

Angela Breidbach

Horizont.

Ein Begriff bei Erwin Panofsky und Paul Cézanne

Einleitung: Walter Benjamins Rückblick

In seinem Buch *Berliner Kindheit um 1900* widmet Walter Benjamin ein Kapitel dem dortigen Kaiserpanorama:

Es war ein großer Reiz der Reisebilder, die man im Kaiserpanorama fand [...]. Platz fand man immer. Und besonders gegen Ende meiner Kindheit, als die Mode den Kaiserpanoramen schon den Rücken kehrte, gewöhnte man sich daran, im halbleeren Zimmer rundzureisen [...].¹

Das von Benjamin im Weiteren ausführlicher beschriebene welthaltige Möbelstück befand sich seinerzeit in der Kaiserpassage Berlin, nahe der Universität und der Museumsinsel, Ecke Friedrichstraße/Unter den Linden, im heutigen Berlin-Mitte. Dort steht mittlerweile ein großes Autohaus. Will man das Berliner Kaiserpanorama heute aufsuchen, muss man sich aus dem Trubel der Innenstadt heraus zum Märkischen Museum begeben. In einem abgelegenen Raum des ruhigen Museums entfaltet es seine Magie wie vor 100 Jahren. Der Begriff Panorama ist jedoch irreführend, denn tatsächlich schaut man nicht, wie im Panorama, von einem erhabenen Standpunkt aus in die durch ein malerisches Kontinuum ausgestattete Runde, die das gesamte Blickfeld einnimmt.

¹ Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900*. Frankfurt am Main 1987, 14-15. Der Autor hat von 1932 bis 1938 an den Aufzeichnungen zu diesem Buch gearbeitet, zu Lebzeiten wurden nur Ausschnitte davon in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung veröffentlicht.

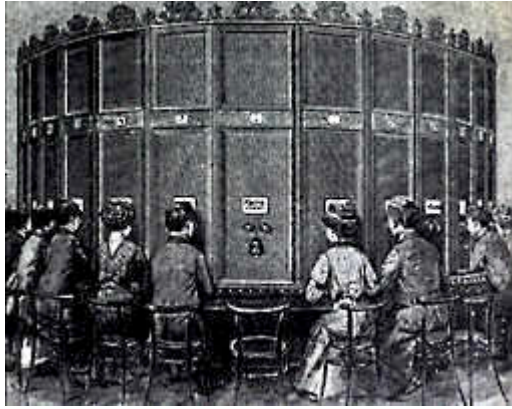


Abb. 1: Das Kaiserpanorama (um 1910), www.kaiser-panorama.de

„Die Schauwand, mit den Sitzgelegenheiten davor“, wie Benjamin sich ausdrückt, „hat Kreisform“ (Abb. 1), durch paarweise angeordnete Linsen erwartet man, ins Innere des Möbels zu schauen, was sich einem aber anbietet, sind stereoskopische Photographien, die mit dem rechten und linken Auge einzeln betrachtet einen so starken Eindruck von Raum erzeugen, dass man meint, in die dargebotenen Landschaften körperlich eintreten zu können und ein Teil von ihnen zu sein. Vom Klingeln eines Glöckchens begleitet, das bis heute erhalten ist, setzt sich die innere Mechanik hinter der zylindrischen Vertäfelung in Bewegung, das Rad mit den Bildern dreht sich einen Betrachterabstand weiter und jeder der Umsitzenden findet sich in seiner eigenen neuen Landschaft ein. Walter Benjamin hat wie in einem zwei-stufigen Rückblick ein erstaunliches Déjà-vu:

Die fernen Welten waren nicht immer fremd. Es kam vor, dass die Sehnsucht, die sie erweckten, nicht in das Unbekannte, sondern nach Hause rief. So wollte ich mich eines Nachmittags vorm Transparent des Städtchens Aix bereden, ich hätte auf dem Pflaster, das von den alten Platanen des Cours Mirabeau verwahrt wird, voreinst gespielt.²

Man stelle sich mit dem Autor vor, er habe als Kind dort in der Sonne gespielt. Es hätte der berühmte alte Maler Cézanne, den wir uns kontaktarm und mürrisch vorstellen sollen, mit Staffelei und Leinwand im Gepäck vorbeigehen und auf ihn schauen können. Auf jeden Fall wissen wir, dass um 1900 Photographen mit entsprechenden doppellinsigen Kameras die Stadt in der Provence besucht und abgelichtet haben, sonst hätte es das stereoskopische Bild

² Benjamin 1987, 15 (wie Anm. 1).

im Berliner Kaiserpanorama nicht gegeben. Diese Leute, ähnlich umständlich ausgestattet wie er, können dem Maler Cézanne nicht entgangen sein. Um die Mitte der dreißiger Jahre kann Benjamin rückblickend feststellen: „Die Künste, die hier überdauerten, sind mit dem zwanzigsten Jahrhundert ausgestorben. Als es einsetzte, hatten sie in den Kindern ihr letztes Publikum.“³

