himmelsräumen, wie es das Rokoko liebt.“

Und Schmid fügt hinzu, daß wir denselben unaufhaltsamen Gang der Geschichte noch einmal in der antiken Kunst voraussetzen müssen. „Die Tiefenwirkung ist beinahe das Einzige, was sich in der Geschichte der Malerei konstant weiter entwickelt.“

Aus solchen Bemerkungen geht hervor, daß die Bewertung bildräumlicher Eindrücke – übrigens schon unter dem Einfluß der im Kreise von Hans von Marées und Böcklin herrschenden Ideen – bei der kunstgeschichtlichen Untersuchung der Malerei methodisch an erste Stelle getreten ist. Vor allem aber sind es zwei Gesichtspunkte, die die kunstgeschichtliche Methodik, wie sie hier formuliert wird, kennzeichnen. Einmal, daß die „objektiven“ Kriterien nicht in naturwissenschaftlich beschreibbaren Einzelmerkmalen gesucht werden, sondern in einem Gestaltungsvorgang. Dann, daß dieser Gestaltungsvorgang als ein einheitlicher, die ganze Geschichte der Malerei durchziehender, aufgefaßt wird. Zwar war die universalistische Betrachtung der Kunst, die sich auf das Ganze der Kunstgeschichte „von den Anfängen“ bis zur Gegenwart bezog, dem 19. Jahrhundert vertraut. Aber etwas Neues war es, diese Betrachtung auf ein einzelnes Bildmoment, die Entwicklung der Raumtiefe, anzuwenden, mit dem Triumph, ein historisches Bestimmungsmittel gefunden zu haben, das unabhängig von allen anderen Bildwerten eine Konstanz aufzuweisen schien, unabhängig selbst von Blüte und Verfall der Kunst.

Die Entwicklung wurde als eine im quantitativen Sinne verlaufende angenommen. Sie geht von einem Minimum an Tiefendarstellung d. h. von einer flächenhaft unräumlichen Gestaltung in stetiger Zunahme der Tiefenwirkung bis zur Darstellung einer unendlichen Tiefe. Als raumschaffende Mittel werden außer

Linear- und Luftperspektive noch das Sichüberschneiden der dargestellten Körper und die Modellierung der Körper durch Licht und Schatten genannt.¹

Eine Beweisführung für die Richtigkeit der Tiefenentwicklungstheorie hing ab von Auswahl und Gruppierung der Denkmäler. Bei einer sehr grobmaschigen Verteilung der kunstgeschichtlichen Tatsachen und bei Unkenntnis oder Nichtbeachtung widersprechender Entwicklungsphasen konnte dennoch die praktische Anwendung für solche Zeiträume Erfolge ergeben, in denen, wie im 15. Jahrhundert, die Malerei sehr sinnfällig die Gestaltung der Raumtiefe erstrebt.² Eine Darstellung aber der Gesamtgeschichte der Malerei unter dem Gesichtspunkt einer fortschreitenden Tiefenwirkung ist nie durchgeführt und tatsächlich gegenstandslos.

Die Vorstellung von der Bedeutung der Tiefenkoordinate für die Entwicklung des im plastischen und malerischen Kunstwerk zur Anschauung gebrachten Raumes findet sich auf kunsttheoretischem Gebiet noch bei Ernst Troß (*Das Raumproblem in der bildenden Kunst. Kritische Untersuchungen zur Fiedler-Hildebrandschen Lehre*) 1914, und zwar hier in Verbindung mit einer allgemeinen Theorie über die Entwicklung des künstlerischen Bewußtseins. „Der primitive Künstler eignet sich wie

¹ In welchem Verhältnis die raumschaffenden Mittel zueinander und zu der angenommenen Gesamtentwicklung der Tiefenwirkung stehen, bleibt unerörtert. Zumal bleibt noch auf lange Zeit hin unklar, wie man sich das Verhältnis der Luft- und Farbenperspektive zur Linearperspektive denkt. Im allgemeinen wird – wohl angesichts der Tatsache, daß Luft- und Farbenperspektive zeitlich später ausgebildet erscheinen – ein ursächlicher Zusammenhang angenommen. So heißt es bei Schmarsow in seinem *Melozzo da Forlì* (1886, S. 68 ff.): „Die richtige Linearperspektive mußte notwendig das Verlangen nach besserer Abstufung der Töne und Nüancierung der Lokalfarben gemäß ihrem Abstand vom Sehenden erwecken, genauere Konstruktion der Schatten und einen Aufschwung der Künste des Helldunkels wie des Kolorits zur Folge haben.“ Den Begriff der „Raumdarstellung“ verwendet Schmarsow im engeren Sinne bezogen auf die geometrisch-perspektivische Konstruktion und gesondert von den Erscheinungen des Lichtes und Helldunkels.

² Ein gutes Beispiel für die Anwendung dieser Methode auf die Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts bietet Max Dvořák: *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*. Wiener Jahrb. XXIV, 1904. Vgl. besonders S. 302 ff.

der Mensch im allgemeinen die Form des Objektes diskursiv an und sucht für die diskursive Formvorstellung einen anschaulichen Ausdruck. Erst später gelangt man zu einer Formvorstellung im Vorstellungsraum in concreto, die man der künstlerischen Verarbeitung zugrunde legt.“ „Das Primitive besteht darin, daß der Künstler keine Tiefenvorstellung zu erwecken vermag.“ (S. 111.) Primitivität ist dort, wo die Tiefenkoordinate gleich Null ist, und die Entwicklung wird bestimmt durch das wachsende Maß eben der Tiefenkoordinate.

Soviel in den bisher genannten Versuchen, die Bilderscheinung der Raumtiefe methodisch nutzbar zu machen, von Perspektive und deren Ausbildung die Rede war, so blieb man doch weit entfernt von einer tieferen Einsicht in das Wesen der perspektivischen Bildordnung. Auch die sekundären Probleme, die das Verhältnis der Perspektive zu künstlerisch wichtigen Bildbedingungen betrafen, wurden zunächst von der Kunstgeschichte nicht beachtet. Es waren vielmehr die Mathematiker, die beobachteten, daß auch bei Erfüllung der zentralperspektivischen Konstruktion die bildmäßig verwendete Perspektive in künstlerisch bedeutenden Gemälden nicht immer mit der geometrisch „richtigen“ Konstruktion übereinstimmte, eine Tatsache, die gelegentlich auch von französischen Kunsttheoretikern des 17. Jahrhunderts betont wurde. 1854, ein Jahr vor Burckhardts *Cicerone*, erschien die „Malerische Perspektive“ von Guido Schreiber, ein Werk, das sich von den üblichen Lehrbüchern der Perspektive vor allem dadurch unterschied, daß es vielfach auf die Geschichte der Malerei exemplifizierte. Bei Besprechung von Gemälden eines Perugino, Raffael, Lionardo, Veronese begnügt der Verfasser sich nicht mit der Aufweisung der perspektivischen Konstruktion, sondern geht auf bestimmte Wirkungen der perspektivischen Raumanordnung ein, sucht etwa der künstlerischen Absicht nachzugehen, die die besondere Wahl des Augenpunktes begründet, und gelangt damit zu Problemen, wie sie dann erst sehr viel später in der „Ästhetischen Perspektive“ von Ernst Sauerbeck 1911 ausführlich erörtert sind (vgl. auch die dort S. 78 angeführte Literatur).

Später war es vor allem Guido Hauck, der 1879 in seiner Unterscheidung der konformen und kollinearen Perspektive eine

Reihe wichtiger bildperspektivischer Probleme behandelte und dessen Untersuchungen ferner wegweisend geworden sind für unsere Kenntnis der Vor-Renaissance-Perspektive.¹ Die Kunstgeschichte selbst hat erst im Zusammenhang mit den Überlegungen über die Entstehung der Renaissanceperspektive in die perspektivgeschichtliche Forschung eingegriffen. Für das 15. Jahrhundert wurde die Frage nach der Kenntnis des Fluchtpunktgesetzes im Süden wie im Norden Anlaß zu einer Reihe wichtiger Arbeiten, die die Denkmäler der Malerei unter dem Gesichtspunkt einer Geschichte der Perspektive als eines mathematischen Problems betrachteten.² Für die Entwicklung des kunstgeschichtlichen Raumbegriffs wurden indessen zunächst andere und weiterreichende Analysen der Raumdarstellung von Bedeutung.

Raum als Form

Der kunstgeschichtliche Raumbegriff bezog sich in den bisher genannten methodischen Überlegungen und Forderungen im wesentlichen auf den Bildraum, insofern er als perspektivisch konstruierte Raumtiefe zu analysieren war. Der Anstoß zu einer Loslösung von dieser Vorstellung und zu einer Wandlung nach einer mehr künstlerisch-formalen Auffassung des Bildraums ging auf verschiedenen Wegen von der Wissenschaft wie von der Kunsttheorie aus. 1893 erschien Adolf Hildebrands Schrift über das „Problem der Form in der bildenden Kunst“.³ In dieser

¹ Guido Hauck, Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Stils, 1879. Derselbe, Die malerische Perspektive, ihre Praxis, Begründung und ästhetische Wirkung, 1882.