Erwin Panofskys systematischer Rückblick

Einige Jahre bevor Benjamin die Zeit um 1900 und ihre Faszination an Stereobildern in seinen autobiographischen Notizen zurückruft, beschwört Erwin Panofsky in seinem Aufsatz von 1927, *Die Perspektive als „symbolische Form“*,⁴ die Bildarchitektur der Renaissance, wie sie Leon Battista Alberti oder Albrecht Dürer entworfen und anschaulich praktiziert hatten. Panofskys Rückblick gilt dem aus dem Euklidischen Sehkegel für den Illusionsraum der Malerei weitergedachten „Raumkasten“, wie er ihn nennt. Panofsky ruft ein Raumkonzept zurück, „wo sich das ganze Bild [...] gleichsam in ein ‚Fenster‘ verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen [...]“⁵ In diesem Modell fällt ein Stück Wirklichkeit mit einer systematischen Konstruktion so in eins, dass ein endlicher, angeschauter Ausschnitt der Natur oder Geschichte der Welt gleichsam kontinuierlich und unendlich gedacht wird. Mit dem Gemälde öffnet sich ein Fenster, durch das hindurch der Blick von einem Punkt jenseitiger Ferne aus die Welt von hinten aufzäumt und sie so von ihrer Unendlichkeit her konstruiert. Wie Panofsky schon in seiner Einleitung betont, negiert dieses Modell alle haptischen Qualitäten der materiellen Malfläche. Der Blick des Betrachters soll sich ganz dem projizierten Illusionsraum hinter dem geöffneten Bildfenster zuwenden.

Der Fluchtpunkt am *Horizont* ist die Schnittstelle, an der die geometrische Konstruktion mit dem sinnlichen Eindruck zusammenfällt. Da der Blick des Betrachters mithin in der Ferne liegt, schaut er nichts an, was sich in diesem Raum befindet. Er hat ihn quasi durch ein zweites geöffnetes Fenster am hinteren Ende schon wieder verlassen. Panofskys Anschauungsmodell hält sich nicht beschreibend an einzelnen Objekten auf, die „wie Häuser

³ Benjamin 1987, 14 (wie Anm. 1).

⁴ Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als „symbolische Form“*. In: ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2. Hg. von Karen Michels und Martin Warnke. Berlin 1998, 664-757 (zuerst in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*. Leipzig und Berlin 1927, 258-330.).

⁵ Panofsky 1998, 664 (wie Anm. 4); Hervorhebung im Original.

oder Möbelstücke, in einer ‚Verkürzung‘ dargestellt“⁶ sind. Die Gegenstände des Raumes setzen dem singulären Fernblick keinen Widerstand entgegen, sie werden von ihm nur indirekt gestreift. Mit seinem Aufsatz „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ hat Panofsky die Bildkonstruktionen der Renaissance wiederbelebt, nachdem ein Jahrhundert lang von Seiten der Wissenschaft und populären Bildpraxis ganz andere Formen des Sehens erprobt worden waren.

Im folgenden Text möchte ich versuchen, zu rekonstruieren,

- wie die Cézanneinterpretation mit Panofskys Aufsatz im Gepäck ihren Ausgangspunkt weitgehend bei der Zentralperspektive nimmt,
- was der Begriff *Horizont* bei Cézanne anderes bedeuten kann,
- wie die Selbstzitate Cézannes sich vor dem passenden Begriff des *Horizontes* durchaus mit seinen Bildräumen zur Deckung bringen lassen.

Panofskys Einfluss

Die deutschsprachige Literatur zum Raum bei Cézanne bezieht sich, so meine These, durch den Einfluss Panofskys weitgehend auf das Modell der Zentralperspektive. Panofskys Raumvokabular ist die Norm, von der aus man sich an die Interpretation der Andersartigkeit der Bildräume Cézannes begibt. Die Modernität Cézannes wird vor diesem Hintergrund je anders beschrieben. Bis heute will es dabei nicht recht gelingen, Cézannes Bildräume mit seinen eigenen, schriftlich und mündlich überlieferten Erklärungen zum Raum sinnvoll zusammenzulesen.⁷

Friedrich Novotny schreibt, Cézanne habe „[...] die Gefühlswerte der Perspektive bis zum Äußersten unterdrückt“ und „in der entzauberten Welt seiner Bilder [...] für sie nicht Raum“⁸

⁶ Panofsky 1998, 664 (wie Anm. 4); Hervorhebung im Original.

⁷ Die englischsprachige Literatur, beispielsweise Roger Fry, Erle Loran und, auf beide Autoren Bezug nehmend, der Kritiker Arthur C. Danto, beschreibt die Geometrie der Gegenstandsformen bei Cézanne. Sie folgt einem mathematisch-geometrischen Ansatz, den Loran ohne den Umweg über Panofskys Perspektiv-Aufsatz direkt bei Leonardo da Vinci festmacht. Vgl. Loran, Erle: *Cézannes composition, analysis of his form with diagrams and photographs of his motifs*. Berkeley und Los Angeles 1947. Fry, Roger: *A study of his development*. Chicago und London 1989. Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt am Main 1991, 218-220, 294-298 (Originalausgabe: *The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art*. Cambridge, Mass. 1981).