² Guido J. Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck. 1904. Derselbe, In „Forschungen und Fortschritte“, 1937, S. 181 ff. Vgl. ferner Döhlemann im Repertorium f. Kunstwissenschaft Bd. 34, 1911 und Panofsky in „Vorträge der Bibliothek Warburg“ IV, 1927.

³ Im gleichen Jahre vertrat August Schmarsow in seiner Leipziger Antrittsvorlesung seine Anschauungen über die Architektur als „Raumgestalterin“, 1894 erschienen unter dem Titel „Das Wesen der architektonischen Schöpfung“, eine Untersuchung, die für den Raumbegriff in der kunstgeschichtlichen Architekturbetrachtung wichtig wurde.

wichtigsten Künstlerschrift vom Ausgang des 19. Jahrhunderts kamen grundsätzliche künstlerische Anschauungen über den Raum und seine Darstellung zur Erörterung. Die Schrift wurde sofort von der wissenschaftlichen Kunstgeschichte aufs stärkste beachtet und wurde auf lange Zeit hin auf ihren kunsttheoretischen Gehalt wie auf ihre mögliche Geltung für die wissenschaftliche Kunstbetrachtung geprüft. Im folgenden ist sie nur soweit heranzuziehen, als sie einen Einfluß auf die kunstgeschichtliche Begriffsbildung ausgeübt hat.

Hildebrand geht bei der Entwicklung seiner Gedanken von der Überzeugung aus, daß alle Außenwelt, soweit sie für das Auge existiert, von uns räumlich aufgefaßt wird. Soll die Kunst „Ausdruck unseres allgemeinen Verhältnisses zur Natur“ sein, so muß sie das Raumgefühl, „diese elementarste Wirkung der Natur“, wie Hildebrand sagt, im Beschauer erzeugen. „Je stärker der Künstler den Raumgehalt, die Raumfülle im Bild zur Anschauung bringt, je positiver durch die Erscheinung für die Raumvorstellung gesorgt ist, zu desto stärkerem Erlebnis wird uns das im Bilde Dargestellte.“ An anderer Stelle bezeichnet Hildebrand als Aufgabe der Malerei „das Zutagefördern einer allgemeinen Raumvorstellung durch die Gegenstandserscheinung“. Dabei handelt es sich nicht etwa um ein bloßes Abschreiben der Natur. Das Bild muß durch einen gesetzmäßigen Aufbau aus den Raumwerten der Erscheinung – deren Wesen H. näher bestimmt – imstande sein, dem Beschauer die Vorstellung des Raumes zu erwecken. „Die Parallele zwischen Natur und Kunstwerk wäre also nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinung zu suchen, sondern darin, daß ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt.“ Die Kraft, mit der der Raum fühlbar gemacht wird und das Behagen eines klaren Raumeindrucks hervorruft, das ist eine entscheidende Forderung Hildebrands an den Bildraum, dessen ideelle Struktur er als einen durch die Zusammenstellung von Einzelgegenständen als Bauteilen aufgebauten Gesamtraum beschreibt.

Es erübrigt sich hier, in eine Kritik des Hildebrandschen Problems der Form einzutreten. Das ist in ausreichendem Maße geschehen, von der Kunstgeschichte her zunächst von August

Schmarsow¹ und von Alois Riegl,² später besonders von F. Hoeber.³ Es sei hier nur kurz die tatsächliche Einwirkung der Hildebrandschen Anschauung auf die kunstgeschichtliche wissenschaftliche Arbeit mit Rücksicht auf den Raumbegriff erörtert.

Nach zwei Seiten hat die Kunstgeschichte sich mit der Hildebrandschen Schrift auseinandergesetzt, einmal insofern diese neue künstlerische Einsichten vermittelte und zweitens insofern die in ihr enthaltene Raumästhetik Anspruch auf normative Geltung erhob.

Die Bedeutung der Hildebrandschen Gedanken für die kunstgeschichtliche Analyse von Werken der Malerei lag vor allem darin, daß der Bildraum als reine Form – losgelöst von den bisherigen Begriffen der Nachahmungstheorie und vielmehr angesehen als eigengesetzliche Struktur – der Untersuchung zugänglich gemacht wurde. Daß Hildebrand nur eine ganz bestimmte, dem eigenen Schaffen angemessene Struktur als künstlerisch wertvoll bezeichnete, muß gegenüber der grundsätzlichen Bedeutung für die kunstgeschichtliche Begriffsbildung, die darin lag, daß das Raumproblem als ein Formproblem erörtert wurde, zurücktreten. Im Vergleich mit jener Betrachtungsart, die den Raum lediglich auf „Tiefenwirkung“ hin ansah, bot sich nun ein Gewinn, die Raumwertigkeit eines Bildeindrucks ohne Rücksicht auf ein bestimmtes Tiefenmaß zu beurteilen. Mit anderen Worten: es ergab sich die neue Einsicht, daß ein Bildraum mit geringer Tiefenkoordinate „räumlicher“ wirken kann als mit betonter Tiefenkoordinate. So treten jetzt mit dem Hildebrandschen Problem der Form die Bezeichnungen „Raumwirkung“ und „Raumklarheit“ in der kunstgeschichtlichen Betrachtung auf, vor allem dort, wo die geschichtlich gegebenen Kunstwerke ihrer stilistischen Haltung und künstlerischen Problemstellung nach den Hildebrandschen Forderungen besonders nahekommen. Das war zunächst der Fall in der italienischen Renais-

¹ August Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, Bd. III, 1899.

² Alois Riegl, Naturwerk und Kunstwerk. Münchener Allgemeine Zeitung, 1901. Abdruck in „Gesammelte Aufsätze“, 1929, S. 65 ff.

³ Vgl. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1914, S. 269 ff., und Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. 38 S. 173 ff.

sancemalerei. Niemand hat die Verwendungsmöglichkeit des Hildebrandschen „Formproblems“ für die kunstgeschichtliche Analyse klarer erkannt als Heinrich Wölfflin, und es traf sich gut, daß hier ein Meister der Formanalyse die Anregungen aufnahm und für die Darstellung der „klassischen Kunst“ fruchtbar machte. In der Tat bietet Wölfflins „Klassische Kunst“, die 1898, also fünf Jahre nach der Hildebrandschen Schrift, erschien, das weitaus bedeutendste Beispiel, welchen Wert die Hildebrandsche Theorie für eine formale Interpretation italienischer Renaissance-malerei gewinnen konnte. Im Vorwort zur ersten Auflage der „Klassischen Kunst“ hat Wölfflin selbst auf Hildebrand verwiesen: „Ein Buch, wie Adolf Hildebrands Problem der Form, ist wie ein erfrischender Regen auf dürres Erdreich gefallen. Endlich einmal neue Handhaben, der Kunst beizukommen, eine Betrachtung, die nicht nur in der Breite neuen Materials sich ausdehnt, sondern ein Stück weit in die Tiefe führt.“ So wird denn auch die Bildarchitektonik der klassischen Malerei Italiens von Wölfflin als Veranschaulichung räumlich-körperlicher Verhältnisse analysiert und nach Raumwirkung, Raumklarheit und Raumschönheit beschrieben. In Wölfflins Buch treten diese Begriffe gleich auf den ersten Seiten der „Vorgeschichte“ bei Betrachtung der Kunst Masaccios auf. Masaccio „überrascht uns zunächst mit der vollkommenen Bewältigung des Raumproblems“. „Die Räumlichkeit der Bilder ist klar bis in die letzten Landschaftslinien.“ „... alles schichtet sich klar hintereinander ...“ Im Fresko der Dreifaltigkeit werden „vier Zonen nach der Tiefe mit stärkster Raumwirkung entwickelt“. Wie stark schon die Terminologie von Hildebrand beeinflußt ist, ergibt sich augenfällig aus der häufigen Verwendung der Bezeichnung „klar“. Die „klare Bilderscheingung“, die „klare Gesichtsvorstellung“, der Gesamttraum, der „sich klar aussprechen und fühlbar werden soll“, finden sich in Hildebrands Problem der Form in ein und demselben Absatz (S. 89, 5. Aufl.).

Mit Wölfflins Buch war von der kunstgeschichtlichen Seite her in einem bedeutenden Beispiel der Beweis erbracht, daß die Hildebrandsche Raumästhetik mindestens für die klassische italienische Malerei zu Recht bestand, verbunden zugleich mit einer neuen, für die kunstgeschichtliche Betrachtung höchst wert-

vollen Einsicht in die Bedeutung der Form. So hat denn auch in allen Untersuchungen, die von Wölfflinscher Schulung ausgingen, die Analyse des Raumes als Darstellung und als Form eine wichtige Rolle gespielt, insofern künstlerische Bedeutung und Entwicklung auf die Erreichung einer bestimmten Raumklarheit und Raumschönheit angesehen und bewertet wurden.

Die Grenze für die Verwendungsmöglichkeit der Hildebrandschen Theorie lag dort, wo sie ihrem Wesen nach auf normative Geltung Anspruch erhob. Einen solchen Anspruch auf normative Geltung hat die Kunstgeschichte entschieden bestritten, denn es erwies sich, daß die Forderungen der Hildebrandschen Raumästhetik nur auf die sogenannten „klassischen“ Stilepochen anzuwenden waren. Alle abweichenden Erscheinungen der abendländischen Kunst mußten bei folgerichtiger Überlegung als künstlerisch unzulängliche Bemühungen erklärt werden. Hildebrand selbst hat von seiner Grundanschauung her vor allem den Impressionismus als unvereinbar mit seiner Vorstellung vom Sehen gekennzeichnet. „Die künstlerische Darstellung – sagt er – soll dem ruhenden Auge nicht nur eine rein optische Einheit der Erscheinung, sondern eine für die räumliche Wahrnehmung geeignete zuführen.“ Da der Impressionismus eine Einheitsauffassung vertritt, die nur für das passive Sehen in Frage kommt, wobei es gleichgültig ist, „ob das jeweilige Fernbild eine starke räumliche Ausdruckskraft besitzt oder nicht“, so nennt er diese Auffassung die physikalische oder optische. Dagegen nennt er das andere Prinzip des „aktiven“ Sehens, wonach alles Erscheinungsmaterial für das räumliche Wahrnehmen verarbeitet wird, das künstlerische oder produktive. Schon in dieser Terminologie kommt zum Ausdruck, daß Hildebrand im modernen Impressionismus noch keine künstlerische Problemstellung erkennt. Dagegen findet er eine seinen Vorstellungen entsprechende Malerei sowohl bei Masaccio wie bei Hans von Marées.

Aus dem Anspruch auf normative Geltung folgt auch die Unmöglichkeit, die Hildebrandsche Theorie in Einklang mit dem Entwicklungsgedanken zu bringen, was schon Alois Riegl betonte. „Entwicklung“ konnte im Rahmen einer Kunsttheorie immer nur Arbeit an einem künstlerischen Problem bedeuten,

und nur insofern die stilgeschichtliche Entwicklung sich mit der Arbeit an dem künstlerischen Problem einer „raumklaren“ Bild-darstellung deckte, konnte Hildebrands Formproblem methodisch verwendet werden. Eine Einsicht in die stilgeschichtliche Struktur des Kunstwerks war damit nicht notwendig verbunden. Mit anderen Worten: wo für die Hildebrandsche Anschauung mit dem Recht des Künstlers eine wertende Unterscheidung zwischen künstlerisch und unkünstlerisch angesichts der historisch gegebenen Werke in Frage kam, konnte für den Kunsthistoriker, der stilgeschichtlich dachte, zunächst nur eine Unterscheidung zwischen räumlich und unräumlich oder andersräumlich fruchtbar werden. Die Beurteilung der künstlerischen Wertstufe hing für den Kunstgeschichtler nicht von der Erfüllung einer bestimmten Raumforderung ab.

Freilich ist auch der Versuch gemacht worden, die Hildebrandsche Raumästhetik mit der kunstgeschichtlichen Entwicklungstheorie zu verbinden. Von der kunsttheoretischen Seite her hat Ernst Troß in seinem schon erwähnten Buch über das Raumproblem in der bildenden Kunst, 1914, die Entwicklung der Kunst als Entwicklung des künstlerischen Bewußtseins und als Geschichte anschaulicher Erkenntnisse aufgefaßt, konnte aber nach einem ungeheuren Aufwand von erkenntnistheoretischen Überlegungen die Geschichte der Raumdarstellung, sobald es sich um die konkret gegebenen Kunstwerke handelte, auch nur als stetige Entwicklung der Tiefenvorstellung andeuten. Damit war er aber schließlich nicht weiter gekommen als die Kunsthistoriographie aus der Zeit um 1880.

Die Schwierigkeit für die wissenschaftliche Kunstgeschichte, soweit sie von der Hildebrandschen Raumästhetik angeregt war, lag offenbar darin, die bisher gewonnenen Einsichten in das Formproblem der Raumdarstellung zu verbinden mit den Anforderungen, die der Stilbegriff stellte. Der praktischen Anwendung dieser Raumästhetik kam es zugute, daß die formengeschichtlichen Methoden der Kunstgeschichte sich an einem stofflich-historisch verhältnismäßig begrenzten Material entwickelten, hauptsächlich in der Auseinandersetzung über den Stilcharakter der Renaissance- und Barockkunst, und daß die Struktur des Bildraums der Renaissancemalerei gemäß dem bis-

herigen Verlaufe der Kunstbetrachtung am leichtesten und am sichersten zu fassen war.

Den weitreichendsten Versuch, das Formproblem mit dem Stilproblem zu verbinden, hat Heinrich Wölfflin in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ von 1915 unternommen. Eine kurze Fassung der Grundgedanken erschien bereits 1912 in den Sitzungsberichten der Preußischen Akademie unter dem Titel: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst.

In den „Grundbegriffen“ wird das Raumdarstellungsproblem nur so weit berührt, als der Bildraum der klassischen Zeit des frühen 16. Jahrhunderts mit dem Bildraum der klassischen Zeit des 17. Jahrhunderts verglichen wird. Die Stilgegensätze werden gefunden in einer gesetzmäßig verschiedenen Anordnung der Dinge im Bildraum und diese Unterschiede werden in dem Begriffspaar „Fläche und Tiefe“ gefaßt, wobei der Begriff der Fläche dem 16. Jahrhundert, der Begriff der Tiefe dem 17. Jahrhundert zugeordnet wird. Unter „Fläche“ wird nicht etwa eine unräumliche Ausdehnung von Formen verstanden, sondern bildparallele Schichtung der Gegenstände als Träger der bildräumlichen Wirkung. Im Gegensatz zu der tiefenmäßigen Anordnung der Dinge in der Barockmalerei. „Das Hintereinander der Formen ist die Hauptsache, nicht wie sich die Dinge von rechts und links her die Handreichen.“ Daß die Renaissance-malerei schon vor dem 16. Jahrhundert über eine Fülle von Tiefenwirkungen verfügt, übersieht Wölfflin keineswegs, aber sie werden als Vorstufen oder als „unreine“ Lösungen gewertet (S. 81), womit sie dann freilich aus einer eigentlich stilgeschichtlichen Entwicklung herausfallen. Andererseits entziehen sich die „flächigen“ Ordnungen in der Malerei des 17. Jahrhunderts dem Wölfflinschen Begriff des „Hintereinander“, und es kommt zu allgemeinen Hinweisen, wieso denn trotzdem das Prinzip des Tiefenbildes sich durchsetzt. Ja, es wird sogar plötzlich die „allgemeine Raumtiefe“ für die Wirkung verantwortlich gemacht. „Das Gegenständliche kann auch ganz fehlen und dann triumphiert die neue Kunst erst ganz, dann ist es die allgemeine Raumtiefe, die der Beschauer als ein einheitliches Ganzes in einem Atemzug aufnehmen soll“ (S. 104). Hier zeigt sich deutlich, daß es in der Malerei des 17. Jahrhunderts offenbar Raumwirkungen gibt, die von dem Wölfflinschen Be-

griff der Tiefenordnung nicht erfaßt werden können. Das kommt bei der Beschreibung der in Rede stehenden Erscheinungen auch in der sprachlichen Formulierung zum Ausdruck, insofern die anschauliche Wirkung nur mit Negationen umschrieben wird. Beispiel: Rembrandts Samaritererzählung von 1648. „Gerade in der schlichten Streifenkomposition wird das Prinzip des Tiefenbildes doppelt klar: wie alles getan ist, die Folge der Figuren sich nicht zur Reihenschicht verfestigen zu lassen“ (S. 83). Und an anderer Stelle (S. 101): „Durch die Führung des Lichtes wird die von den Gegenständen markierte Fläche im Eindruck wieder aufgehoben oder doch zum sekundären Motiv herabgedrückt. Keinem Menschen wird es einfallen, das Bild reliefmäßig aufzufassen zu wollen.“ In dieser Analyse erweist sich, daß der Begriff der tiefenmäßigen Darstellung als eines Hintereinander in der Anordnung von Gegenständen nicht ausreicht, um den anschaulichen Tatbestand in dem Bilde des 17. Jahrhunderts zu analysieren. Die Kunstgeschichte besaß indessen bereits ein anderes Begriffssystem, um hier zu helfen.¹

Raum als Stilproblem

In den bisher verfolgten Linien war der kunstgeschichtliche Raumbegriff hauptsächlich im Hinblick auf die Renaissance-malerei, ihre besonderen Höhepunkte (klassische Kunst) und deren entwicklungsgeschichtliche Abwandlungen (Barock) gewonnen worden. Damit war der Raumbegriff von bestimmten geschichtlichen Einzelfällen als bindenden Voraussetzungen entwickelt („Zentralperspektive“, „Raumklarheit“) und erwies sich als zu eng, um als methodisches Instrument bei der Analyse aller raumdarstellerisch abweichenden Erscheinungen eingesetzt werden zu können. Es bleibt für das Folgende bemerkenswert, daß je nach den von der Stilgeschichte vorzugsweise behandelten Stoffgebieten der Raumbegriff sich wandelte oder weitete.