⁸ Novotny, Friedrich: *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*. Wien 1939, 94.

gehabt. Novotny bezeichnet die Qualitäten dieses Raumes unter anderem als „außermenschlich“.⁹ Dabei orientiert er sich an Panofskys Vorgabe, der den Raum wegen des subjektiven Augenpunktes, den die Perspektive neben aller distanzierenden Konstruktion enthalte, auch „als vom Menschen, ja vom Individuum abhängig“¹⁰ beschreibt. Wenn die Qualität der Menschlichkeit eines Bildraumes vom subjektiven Augenpunkt abhängt, wie Panofsky vorschlägt, so kann im Folgenden mit Leichtigkeit gezeigt werden, dass, anders als Novotny meint, der Bildraum Cézannes der Augenpunkte, mithin des Menschlichen, durchaus voll ist.

Hans Sedlmayr beschreibt den Bildraum bei Cézanne als einem Zustand entnommen, „in dem sozusagen nur das Auge wach ist, während der Intellekt noch ruht.“¹¹ Neben dem optischen Zugang des subjektiven Augenpunktes fehlt ihm bei Cézanne die systematische Konstruktion, die bei Panofsky das Sehen in die Transzendenz führte und zur „Symbolischen Form“ wurde. Auch Sedlmayrs Polemik gegenüber kann gezeigt werden, dass die systematische Konstruktion bei Cézanne in hoher Komplexität existiert.

Kurth Badt und Gottfried Boehm, die sich in ihrem Werk tief vor dem Maler Cézanne verneigen, beziehen sich in ihren Interpretationen auch auf Panofskys Raumkästen: „Daher wird der Raum bei Cézanne auch nicht als leeres Gehäuse angelegt, in welches nachträglich Objekte in bestimmter Lage zueinander, kenntlich gemacht durch Größenverminderung, Deutlichkeitsminderung und Farbveränderung, eingetragen werden, sondern Raum ist bei ihm im Wesentlichen dadurch geschaffen, dass Dinge sich körperlich wölben, sich voneinander abheben und sich teilweise verdecken“,¹² sagt Badt und nimmt damit indirekt auf Panofskys Vorgabe Bezug.

Gottfried Boehm schreibt: „Der Raum ist mithin kein Gehäuse, dessen Dimensionen Richtung und Kontinuität garantieren, er ist Ergebnis einer Durchdringung der Bildpläne, einer Modulation der Farbtöne nach einem erkannten Rhythmus.“¹³ Weiter:

⁹ Novotny 1939, 79 (wie Anm. 8).

¹⁰ Panofsky 1998, 742 (wie Anm. 4).

¹¹ Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Frankfurt am Main 1955, 98.

¹² Badt, Kurth: Die Kunst Cézannes. München 1956, 124.

¹³ Boehm, Gottfried: Paul Cézanne. Montagne Saint-Victoire, Frankfurt am Main 1988, 110.

Die Zäsur, die Cézanne malend setzt, ist denkbar tief. Kein Betrachter kann sie übersehen. Sie sorgt dafür, dass der sinnliche Reichtum der Landschaften, Menschen und Dinge nicht nachgeformt, sondern in eine ganz andere autonome Sprache übersetzt wird.¹⁴

Dass diese Sprache sich nicht ganz autonom, sondern regelhaft bildet, erklärt Gottfried Boehm an einer Stelle eindringlich. Auch hier stößt sich seine Argumentation beinahe gewaltsam von Panofskys Vorgaben ab:

Denn jede Seite eines Objektes nach einem zentralen Punkt zu führen, ist unter Bedingungen der Zentralperspektive gerade nicht möglich, Verkürzungen bieten stets einen Aspekt, eine Seite des Dinges oder einer Fläche unter perspektivischen Bedingungen dar. Jene Seite aber gleichzeitig zu erfassen, zielt auf jene konvexe, sphärische, auf einen Kulminationspunkt angelegte Optik der Realität.¹⁵

Begleitet von unterschiedlichsten Bewertungen, hat die Kunstbetrachtung den Zeitpfeil umgekehrt, als hätte erst Panofsky seinen Aufsatz geschrieben, und Cézanne die Gesetze nachträglich geändert. Die zeitgenössischen Bedingungen, vor deren Hintergrund Cézanne malte, lassen sich aufzeigen. Sie stellen das Bild, das wir Panofsky-Geprägten in der Rekonstruktion seiner Leistung haben, vom Kopf zurück auf die Füße. In Cézannes Zeit wurden optische Geräte erfunden, Panoramen gebaut und Stereoskope entwickelt.

Horizont und Anderes bei Panofsky

„Parallelen, wie sie auch immer gerichtet sein mögen, haben einen gemeinsamen Fluchtpunkt.“¹⁶ [...] „Liegen sie in einer Horizontalebene, so liegt dieser Fluchtpunkt stets auf dem sogenannten ‚Horizont‘, d.h. auf der durch den Augenpunkt gelegten Waagerechten.“¹⁷

¹⁴ Boehm, Gottfried: Prekäre Balance. Cézanne und das Unvollendete. In: Ausstellungskatalog Wien, Kunstforum, und Zürich, Kunsthau 2000: Cézanne. Vollendet Unvollendet. Hg. von Felix Baumann u. a. Ostfildern-Ruit 2000, 29-40, 32.

¹⁵ Boehm 1988, 110 (wie Anm. 13).

¹⁶ Die geometrische Definition besagt, dass sich Parallelen nie, auch nicht im Unendlichen treffen. Panofsky beschreibt planperspektivische Tiefenlinien als Parallelen.