¹ Zur Beurteilung der Begriffsbildung bei Riegl und Wölfflin vgl. meine Besprechung der „Gesammelten Aufsätze“ von Riegl in „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur“, 1930/31, S. 65 ff.

Schmarsow, Wölfflin und Riegl sind diejenigen Forscher, die die Begriffsbildung der Kunstgeschichte in neuerer Zeit am stärksten beeinflußt haben, jeder von besonderen Voraussetzungen her.¹ Gemeinsam ist allen drei, daß sie die kunstgeschichtlichen Begriffe aus der formalen Analyse der konkret gegebenen Kunstwerke und deren geschichtlichen Abfolge gewannen. Beschränkt man sich bei einer Betrachtung des Raumbegriffs auf die Möglichkeiten, die für die Analyse der Raumdarstellung in der Malerei von den verschiedenen Begriffsbildungen her methodisch gegeben wurden, so wird vor allem Alois Riegl zu nennen sein, der von der Untersuchung ganz anderer geschichtlicher Stoffbereiche als den bisher genannten dem Raumbegriff eine Fassung gab, die für die geschichtliche Betrachtung der Malerei neue Eroberungen in der Analyse der anschaulich gegebenen Tatbestände ermöglichte. Die hierfür entscheidenden Ergebnisse lagen in dem Hauptwerk Riegls „Die spätromische Kunstindustrie“, 1901, und im „Holländischen Gruppenporträt“, 1902, vor. Die wichtigsten Punkte hinsichtlich des Raumbegriffs sind folgende: 1. Unterscheidung von Körperraum und Freiraum im Zusammenhang mit den Begriffen des „Haptischen“ und „Optischen“ zur Beurteilung der Formensprache. 2. Die sich aus der Annahme der genannten polaren Raumerscheinungsweisen ergebende Möglichkeit, kunstgeschichtlich verschiedene Raumstrukturen zu unterscheiden. 3. Die Zuweisung bestimmter Raumstrukturen an verschiedene Zeiten und Kulturen gemäß den allgemeinen geistigen Verhaltensweisen dieser Zeiten und Kulturen.

Voraussetzung für diese Rieglsche Begriffsbildung war seine methodische Forderung, das Kunstwerk in formengeschichtlicher Hinsicht als „Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum“ aufzufassen. Der analysierenden Betrachtung blieb damit der weiteste Spielraum offen für die Möglichkeit, sich diese allgemeinsten Formwerte in verschiedenartigsten Stilbildungen gesetzmäßig verbunden zu denken. Als Ausgangspunkt für eine Neubildung des Raumbegriffs war diese zunächst

¹ Eine gute Übersicht über die allgemeinen kunstgeschichtlichen Theorien der letzten drei Jahrzehnte gibt Walter Passarge: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Berlin 1930.

rein formale Definition Riegls von grundlegender Bedeutung. Innerhalb der formengeschichtlichen Auffassungen der Kunst war hier zum ersten Male eine umfassende Möglichkeit gegeben, die verschiedensten Stufen in den Erscheinungsweisen des Räumlichen begrifflich zu erfassen und sie als sich wandelnde Gesetzmäßigkeiten zu werten.

Riegls Vorstellung von einer Gesamtentwicklung der Darstellung räumlicher Werte in der Geschichte der bildenden Kunst läßt sich – mit begrenzender Anwendung auf die Geschichte der Malerei – etwa mit folgenden Punkten umgrenzen:

Die primitive „auf möglichst reine Darstellung objektiver Sinnlichkeit ausgehende Kunst“ ist durch „Raumscheu“ gekennzeichnet (S. 19 Anm.). Für die antiken Kulturvölker ist der Raum nicht Gegenstand des künstlerischen Schaffens gewesen. Die antike Kunst mußte gemäß ihrer Auffassung der Außendinge „geflossentlich die Existenz des Raumes vermeiden und unterdrücken, denn er war der klaren Erscheinung der absoluten geschlossenen Individualität der Außendinge im Kunstwerk nachteilig“ (S. 17). Gleichwohl hat es eine stufenweise Entwicklung gegeben. Sie führt von der taktisch nahsichtigen Auffassung, die jede Andeutung des Tiefraumes vermeidet (altägyptische Kunst) über die taktisch-optische Phase, die Verkürzungen und Halbschatten zuläßt (klassische Kunst der Griechen) zur dritten Stufe, die die Existenz des Raumes anerkennt, „aber nur so weit, als er an den stofflichen Individuen haftet, das heißt als undurchdringlich abgeschlossener, kubisch meßbarer Raum, nicht als unendlicher Tiefraum zwischen den stofflichen Einzeldingen“ (S. 20). Für das Mittelalter und die Neuere Zeit ergeben sich weitere Stufen: „im Mittelalter das Streben nach Isolierung der Dinge (diesmal im Raum, anstatt der antiken Ebene), nach einer objektiven Norm ihrer (dreidimensionalen) Erscheinung, . . . in der neueren Zeit hingegen das Streben nach Verbindung der Dinge untereinander im Raume, sei es mittels der Linie wie im 16. Jahrhundert oder mittels des Lichtes wie im 17. Jahrhundert oder mittels der individuellen Färbungen wie in der modernen Kunst.“

Die „entschiedene Emanzipation des freien Raumes“ geschieht in der bildenden Kunst des 15. Jahrhunderts. Doch gehen hier

italienische Kunst und nordische Kunst auseinander. „Die erste strebt vornehmlich nach Wiedergabe der kubisch räumlichen Erscheinung der Einzeldinge (Figuren) selbst gemäß unserer subjektiven Erfahrung: daher ihre Ausbildung der Linienperspektive, die ja an den Formen haftet, und der symmetrischen Dreieckskomposition, die die Dinge in der Ebene zu einem schlagend evidenten Ganzen zusammenfaßt. Die nordische Kunst strebt von den Brüdern van Eyck an vornehmlich nach Wiedergabe des zwischen den Figuren Befindlichen, des freien Raumes, natürlich soweit er sich, namentlich durch die Farbe, an den Figuren verrät“ (Das holländische Gruppenporträt, 1902, S. 85). Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts geht schließlich darauf aus, den Dualismus zwischen Körperraum und Freiraum endgültig aufzuheben, „Figuren (kubischen Körperraum) und Freiraum als einziges homogenes Ganzes darzustellen“ (S. 206). Das wichtigste künstlerische Mittel, den Freiraum sichtbar zu machen, ist das Helldunkel.

Diese hier nur in ihren allgemeinsten Zügen angedeutete Gesamtkonzeption von Riegl hat sich für alle Fragestellungen, die mit dem kunstgeschichtlichen Raumbegriff zusammenhängen, bis heute auf die mannigfachste Art ausgewirkt. Bis dahin war die Kunstgeschichte von geschichtlich gegebenen Einzelfällen als Norm für die Bildung des Raumbegriffs ausgegangen. Der Wert des Kunstwerks hing von der Erfüllung einer ästhetisch geforderten Raumerscheinung ab. Auf Grund der Rieglschen Denkweise und seiner die Gesamtheit der abendländischen Kunst umfassenden Konstruktion kommt eine solche Norm als grundsätzliche Forderung und Wertmaßstab für die geschichtlichen Erscheinungen nicht mehr in Betracht. Es vollzieht sich die Lösung von der bewußt oder unbewußt zugrunde liegenden Annahme einer einzigen in der Geschichte der abendländischen Malerei vorhandenen Raumdarstellungsaufgabe, deren wechselnde Beherrschung durch technische Kenntnisse bedingt war. Das heißt methodisch gesprochen: Erst bei Riegl wird der Raumbegriff der kunstwissenschaftlichen Vorstellung von Stilgesetzlichkeit unterstellt. In der Tat ist Riegls Gesamtkonzeption in den meisten Fällen Ausgangspunkt für Kritik, Abwandlung wie für feinere Durchbildung der Raumanalyse in der Un-

tersuchung einzelner Geschichtsabschnitte geworden, sowohl innerhalb der rein formgeschichtlichen Methoden wie bei den Bestrebungen, über die Aufweisung der formalen Struktur hinweg einen neuen Zugang zur Idee des Werkes zu gewinnen.¹