¹⁷ Panofsky 1998, 666 (wie Anm. 4); Hervorhebung im Original.

Panofsky hat um 1927 ein ausgeprägtes Wissen von den sehphysiologischen Gesetzen, deren Sonderform die Perspektive darstellt. Er klärt zu Anfang seiner Schrift exakt darüber auf, auf welchen Reichtum die Idealform verzichtet:

Diese ganze ‚Zentralperspektive‘ macht [...] stillschweigend zwei sehr wesentliche Voraussetzungen: zum Einen, daß wir mit einem einzigen und unbewegten Auge sehen würden, zum Andern, daß der ebene Durchschnitt durch die Sehpyramide als adäquate Wiedergabe unseres Sehbildes gelten dürfe. In Wahrheit bedeuten aber diese beiden Voraussetzungen eine überaus kühne Abstraktion von der Wirklichkeit [...]. Denn die Struktur eines unendlichen, stetigen und homogenen, kurz rein mathematischen Raumes ist derjenigen des psychophysiologischen geradezu entgegengesetzt.¹⁸

Mit dem Begriff „Psychophysiologie“ benennt Panofsky zugleich die subjektive Aneignung und die natürliche Wahrnehmung der Welt. Zugunsten der „symbolischen Form“ drängt er den psychophysiologischen Bewegungsradius des Künstlers auf eben dieses Minimum zurück, das ihm die Kunstgeschichte seit Alberti und Dürer zugewiesen hatte, so als sei die Europäische Moderne nach 1900 ein Versehen gewesen.

Panofsky manipuliert seine Leser dabei mit interessanten rhetorischen Stilmitteln: Die Geschichte des Bildraumes beginnt er mit der klassischen Antike, beschreibt die Entwicklung mittelalterlicher Bildräume im Norden und Süden bevor Europa ein Bildstadium erreicht, das er statt als Neuzeit oder Renaissance als „Moderne“ bezeichnet und „endgültig“ nennt: „So ist also die antike Perspektive der Ausdruck einer bestimmten, von dem der Moderne grundsätzlich abweichenden Raumanschauung“,¹⁹ oder: „Die Eroberung dieses neuen und endgültig ‚modernen‘ Standpunktes scheint sich nun im Norden und im Süden auf grundsätzlich verschiedenen Wegen vollzogen zu haben.“²⁰ In seinem Seiten füllenden Anmerkungsapparat, der die humanistische Position und die Autorität des Autors unterstreicht, widmet Panofsky lediglich die dreiundsiebzigste der fünfundsiebzig Fußnoten einer entschlossenen Abwertung der Bildräume, die die europäische Moderne seiner Zeit möglicherweise hervorgebracht haben mag. In gerade mal 17 Zeilen des Textes und etwa ebenso vielen Zeilen des Kleingedruckten kritisiert Panofsky El Lissitzkys Entwürfe zum Raum der

¹⁸ Panofsky 1998, 666 (wie Anm. 4).

¹⁹ Panofsky 1998, 698 (wie Anm. 4); Hervorhebung im Original.

²⁰ Panofsky 1998, 722 (wie Anm. 4).

Klassischen Moderne, die er die „allermodernste Kunstbetrachtung“ nennt. Die Räume des Impressionismus und Expressionismus, Futurismus und Suprematismus werden in aller Kürze „individualistisch und zufällig“ genannt.²¹ Die mögliche Regelmäßigkeit ihrer Struktur wird vom Autor hier nicht erwogen.²²

Horizont bei Cézanne

Der Impressionismus hatte die Perspektive abgeschafft. Seine Malerei orientierte sich am Modell des Netzhautbildes, welches die physiologische Wahrnehmung der Welt auf der Ebene der Netzhaut favorisierte. Als sei die Leinwand eine nach außen verlagerte Retina, werden die Farbwerte nebeneinander abgetragen und erscheinen als Farbschleier. Deshalb kennen die Räume des Impressionismus als Tiefenkonstruktion nur die Farbperspektive, wenn die Farben nach hinten hin blauer und schwächer werden. Das Raummodell der Impressionisten funktioniert wie einäugige Malerei. Cézanne hatte von seinem Kollegen Claude Monet gesagt, er sei „nur *ein* Auge, aber was für ein Auge!“. Monets berühmte Seerosenbilder kennen keinen Horizont, der Himmel fällt in ihnen mit dem Wasserspiegel zu einem Ort zusammen.

Die Frage, die uns beschäftigt, betrifft den Begriff des Horizontes bei Cézanne. Cézanne, so meine These, interessierte sich für die zeitgenössische Bildindustrie, er war mit Geräten wie dem Stereoskop und Raumillusionen wie dem Panorama vertraut. Wie die Einführung der Elektrizität in Aix en Provence mag er auch die optische Industrie seiner Zeit in ihrer Kommerzialität abgelehnt haben, verkannt hat er sie keineswegs. Cézanne wusste, was es bedeutet, mit zwei Augen zu sehen. Vor jeder Indienstnahme von Sehgeräten, jedoch im Wissen um sie, hat er in seiner Malerei Raummodelle erprobt, die sich über die Freiheitsgrade

²¹ Panofsky 1998, 754-755 (wie Anm. 4).

²² Vgl. Clausberg, Karl: Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip. Wien und New York 1999, 109-125: „Arbeit am Mythos der Perspektive. Ideelle Zykloperspektive durch Herings Doppelaug. Pawel Florenskij neben Erwin Panofsky.“ Clausberg gibt eine zeitgeschichtliche Begründung für Panofskys am Humanismus festhaltenden Diskurs: „Aber die auffällige Betonung des zweifachen kulturgeschichtlichen Aufbruchs zu wahrhaft humaner Perspektive scheint für Panofsky auch die Möglichkeit des neuerlichen Verlusts eingeschlossen zu haben. Diese Gefahr war in den zwanziger Jahren bedrückend gegenwärtig: nicht nur als deutsche Nachkriegsmisere und sich abzeichnende internationale Weltwirtschaftskrise, sondern als konkrete Vorahnung der faschistischen Barbarei.“ (123)

sowohl des panoramatischen Rundblicks als auch des stereoskopischen Doppelblicks Rechenschaft ablegen.

Im Panorama und im stereoskopischen Sehen heben sich die Bedingungen des „einigen und unbewegten Auges“ auf, die Cézanne Monet zuspricht und die Panofsky eine abstrahierte Voraussetzung nennt. In der panoramatischen Form der Wahrnehmung befindet sich der Betrachter im Zentrum seiner Welt. Er bewegt sich um die eigene Achse und erfasst die Summe seiner Bilder als einen Ring, im Idealfall eine Kugel um den eigenen Standort herum. Eine Kugel kann man auch Sphäre nennen.

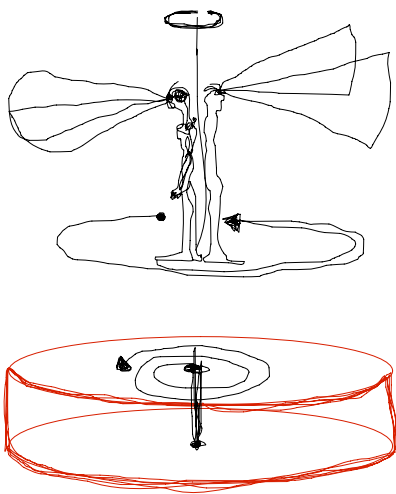


Abb. 2: Angela Breidbach, Das Panorama als Sehform, Computerskizze (2008)

Panorama bedeutet Weitblick. Von einem Standpunkt aus kann bei Drehung um die eigene Achse die gesamte Umgebung überschaut werden. Die Außenkanten des entstehenden, 360° fassenden, aus seinem Zentrum betrachteten Rundbildes korrespondieren, wenn man die von innen betrachtete Sphäre in die Fläche klappt, denselben Punkt der Landschaft.



Abb. 3: Eadweard Muybridge, Panoramaphotographie von San Francisco (1878)

© americahurrah.com/Muybridge/Muybridge.html

Eadweard Muybridges Ansicht von San Fransisco ist der Ausschnitt einer Kreisansicht. Die Bildform des geöffneten Fensters wird, wie man in der etwas unterbrochenen Reihung der Ansichten gut sehen kann, mannigfach, es entstehen multiple Blickpunkte und Fluchtpunkte. Die Tiefenlinien fächern den Raum nach hinten auch in die Weite. Ein einziges Fenster dieses Panoramas zeigt wieder eine Fluchtpunktsituation:

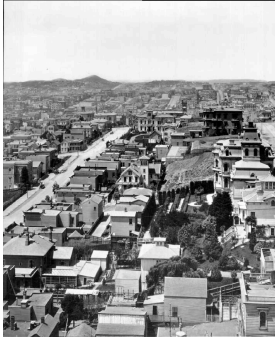


Abb. 4: Eadweard Muybridge, Photographie von San Francisco (1878), Ausschnitt
© americahurrah.com/Muybridge/Muybridge.html

Panofsky wusste von der Sphärizität des Wahrnehmungsraumes und sprach dabei von „Randverzerrungen“.²³ Sie sind durch die Mannigfaltigkeit der Fluchtpunkte und die Krümmung der Netzhaut im Panoramatischen Bild oder seinen Ausschnitten bedingt.

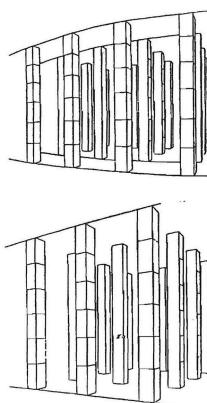


Abb. 4. Pfeilerhalle, konstruiert gemäß der „subjektiven“ (Kurven-)Perspektive (oben) und gemäß der schematischen (Plan-)Perspektive (unten).
Nach Guido Hauck

Abb. 5: Erwin Panofsky, Pfeilerordnungen mit und ohne Randverzerrungen²⁴

²³ Vgl. Panofsky 1998, 669 (wie Anm. 4). Für die Beobachtung der Krümmung des Sehbildes zitiert Panofsky Hermann von Helmholtz' Handbuch der physiologischen Optik.

²⁴ In: Panofsky 1998, 673 (wie Anm. 4).