Zur Kennzeichnung der Möglichkeiten, die sich aus der Art Riegls, den Raum als Stilproblem zu behandeln, ergaben, sei eine wichtige Folgerung vorangestellt. Es konnte jetzt auch die Raummeidung als künstlerischer Wert begriffen werden. In der Tat taucht der Begriff der „Raumscheu“ als Entsprechung zur „Raumdarstellung“ zuerst bei Riegl auf. Die antike Kunst wird als eine raumfeindliche – und zwar gleichmäßig für alle Kunstgebiete – begriffen. Sie hat räumliche Beziehungen nur in engen Grenzen als darstellungswürdig betrachtet. Daher kennt sie auch keine Zentralperspektive. Ein Satz wie der folgende: „Die antiken Künstler konnten die perspektivische Raumeinheit nicht wollen, denn sie hätte ihnen keine künstlerische Einheit geboten“ bedeutete eine völlig neue Erkenntnis für die kunstgeschichtliche Betrachtung. Denn in diesem Augenblick war die Möglichkeit gegeben, die Linearperspektive nicht als ein mathematisches, sondern als ein stilistisches Problem zu sehen. Daß es eine antike perspektivische Konstruktion gab, hatte bereits Guido Hauck mit der Erklärung der sogenannten Teilungskonstruktion nachgewiesen. Die stilgeschichtliche Deutung im Zusammenhang mit einer bestimmten allgemeinen Raumauffassung der Zeit war erst auf Grund der Rieglschen Denkweise möglich. Gab es aber Stile der Perspektive – in der Antike wie im Mittelalter – so bedeutet im Verfolg dieser Anschauungen auch die Zentralperspektive der Renaissance – ursprünglich der Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Betrachtung bildräumlicher Erscheinungen – nur eine Möglichkeit unter vielen, tieferäumliche Erscheinungen zu erwirken, eine Möglichkeit, die tatsächlich die Malerei des 15. Jahrhunderts unaufhörlich vor neue Aufgaben stellt.

Die hierin beschlossenen Stilprobleme sind keineswegs nach allen Seiten untersucht. Sie sind auch nicht mit der Frage,

¹ Zur Weiterbildung des Raumbegriffs für die ägyptische Kunst vgl. Guido Kaschnitz-Weinberg, Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik. Kunstwissenschaftliche Forschungen, Bd. II, 1933.

ob und in welchem Maße Fluchtpunktsysteme bekannt sind, erschöpft. Sie sind vom Formalen her zugänglich, sobald man fragt, was die in der kunstgeschichtlichen Betrachtung dieser Malerei oft so unklar verwendeten Begriffe „Raumeinheit“ und „Raumkontinuität“ besagen. Es zeigt sich nämlich, daß auch bei zentralperspektivischer Ordnung der dargestellte Raum sehr verschiedene Grade von „Einheit“ und „Kontinuität“ durchlaufen kann. Beispielweise ist selbst bei linearperspektivisch einheitlicher Konstruktion nicht gewährleistet, daß auch alle anderen Bildelemente in entsprechender Weise der tiefenräumlichen Anschauung folgen. Wenn die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts von einem gewissen Zeitpunkt ab linearperspektivisch richtig konstruiert, so wird es ihr doch nach ihrer ganzen künstlerischen Anschauung unmöglich, die dominierende Stellung der Figur im Bildraum anzutasten. Die Figur steht in keiner raumeinheitlichen Beziehung zur perspektivischen Darstellung (wodurch selbstverständlich die bildkünstlerische Wirkung nicht angetastet wird). Und ein Blick etwa auf die Farbe in der europäischen Malerei des 15. Jahrhunderts lehrt schnell, daß die Farbe in weitgehendem Maße sich während dieser Epoche der durch andere Bildelemente erwirkten tiefenräumlichen Gesamterscheinung entzieht, daß sie beispielsweise trotz tiefenräumlicher Ordnung der Farbenträger keine Qualitätsänderungen zeigt. (Andererseits gibt es im 17. Jahrhundert Landschaften, die wohl die optisch farbige Erscheinung im raumeinheitlichen Sinne zur Darstellung bringen, eine einheitliche Horizontannahme aber unnötig finden.¹⁾)

Der stilgeschichtliche Vorgang, der in solchen mannigfach zu verfolgenden Erscheinungen beschlossen ist, wird indessen erst dann voll erfaßt, wenn über die formgeschichtliche Betrachtung hinaus das Problem der Verräumlichung in seiner inneren Verbindung mit dem dargestellten Bildinhalt berücksichtigt wird. Die zentralperspektivische Ordnung des Bildraums bedeutet ja nicht nur eine in der Malerei angewandte Erkenntnis mathematischer Gesetzmäßigkeit, sondern eine Ordnung der Bildvorstel-

¹ Ein gutes Beispiel für die sinnvolle Abweichung von der perspektivischen „Einheit“ gibt Oskar Schürer: Der Bildraum in den späten Werken des Hans von Marées. Ztschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstw., 1934, S. 175 ff.

lungen auf den Betrachter hin. Der Bildraum der Renaissance ist der Form nach gekennzeichnet durch die Absicht, die körperhaften Einzeldinge in einer vom Individuum aus erlebten Ordnung darzustellen. Zentralperspektive bedeutet also Standpunktbezogenheit der Darstellung. Und da die Bildwelt des 15. Jahrhunderts eine Bildwelt christlicher Vorstellungen bleibt, so fragt sich, wieweit diese Vorstellungen selbst auf einen individuellen Standpunkt bezogen erscheinen und damit zugleich einem Bedeutungswandel unterliegen. Im hohen Mittelalter blieben Figuren und Begebnisse der Heilsgeschichte losgelöst aus einem „subjektiv“ orientierten Betrachtterraum. Im 15. Jahrhundert rücken sie in eine bestimmte „Sicht“. Es beginnt der Kampf zwischen Bedeutung und Erscheinung. Die symbolischen Größenordnungen der Figurenwelt des Mittelalters geraten ins Wanken, sobald die auf einen Betrachterstandpunkt ausgerichtete tieferäumliche Bildvorstellung sich durchsetzt. Eben in solchem Kampf zwischen Bedeutung und Erscheinung liegt das Stilproblem der Malerei des 15. Jahrhunderts, insofern es unter dem Gesichtspunkt der perspektivischen Idee zu untersuchen ist.

Ein Beispiel.¹ In Mantegnas Beweinungsdarstellung (Mailand, Brera) wird der künstlerische Eindruck in erster Linie durch die Tatsache bestimmt, daß Christus in der Verkürzung gegeben ist. Das ist das formale Problem. Das Ausdrucksproblem liegt in der durch die Verkürzung bedingten Entgöttlichung der Heilandsgestalt. Die Entgöttlichung wird zunächst erwirkt durch die Vernichtung jeder repräsentativen Haltung. Eine Gestalt, der ich auf die Fußsohlen, unter das Kinn und in die Nasenlöcher sehe, muß schlechterdings ihre Würde einbüßen. Die Renaissancemalerei hat denn auch bei Todesdarstellungen von Heiligen den Toten stets bildparallel in Profilstellung gegeben und hat diese Regel auch in den Beweinungsbildern bei der Darstellung des toten Christus – sofern sie ihn nicht frontal aufrich-

¹ Die folgende Betrachtung entnehme ich meinem Beitrag „Mantegnas Cristo in scurto“ für den als Handschrift gedruckten Stephaniskos, Ernst Fabricius zum 6. 9. 1927 (Freiburg i. Br. 1927) S. 11 ff. Vgl. ferner Hubert Schrade: Über Mantegnas Christo in scurto und verwandte Darstellungen. Ein Beitrag zur Symbolik der Perspektive. Neue Heidelberger Jahrbücher. 1930, S. 75 ff.

tete – befolgt. Der bildparallelen Anordnung kommt ein gewisser objektivierender Charakter zu, denn hier bleiben die Körperteile und Gliedmaßen in einer der Norm unserer Figurenauffassung entsprechenden Rangordnung. Zum mindesten halten sich Kopf und Füße in gleichmäßiger Entfernung vom Beschauer. Bei Mantegna wird diese Rangordnung durch die orthogonale Verkürzung der Figur verschoben, indem der Blick zunächst auf Körperteile gelenkt wird, die die Bedeutung des Kopfes als Trägers geistigen Ausdrucks in Frage stellen. Je mehr das bloß Kadaverhafte des Leibes betont wird, desto stärker muß der Eindruck der Entgöttlichung wirksam werden. Mit dieser Wirkung verbindet sich die völlige Aufhebung der Distanz im ethischen Sinne durch die Bezogenheit des dargestellten Christus auf einen gewissermaßen zufälligen und indiskreten Standpunkt des Beschauers. Zwar wurde seit Masaccio die Umwelt mit Hilfe der zentralperspektivischen Konstruktion des Bildraumes grundsätzlich als eine von einem Beschauerstandpunkt aus erlebte aufgefaßt. Gleichwohl wurden keineswegs alle Elemente der Bildwirkung von dieser Forderung gleichmäßig erfaßt. Und ganz besonders gilt dies von der Darstellung göttlicher Personen. Mantegna tut in seinem Mailänder Beweinungsbild einen auch für seine Zeit überraschenden Schritt, indem er die Erscheinung der Erlösergestalt selbst als Träger höchster Symbolwerte vom Blickpunkt des Beschauers abhängig macht. Mit dieser durch die orthogonale Verkürzung sinnfällig gemachten Subjektivierung der Erscheinung zugleich mit dem Bestreben nach Vernichtung der Distanz und repräsentativen Haltung – gleichbedeutend mit der Vernichtung des kultischen Wertes der Darstellung, woraus sich die Tatsache erklären mag, daß die Arbeit das Atelier des Künstlers nie verließ – erlebt hier die Christusbildung der Renaissance die den Punkt ihrer weitesten Entfernung vom Mittelalter.

Doch setzt an dieser Stelle erst die Einsicht in die künstlerische Aufgabe als eine vom Wesen der Renaissancemalerei her bedingte ein. Denn so sehr die Gestalt Christi ihrer Erscheinung nach bei Mantegna subjektiviert wird, so wird doch das Erlöserthema selbst nicht verneint und eine vollkommene Verweltlichung der Erscheinung Christi weder gewollt noch im Ergebnis erzielt.

Mantegnas Darstellung bewahrt trotz der im Sinne seiner Zeit äußerst „modernen“ Auffassung mittelalterliche Züge genug, um die Figur als die des Erlösers kenntlich zu machen. Dahin gehört der Nimbus und die Aufweisung der Wundmale. Füße und Hände als Träger der Wundmale nehmen sogar ein gewisses Maß von „repräsentativer Haltung“ in Anspruch, und zumal die Hände betonen in ihrer Stellung den demonstrierenden Charakter, indem sie sich durch Aufstützen der perspektivischen Verkürzung entziehen. Das Haupt ist nicht nur durch den Nimbus ausgezeichnet, sondern auch so weit aufgerichtet, daß es nicht hinter dem Brustkasten verschwindet. Abgesehen von diesen die äußersten Folgerungen der perspektivischen Auffassung umgehenden Mitteln liegt die künstlerische Größe der Arbeit Mantegnas gerade darin, wie er aus der die Erscheinung subjektivierenden Darstellung heraus neue Ausdruckswerte für das Passions-thema schöpft. Denn was der Christus durch Aufhebung der Distanz an repräsentativem Wert einbüßt, gewinnt er dadurch, daß er menschlicher Erlebnissphäre „nahegebracht“ wird. Er rückt in die nächste Umgebung des Betrachters, dorthin, wo der Tod und der Ausdruck überstandener Qual am unmittelbarsten erlebt wird. Gerade diese Erlebbarkeit des Erlösertodes unmittelbar unter den Augen des Zuschauers ist ein Wert, den hier der Renaissancekünstler der mittelalterlichen Auffassung positiv entgegenzusetzen hatte. Die Überweltlichkeit des Mittelalters wird aufgegeben zugunsten einer den Sinnen greifbareren Auffassung des Erlösertodes. Hierin liegt die perspektivische Idee des Bildes als einer Renaissance-darstellung beschlossen.

Neben dem Kampf zwischen Bedeutung und Erscheinung lassen sich die Stilprobleme der Renaissancemalerei als Folge der tiefenräumlichen Bildanschauung auch nach ganz anderer Richtung verfolgen, vor allem im Ringen um die künstlerische Bildeinheit, die durch die optische Bezogenheit des Bildraums auf einen Betrachterstandpunkt neuen Bedingungen unterstellt wird. Nicht jeder Betrachterstandpunkt war für den Renaissancemaler ästhetisch möglich, und die Geschichte besonders der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts zeigt, wo die Kunstauffassung der Zeit die Grenzen gezogen hat zwischen den vielen Möglichkeiten, Lage des Fluchtpunktes, des Horizontes und der Augendistanz

zu wählen. Daß die Kunsttheorie sich dieser Möglichkeiten bewußt war und bestimmte Entscheidungen traf, lehren die hierhin gehörenden Anweisungen Lionardos.¹ Die Kunstgeschichte hat, auch soweit sie stilgeschichtlich arbeitet, diesen Problemen verhältnismäßig wenig Beachtung geschenkt. Gute Beobachtungen, auch grundsätzlicher Art, enthält der Abschnitt „Perspektive und Allgemeines über Raumprobleme“ von Fritz Burger im Handbuch der Kunstwissenschaft (Deutsche Malerei I, 103 ff.), 1913. In weiter ausgreifender Fragestellung, die die Beziehung aller dreidimensionalen Bildwerte zur zweidimensionalen Bildebene als ein besonderes Darstellungsproblem für die tiefenräumliche Bildauffassung erkennt, hat neuerdings Päch, „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts“, untersucht und damit gezeigt, daß der Begriff der „optischen Ebene“ auch stilgeschichtlich zu verwerten ist.²

Hatte die Kunstgeschichte die Zentralperspektive stilgeschichtlich als eine zeitbedingte Teilerscheinung tiefenräumlicher Bildstruktur begriffen, so ergab sich damit auch ein Wandel in der Beurteilung der nichtperspektivischen oder andersperspektivischen Bildordnungen in der Geschichte der Malerei. Die Malerei des Mittelalters, deren Formensprache noch bei Janitschek im wesentlichen als entartete Antike galt, wurde nur allmählich in ihren besonderen künstlerischen Werten begriffen. Den Anstoß dazu gab die Wiener Schule mit Wickhoff und Riegl, die mit der Behandlung der altchristlichen, byzantinischen und frühmittelalterlichen Kunst neue Wege für die Betrachtung öffneten. Dabei war es von Bedeutung, daß die Wiener Schule von vornherein universalgeschichtlich dachte, eine Tatsache, die auch der Reichweite der Rieglschen Begriffe entscheidendes Gewicht verlieh.

Von der Anwendung des Raumbegriffs her gesehen war es methodisch neu, die mittelalterliche Malerei auf die Art ihrer raumhaften Bildstruktur als einer eigengesetzlichen zu untersuchen. Sie bloß durch den Mangel an Perspektive oder durch

¹ H. Jantzen, Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz. Ztschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstw. Bd. VI S. 119 ff.

² Kunstwissenschaftliche Forschungen Bd. II S. 75 ff. Berlin 1933.

die Abweichungen von der „richtigen“ Perspektive zu kennzeichnen, genügte nicht mehr. Zudem ergab sich, daß die mittelalterliche Malerei auch unter dem Gesichtspunkt der Raumdarstellung nicht etwa eine Einheit bildete, daß ferner diese Malerei stilgeschichtlich komplizierte Strukturen enthielt durch den Umstand, daß sie sich in der Frühzeit vielfach als Umbildung von ursprünglich raumhaft vorgeformten Bildvorstellungen ins Flächige erweist. So war je nach der Betrachtungsweise und je nach den untersuchten Zeitabschnitten die Möglichkeit zu verschiedenen Auffassungen gegeben.

Einen Ausgangspunkt für solche Untersuchungen bildete beispielsweise die Beobachtung, daß die Größenwerte der dargestellten Figuren und Dinge nicht in der dem Auge gewohnten „natürlichen“ Ordnung erfolgen, sondern in einer abweichenden oder geradezu umgekehrten Ordnung stehen. Oskar Wulff untersuchte ein solches Kompositionsprinzip, das er als „umgekehrte Perspektive“ bezeichnete und psychologisch mit der Verlegung des „idealen Standpunktes“ in die Tiefe des Bildes erklärte.¹ Mochte nun auch diese Erklärung angefochten werden können, so erwies sich doch jedenfalls, daß eine solche Bildordnung, die vom Standort der Renaissancemalerei aus gesehen als falsch und verzerrt bewertet wurde, geschichtlich verfolgt und als sinnvoll beschrieben werden konnte.

Abgesehen von solchen einzelnen Untersuchungen läßt sich die Entwicklung der kunstgeschichtlichen Analyse der aperspektivischen Bildvorstellungen des Mittelalters etwa dahin kennzeichnen, daß man das Unräumliche der Bilderscheinung – unräumlich im Verhältnis zur neueren Malerei – nicht mehr als Raumlosigkeit verstand, sondern verschiedene Stufen raumhafter Erscheinung auch dort unterschied, wo keine gesonderten Tiefenmotive im Bilde gestaltet waren. Freilich zeigte sich im Laufe der Forschung die Schwierigkeit, eine zureichende Begriffsbildung zu finden, da das anschaulich Gegebene nicht immer eindeutig zu interpretieren war. Die seit Riegl einsetzende Diskussion über den Goldgrund mag als Beispiel gelten. Riegl hatte,

¹ Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet, Leipzig 1907. Vgl. auch D. Frey, *Gotik und Renaissance*. 1929, S. 57.

wie vorher schon Schmarsow,¹ den Goldgrund der frühchristlichen und byzantinischen Mosaikmalerei als „idealen Raumgrund“ bezeichnet, „welchen die abendländischen Völker in der Folge mit vielen Dingen bevölkern und in die unendliche Tiefe ausdehnen konnten“. (Spätrömische Kunstindustrie S. 14.) Gegen diese Rieglsche Definition wandte sich Berstl (Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei, 1920) mit der Behauptung, es sei unmöglich, in dem einfarbigen Hintergrund eine Raumfunktion zu sehen und einer Fläche einen absoluten Raumwert zuzuschreiben (S. 38). Und von ganz anderen Gesichtspunkten her hat Coellen bestritten, daß der Goldgrund als erster Ausdruck des unendlichen Raumes aufgefaßt werden könne.² Der Goldgrund sei vielmehr als Ergebnis der Entwicklung, die von malerischer Bildstruktur der hellenistischen Zeit zur „absoluten ornamentalen Flachform“ verläuft, zu verstehen.