Die zweite, im Idealfall kugelförmige Anordnung einer bewegten Schau betrifft das Stereosehen. Wir sehen mit zwei Augen, wir greifen im nahen Gegenstandsbereich von zwei verschiedenen Seiten auf einen Gegenstand zu und erhalten zwei unterschiedliche Bilder. Charles Wheatstone beschrieb 1838, dass die Sehachsen der beiden Augen in der Ansicht des nahen Gegenstandes konvergieren, dass dabei die beiden flachen Netzhautbilder geringfügig, jedoch signifikant unterschiedlich sind und in der Vereinigung einen reliefartigen Raumeindruck entstehen lassen.²⁵

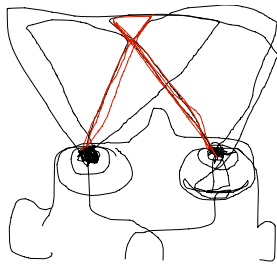


Abb. 6: Angela Breidbach, Stereoskopie als Sehform, Augenabstand, Computerskizze (2008)

Im Modell sieht diese Sehform so aus:



Abb. 7: Angela Breidbach, Stereoskopie als Sehform, Bewegung um das Motiv, Computerskizze (2008)

Beim stereoskopischen Sehen hängt die Bewegung des Sehens mit Standortverschiebungen zusammen. Unser Gehirn hat durch den Augenabstand erlernt, die beiden maßvoll abwei-

²⁵ Wheatstone, Charles: Contributions to the physiology of vision, part the first. On some remarkable, and hitherto unobserved, phenomena of binocular vision. In: Philosophical transactions of the Royal Society 128, 1838.

chenden Bilder zu einem einzigen räumlichen Bild zusammenzuziehen.²⁶ Liegt beim Panorama das Zentrum der Sehkugel im Betrachter, so liegt es beim Stereoskopischen Modell im Motiv. Um dieses herum ordnet der Betrachter sein Sehen von multiplen Standorten aus an.

Angesichts der komplexen Raumformen des panoramatischen wie des stereoskopischen Sehens lässt sich eine Briefstelle Cézannes ohne Schwierigkeiten lesen: „Ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich bald mehr nach rechts, bald mehr nach links wende.“²⁷ Dabei kann der Maler vor der Weite der Landschaft weiter *nach* rechts und weiter *nach* links schauen, als es der Ausschnitt des Fensters erlauben würde, und die Bilder zu einer Sphäre um sich herum ordnen. Vor dem engen Ausschnitt eines Stillebens kann er mehr *von* rechts oder *von* links schauen und die mehrfachen Ansichten komplex zusammensetzen.

Kommen wir zum Kernpunkt unserer Fragestellung, dem *Horizont* bei Cézanne. Der Begriff taucht in seinen Briefen auf und ergibt vor dem Hintergrund der Zentralperspektive keinen Sinn, der mit seiner Malerei kompatibel wäre:

Man behandle die schöne Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so daß jede Seite eines Objektes, einer Fläche, nach einem zentralen Punkt führt. Die mit dem Horizont parallel verlaufenden Linien geben die seitliche Ausdehnung, das heißt einen Ausschnitt der Natur oder, wenn Ihnen das lieber ist, des Schauspiels, daß der Pater Omnipotens Aeternae Deus vor unseren Augen ausbreitet. Die zu diesem Horizont senkrecht stehenden Linien geben die Tiefe. Nun liegt aber die Natur für uns Menschen mehr in der Tiefe als in der Fläche.²⁸

Das berühmteste aller Zitate Cézannes aus seinem ersten Brief an Emile Bernard wirft gehörige Probleme auf, wenn wir sein Vokabular mit Panofsky lesen. Die Parameter der *richtigen Perspektive*, des *zentralen Punktes* und des *Horizontes*, die Cézanne hier anbietet, lösen in uns, wie ein spontaner Reflex, zentralperspektivische Raummuster aus. Das würde aber die

²⁶ Vgl. Sacks, Oliver: A Neurologist's Notebook, "Stereo Sue". In: The New Yorker, June 19, 2006, S. 64-73. Sacks diskutiert hier an einem Fallbeispiel die kritische Phase in der neuronalen Entwicklung, in der die Zellen im Hirn trainiert werden, die für die Verrechnung der Doppelbilder zuständig sind.

²⁷ Cézanne, Paul: Briefe. Hg. von John Rewald. Zürich 1979, 285 (Originalausgabe: Paul Cézanne: Correspondance, Paris 1930; deutschsprachige Erstausgabe: Zürich 1962).