Hierzu ist zu sagen, daß eine Entscheidung von der Analyse des anschaulich Gegebenen nicht ohne weiteres erfolgen kann, da eine farbige Hintergrundsfläche je nach Erscheinungsweise verschieden gedeutet werden kann. Die Bestimmungen: „idealer Raumgrund“, „Fläche“, „absolute Flachform“ lassen sich nur im Rahmen der zugrunde liegenden begrifflichen Systeme der Autoren verstehen. Sie zeigen zugleich, wo die Grenzen für eine rein formale Interpretation gesetzt sind. Die neuere Forschung hat sich denn auch nicht mit jenem Ergebnis begnügt und hat außerhalb des Kunstwerks liegende Zeugnisse für die Entscheidung angerufen. In einer von J. v. Schlosser angeregten Arbeit von Bodonyi³ (1932) wird auf literarische Äußerungen altchristlicher Zeit hingewiesen und die Lichtbedeutung des Goldes betont. Die Arbeit mündet in der Frage nach der Sinnbedeutung des Goldgrundes aus und die Antwort lautet, daß der Goldgrund als Darstellung des göttlichen Himmelslichtes aufzufassen ist. Die Frage, ob Raumwert oder Flächenwert, sei zu einseitig und

¹ Zur Frage nach dem Malerischen. 1896, S. 47.

² Ludwig Coellen, Der Stil in der bildenden Kunst. 1921, S. 204 ff.

³ Josef Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition. Archaeologiai Ertösítő. Bukarest 1932/33 (ungarisch mit deutscher Zusammenfassung).

könne nur vor einem konkreten Kunstwerk gestellt und beantwortet werden.

Sieht man sich Riegls Interpretation des Goldgrundes an, so wird deutlich, daß sie mitbestimmt wird durch die Absicht, solcher Erscheinung einen festen entwicklungsgeschichtlichen Platz im Rahmen einer Überschau über die gesamte abendländische Kunst, die als eine kontinuierlich vorschreitende angesehen wird, anzuweisen und deren Ziel eben – formengeschichtlich gesprochen – Darstellung des unendlichen Freiraumes ist. In der teleologischen Auffassung Riegls wird also die Raumdarstellung des Mittelalters als ein Übergang von der Antike zur Neuzeit analysiert und daher dem Goldgrund die Aufgabe zugewiesen, in der Entwicklung Anfang zum unendlichen Freiraum zu sein. Mochte nun auch die Rieglsche Geschichtskonstruktion vielfach als zu formalistisch beurteilt werden, so blieb doch stets das wichtige Ergebnis, daß die Kunst der Neuzeit raumdarstellerisch nicht eine Wiederholung des spätantiken illusionären Raumes bedeutet, sondern eine grundsätzlich andere Struktur aufweist als der antike, und daß mit der Analyse des „zwischen den Dingen Befindlichen“ eine begriffliche Möglichkeit gegeben war, diese andersartige Struktur zu beschreiben.

Für die Kenntnis der Abwandlungen der Rieglschen Begriffe innerhalb der jüngeren kunstgeschichtlichen Forschung ist die perspektivgeschichtliche Darstellung von Panofsky aufschlußreich.¹ Unter Zugrundelegung der Rieglschen Unterscheidung von Körperraum und Freiraum wie der Rieglschen Vorstellung eines bestimmten Ablaufes im geschichtlichen Wandel der Raumauffassung hat Panofsky die linearperspektivischen Systeme seit der Antike unter dem Gesichtspunkt einer Entwicklung vom Aggregatraum zum Systemraum dargestellt und mit einer Fülle von Beispielen zur Geschichte der Konstruktion versehen.

Das Buch von Dagobert Frey, „Gotik und Renaissance“ (1929), ist in seinen kunstgeschichtlichen Teilen reich an Analysen räumlicher Bildelemente in der mittelalterlichen und neueren Kunst. Der Begriff der „Raumdarstellung“ wird hier nicht so

¹ E. Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form“. Vorträge der Bibliothek Warburg IV, 1927.

sehr formgeschichtlich als psychologisch entwickelt und dient vor allem dem Ziele des Buches, die Unterschiede zwischen Gotik und Renaissance durch alle Geistesgebiete hindurch als Wesensunterschiede zwischen sukzessiver und simultaner Vorstellungsweise zu fassen. Die Anschauung vom entwicklungsgeschichtlichen Gesamtverlauf der mittelalterlichen Kunst bis zur Renaissanceepoche entspricht, soweit der Raumbegriff in Frage kommt, nur im allgemeinen derjenigen Riegls (vgl. besonders S. 56f.). Bei der Verwendung der Begriffe „Einheit“ und „Kontinuität“ in Verbindung mit der Raumanalyse zeigt sich erneut, daß die Kunstgeschichte sehr verschiedenartige Zusammenhänge mit diesen Begriffen meint, so daß von Fall zu Fall festzustellen bleibt, was sie im Verhältnis zum anschaulich gegebenen Tatbestand bedeuten.

Raum als Symbol

Von den Auswirkungen, die sich aus dem Rieglschen Begriff der Raumdarstellung in der Kunst ergaben, sind noch diejenigen hervorzuheben, die eine Zuweisung von Raumstrukturen stilgesetzlicher Art an bestimmte Zeiten und Kulturen vornehmen, derart, daß ein Raumstil der bildenden Kunst als Entsprechung oder als Ausdruck für allgemeine geistige Verhaltensweisen in Anspruch genommen wird. In der Nachkriegszeit sind viele derartige Zuordnungen von Raumstilen zu Völkern, Rassen, Zeiten und Gedankensystemen vorgenommen worden. Am bekanntesten, wie über die Kunstgeschichte hinaus die kunstgeschichtliche Vorstellungswelt Riegls mitsamt ihrem ganzen Begriffssystem, wenn auch unter verändertem Aspekt, in Spenglers „Untergang des Abendlandes“ eingegangen ist.

Im Rahmen der Bemühungen, eine Epoche aus ihren gesamten kulturellen Äußerungen heraus als Einheit zu verstehen, war es methodisch neu, den Ausgangspunkt von der Kunstgeschichte her zu gewinnen, und zwar mit dem Ziel, nicht etwa nur Analogien zu sammeln, sondern aus der formalen Analyse des im Kunstwerk anschaulich Gegebenen die Grundstruktur einer Zeit ablesen zu können. Eben dies hat innerhalb der Kunstgeschichte

zuerst Riegl unternommen. Er hatte mit seiner Definition des Kunstwerks „Darstellung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum“ und in der Art, wie er diese Begriffe auf die konkret gegebenen Kunstschöpfungen anzuwenden verstand, nicht nur die Möglichkeiten gewonnen, die Gestaltungsprinzipien verschiedener Kunstgattungen, Architektur, Plastik, Malerei zu vergleichen, sondern sie gelegentlich auch als „Grundgefühle ganzer Völkerfamilien“ zu bestimmen und schließlich unter Zugrundelegung seines Begriffes „Kunstwollen“ diese Gestaltungsprinzipien auch als identisch mit denen anderer geistiger Gebiete aufzuweisen. Da in seiner Analyse die Beziehung auf die allgemeinste Formkategorie des Raumes eine besonders hervortretende Rolle spielt, war damit von Riegl dem kunstgeschichtlichen Raumbegriff eine außerordentlich weitreichende Rolle erteilt. So faßt Riegl beispielsweise die Gegensätze der altorientalischen und indogermanischen Kunst in folgenden Begriffen: „Alle altorientalische Kunst ist objektivistisch, raum- und zeitlos: in der Malerei Silhouette, im Geformten flach gewellt, mit möglichst schwachen und breiten Schatten.“ Als indogermanische Elemente gelten: Subjektivismus, Fernsicht, malerische Komposition. (Gesammelte Aufsätze S. 80 u. 90.)

In der deutschen kunstgeschichtlichen Forschung, soweit sie auf form- und stilgeschichtliche Untersuchungen ausging, finden sich die Versuche, die Unterschiede von Zeit- und Völkereinheiten von den Unterschieden räumlicher Vorstellungsweisen her zu kennzeichnen, sowohl in besonderen Erörterungen wie in gelegentlichen, allgemein geäußerten Anschauungen vertreten. Am auffallendsten erscheint dabei – auch unabhängig von Riegl – die Verwendung des Begriffes „unendlicher Raum“ sowohl im stilgeschichtlichen Sinn wie als symbolische Form. Der zeitliche, geographische und kulturelle Bereich, für den dieser Begriff verwendet wird, wechselt dem Umfang nach, bleibt aber zumeist der Kennzeichnung des „Nordischen“ vorbehalten. So wird der „unendliche Raum“ als Raumanschauung des Nordens im Gegensatz zum Süden, der Germanen im Gegensatz zu den Romanen, der deutschen Spätgotik im Gegensatz zur italienischen Renaissance, des Barockstils im Gegensatz zum Renaissancestil, des Abendlandes im Gegensatz zur Antike usf. gefaßt und

gelegentlich in Parallele zum erkenntnistheoretischen Raum gesetzt. Eine theoretische Begründung für die wechselnde Anwendung des Prädikats „unendlich“ angesichts der stilgeschichtlich so verschiedenartigen Erscheinungsweise des Räumlichen im abendländischen Kunstwerk hat die empirisch verfahrenende Kunstgeschichte nicht gegeben. Sie hat in gleicher Weise den gotischen Kirchenraum, die zentralperspektivisch geformte Bildtiefe wie den Helldunkelraum Rembrandts, als „unendlich“ bezeichnet.

Bei der Allgemeinheit dieser Bezeichnung ist die Kunstgeschichte der Gefahr einer bloß redensartlichen Verwendung dieses Wortes nicht immer entgangen. Eine Erörterung indessen, wie der Begriff „unendlicher Raum“ sich als Kennzeichnung abendländischen Raumempfindens – trotz aller Abstufungen, die die Stilgeschichte vornimmt – allmählich herausgebildet hat, dürfte freilich nicht bei der Raumdarstellung in der Malerei stehenbleiben, sondern hätte ebenso die Entwicklung des kunstgeschichtlichen Raumbegriffs in der Architekturgeschichte zu verfolgen, eine Entwicklung, die mit Schmarsows Antrittsvorlesung an der Leipziger Universität 1893 über das Wesen der architektonischen Schöpfung einen entscheidenden Anstoß erhielt.

Im allgemeinen hat sich die Auffassung vom „unendlichen Raum“ in zwei verschiedenen Betrachtungsreihen, die sich auf verschiedene Stoffgebiete beziehen, durchgesetzt. Einmal von der Beschäftigung mit der Barockkunst her, insofern schon in der vorwissenschaftlichen Betrachtungsweise etwa der barocke Landschaftsraum oder die illusionistisch gemalten Himmelsräume der Barockkirchen mit der Wirkung des Naturraumes gleichgesetzt werden. Was die Malerei anlangt, so ist eine begriffliche Möglichkeit für die Erörterung, durch welche Kunstmittel der unendliche Raum sinnlich faßbar gemacht wird, erst durch die Unterscheidung von Körperraum und Freiraum bei Riegl gegeben. Das Prädikat „Unendlich“ gilt dabei vor allem der Erscheinung des Freiraums, des zwischen den Dingen Befindlichen. „Raumdunkel“, „Raumschatten“, „Helldunkel“ sind die Mittel, durch die der Freiraum als etwas Grenzenloses versinnbildlicht wird. In der Tat hat die „nordische“ holländische Malerei des 17. Jahrhunderts wie keine andere Zeit diesen „grenzenlosen Raum“, sei

es als Landschaft oder Interieur, veranschaulicht, nach der Analyse Riegls mit dem Ziele, Figur und Freiraum als einziges homogenes Ganzes darzustellen. Schon vorher hatte Schmarsow in seiner Untersuchung über den Begriff des Malerischen 1896 den Helldunkelraum Rembrandts als „Einheit zwischen Körperlichem und Räumlichem, die nur im Bilde sich geben läßt“, beschrieben und die Erscheinung des zerrinnenden Hell und Dunkel als einen „Ausschnitt aus dem Unendlichen, der sich fürs Auge, das Innere jedenfalls, zum All erweitert und die Seele aufnimmt“ gekennzeichnet.

Die Unterscheidung von Körperraum und Freiraum bei Riegl gab andererseits auch die Möglichkeit, die körperräumliche Darstellung der italienischen Renaissancemalerei als Darstellung des unendlichen Raumes aufzufassen, insofern jede perspektivisch geformte Tiefraumdarstellung die Vorstellung einer unendlichen Abfolge begrenzter Körper weckt.

Ein zweiter kunstgeschichtlicher Bereich, in dem sich der Begriff des „unendlichen Raumes“ einstellte, war mit der Wirkung des gotischen Kircheninnern gegeben. Der Eindruck des Mystischen, die ungebrochenen Bewegungen nach oben, das scheinbar Unbegrenzte oder in seinen Grenzen nicht zu Fassende dieser Architektur ist seit der Romantik oft betont und zugleich als Streben nach Ausweitung ins Unendliche gedeutet. Gotik und Barock als Kunstbereiche des Abendlandes sind diejenigen Gebiete, aus deren Untersuchung sich vornehmlich der Begriff des unendlichen Raumes in der Kunstgeschichte entwickelt hat.

Indessen wird zugleich deutlich, daß es sich bei dem Prädikat „unendlich“ nicht um den Begriff eines in der Kunst anschaulich unmittelbar Gegebenen handelt – denn das Unendliche läßt sich nicht darstellen –, sondern daß jeweils eine Deutung vorliegt, zu meist mit der Absicht, den Raum der Anschauung empfindungsmäßig in einen Seelenraum zu verwandeln. Die kunstgeschichtliche Begriffsbildung rührt damit an eine Schwierigkeit, die jeder Verwendung des Raumbegriffs als Symbol wie jedem Versuch, die im Kunstwerk analysierbare Raumstruktur zu anderen geistigen Äußerungen einer Zeit in Beziehung zu bringen, zugrunde liegt, die Schwierigkeit, Anschauliches mit Nichtanschaulichem in einer wissenschaftlich zureichenden Weise zu vergleichen. Die

Kunstgeschichte hat diese methodischen Schwierigkeiten keineswegs immer verkannt. Zuletzt hat noch Dagobert Frey ausdrücklich auf sie hingewiesen.¹ Am schärfsten sind sie von der Stiltheorie als einer philosophischen Disziplin erörtert worden in dem 1921 erschienenen Buch von Ludwig Coellen über den „Stil in der bildenden Kunst“. „Wenn der Weltbegriff den Stil, das heißt also doch konstituierende Raumelemente der Kunstform, wirklich bestimmt, so entsteht der Kunstwissenschaft die Forderung, die allgemeinen gesetzmäßigen Beziehungen zwischen den beiden sphärenverschiedenen Gebieten des Weltbegriffs und der künstlerischen Raumorganisation prinzipiell aufzudecken und aus ihnen, als einer Theorie des Stils, im einzelnen Falle die Entsprechung abzuleiten und zu konstruieren. Das würde aber eine transzendental logische und nicht eine psychologistische Methode bedingen.“

Die Lösung, die Coellen in seinem Buch gibt, kommt in der Tat nicht von der Kunstgeschichte her, sondern von der Stiltheorie. Gleichwohl kann man sie begriffsgeschichtlich und in der Art, wie Coellen selbst auf die Geschichte der Kunst exemplifiziert, als einen Abschluß in der Entwicklung des kunstgeschichtlichen Raumbegriffs bezeichnen, da sie theoretisch die Aufweisung von formlogisch entwickelten Grundmöglichkeiten der Raumgenese im Kunstwerk erschöpft. Die Anwendung dieser Begriffe auf die Geschichte der Kunst zeigt freilich zugleich, daß das Leben des Kunstwerks von der Dialektik solcher formlogisch entwickelten Raumtheorie erstickt wird.

Aber auch in einem anderen Sinne läßt sich von einem gewissen Abschluß in der Entwicklung des kunstgeschichtlichen Raumbegriffs sprechen. Ein Rückblick auf die Methodenbildungen der Kunstgeschichte zeigt, daß der Raumbegriff einer vorwiegend formgeschichtlichen Betrachtungsweise verbunden war. Im Rahmen der form- und stilgeschichtlichen Methoden gerade der deutschen kunstwissenschaftlichen Forschung hat der Raumbegriff als eines der methodisch wichtigsten Werkzeuge seine Funktion nach allen Seiten erfüllt. Will man diese Funktion genauer be-

¹ Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. o. J. [1929], Einleitung.

zeichnen, so liegt sie in der Bereitstellung eines Werkzeuges, um die ganze Fülle anschaulicher Beziehungen der darstellenden Formen zueinander und zum Ganzen des Kunstwerks als Gesetzmäßigkeiten zu erschließen. Sieht man näher hinzu, so ergibt sich in der Verwendung des Raumbegriffs selbst eine Wandlung, die dem in der Kunstgeschichte sich vollziehenden Wandel von einer formgeschichtlichen zu einer mehr bedeutungsgeschichtlichen Betrachtungsweise entspricht. Die formalistische Raumanalyse, die den im Kunstwerk gestalteten Raum als ablösbare Stilform untersuchte, wird daher ergänzt werden müssen durch eine Betrachtung, die den dargestellten Raum als eine Dimension des Sinnhaften im Kunstwerk begreift.