²⁸ Cézanne 1979, 281 (wie Anm. 27).

schöne Natur, wie Cézanne sie nennt, rasterartig homogen machen und nicht in sphärische Formen bringen, wie Zylinder, Kugel und Kegel. Cézanne setzt auch, anders als Panofsky, das Auge in den Plural, er sagt, dass die Natur „vor unseren Augen“ ausgebreitet sei. Der Begriff *Horizont* ist bei ihm possessiv, das heißt an das Subjekt gebunden. Er schreibt:

Um Fortschritte zu machen gibt es nur eins: die Natur; im Kontakt mit ihr wird das Auge erzogen. Es wird konzentrisch in Folge des vielen Schauens und Arbeitens ... Die Ränder der Gegenstände fliehen in Richtung eines Punktes, der auf *unserem Horizont* liegt.²⁹

Was kann *Horizont* im Zusammenhang mit dem konzentrischen Auge bedeuten? Zwei Apfelstillleben Cézannes zeigen die Bildformen des Panoramas und der Stereoskopie quasi modellhaft:



Abb. 8: Paul Cézanne: Pommes et biscuits (um 1877-1880), Ausschnitt, Öl auf Leinwand, 46 x 45 cm, Musée national de l'Orangerie, Paris. La Collection Jean Walter et Paul Guillaume, Venturi 343

© 2000-2008 The Athenaeum

Cézanne hat gesagt: „Ich werde Paris mit einem Apfel in Staunen versetzen“, dies ist ihm mit einem Gemälde wie diesem offensichtlich gelungen. Vor einer blauen Blättertapete liegen hier auf einer Kommode 14 Äpfel so angeordnet, dass, wie bei Muybridges Ansicht von San Francisco,³⁰ strahlenförmige Tiefenachsen mehr in die Breite des Raumes als in seine Tiefe gezogen werden. Das Motiv wird so gefächert, dass die Form des geöffneten Fensters zugunsten des Panoramas gesprengt wird. Der streifenförmige Aufbau der Komposition un-

²⁹ Cézanne 1979, 285 (wie Anm. 27).

³⁰ Vgl. Abb. 3.

terstützt diesen Eindruck. Im Panorama greift die Vokabel vom konzentrischen Auge. Ich habe einen Ausschnitt dieses Gemäldes als Modell nachgebaut:



Abb. 9: Angela Breidbach, Äpfel und Biskuits, Modell nach Paul Cézanne (2007)

© 2008 Angela Breidbach

Leider gehören Rot/Cyan-Brillen nicht zur optischen Grundausstattung des akademischen Kunsthistorikers. Mit so einer Brille, wenn der Leser sie möglicherweise zur Hand hat (im Handel ist diese Brille für 3 € erhältlich), kann man die folgende Abbildung als räumliches Konstrukt wahrnehmen. Die Äpfel werden mit einem mal so anfassbar in die Nähe gerückt, wie es das Gemälde Cézannes räumlich suggeriert:

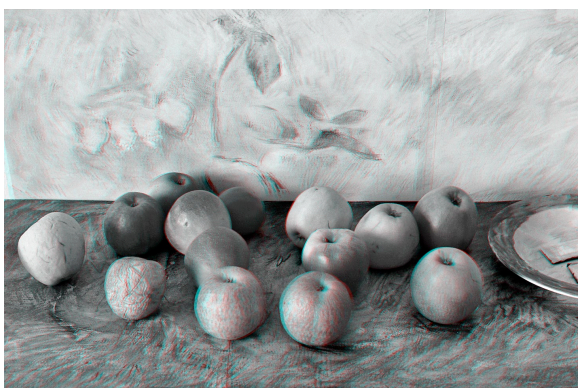


Abb. 10: Angela Breidbach, Äpfel und Biskuits, Stereoskopisches Modell nach Paul Cézanne (2007)

© 2008 Angela Breidbach

Ein anderes Apfelstilleleben Cézannes beschreibt etwa folgenden Ausschnitt des vorigen Gemäldes.

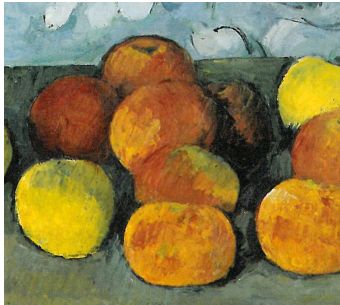


Abb. 11: Paul Cézanne, Pommes et biscuits (um 1877-1880), Ausschnitt, Paris, Musée national de l'Orangerie



Abb. 12: Paul Cézanne, Huit pommes devant un tapisserie aux feuilles (um 1877-1880), Stiftung Langmatt, Sidney und Jenny Brown.

Die beiden Gemälde sind um 1877-1880 entstanden, genau zeitgleich mit Muybridges Panorama von San Francisco. Vor derselben Blättertapete liegt bei *Acht Äpfel vor Blättertapete* eine in die Tiefe führende Anordnung von vier Äpfeln, denen rechts und links vier weitere Äpfel symmetrisch beigelegt sind. Ist dies eine Fluchtpunktperspektive? Die Vertikale wird durch die mittlere Achse der vier Äpfel betont, die vier zugelegten Äpfel beschreiben ein Trapez, das sich nach oben verjüngt. Ansicht und Aufsicht scheinen zusammenzufallen. Es gibt keinen richtigen Fluchtpunkt, der, wie es die Theorie will, mit dem Horizont auf einer Linie läge. So, wie Ansicht und Aufsicht, fallen auch je ein Blick mehr von links und einer mehr von rechts in diesem Gemälde miteinander zusammen. Die Interpolation der vielen Ansichten macht jeden Apfel plastisch, überräumlich und kugelig. Auch diese Situation habe ich versucht, in einem stereoskopischen Modell nachzubauen, das mit einer Rot/Cyan-Brille räumlich lesbar wird:



Abb. 13: Angela Breidbach, Acht Äpfel vor Blättertapete, Stereoskopisches Modell nach Paul Cézanne (2007)
© 2008 Angela Breidbach

Die Blickachsen der beiden Ansichten eines stereoskopischen Bildes konvergieren und treffen sich mit ihren Blickpunkten eben nicht in der Ferne, sondern in jedem angeschauten Apfel. Nur wenn wir den Horizont als Umlaufbahn eines mehrfachen Zugriffs auf das Motiv mitgeführt denken, können wir begreifen, warum die zum Horizont senkrecht stehenden Linien die Tiefe geben und gleichzeitig im Objekt kulminieren, wie Cézanne schreibt:

Ich will damit sagen, dass es in einer Orange, einem Apfel, einer Kugel, einem Kopf, einen kulminierenden Punkt gibt, und dieser Punkt ist – trotz der gewaltigen Wirkung von Licht, Schatten und Farbeindrücken – stets unserem Auge am nächsten.³¹

Ein drittes Gemälde Cézannes kann auf seine Modelleigenschaften hin befragt werden:

³¹

Aus dem 5. Brief an Emile Bernard: Cézanne 1979, 285 (wie Anm. 27).



Abb. 14: Paul Cézanne, La Préparation du Banquet (1890-1895), Privatsammlung

Bei diesem Ölgemälde, das Götz Adriani als „eine der merkwürdigsten Bilderfindungen“³² Cézannes kommentiert, könnte es sich um eine Art Modell handeln, in dem ein Raumschnitt und die Bewegungssequenz einer Figur in drei Phasen, die ihm ihr Sehen zutragen, gleichzeitig benannt werden. In der Mitte sieht man einen zylindrischen Tisch mit Gefäßen und Früchten. Drei Figuren sind im Vordergrund sichtbar. Eine ist im Begriff, wie später der Akt von Duchamps, eine Treppe hinab zu gehen, eine zweite mittig unten scheint sich zu verneigen und unter dem Arm durch auf das Motiv zu schauen, eine dritte Figur geht weiter rechts aus dem Bild.³³ Ein Farbschleier schwingt um das vor ihnen aufgebaute Motiv, das im Titel benannte Festmahl. In einer weiteren Abbildung habe ich versucht, den Modellcharakter des komplexen Gemäldes durch eine darüber gelegte Skizze herauszustellen.

³² Ausstellungskatalog Tübingen, Kunsthalle 1993: Cézanne: Gemälde. Hg. von Götz Adriani. Köln 1993, 194.

³³ Vgl. Helmholtz, Hermann von: Handbuch der physiologischen Optik. Berlin 1867, 723: Die buchstäbliche Anleitung, „zwischen den Beinen oder unter dem Arme durchzusehen“, finden wir in den Sehexperimenten des Hermann von Helmholtz: „Damit verlieren die Farben ihre Beziehung zu nahen oder fernen Objekten, und treten uns nun rein in ihren eigenthümlichen Unterschieden entgegen.“ Durch eine zeitgleiche Übersetzung ins Französische, erschienen in der Revue de Scientifique, ist es möglich, dass Cézanne Helmholtz gelesen hat. Vgl. Breidbach, Angela: Anschauungsraum bei Cézanne. Cézanne und Helmholtz. München 2003.

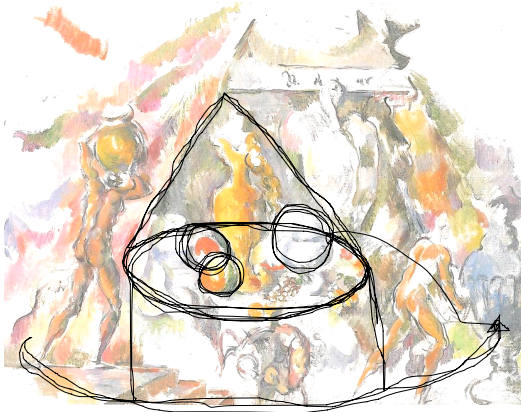


Abb. 15: Paul Cézanne, La Préparation du Banquet (1890-1895) mit einer Computerskizze von Angela Breidbach

Die Gesamtheit des innen liegenden Raumes verwandelt sich zu Zylinder, Kugel und Kegel. Im Gegensatz zu geometrischen Gegenstandsformen entstehen im mehrfachen Zugriff eines Schauens, das seinen Horizont mit sich führt, sphärische Raumformen. Ich habe auch diese Szene in einem Modell nachgebaut:



Abb. 16: Angela Breidbach, Die Vorbereitung des Festmahls, Modell nach Paul Cézanne (2007)

© 2008 Angela Breidbach

Die Anordnung der Figuren verkörpert ein Sehen, das fähig ist, ein Motiv gleichzeitig und sukzessiv von mehreren Seiten zu fassen. Oben/unten, links/rechts, aufrechte/umgekehrte Ansicht werden gezeigt. Stereoskopie bedeutet ein doppeltes Sehen und kann eben genauso

simultan durch den Augenabstand wie sukzessiv durch Bewegungen um das Motiv herum konstruiert werden. Die beiden Bilder werden in der Vereinigung als Raum gelesen, ich erinnere dabei an Cézannes von Gasquet überlieferte, berühmt gewordene Geste der ineinander geschobenen Hände.

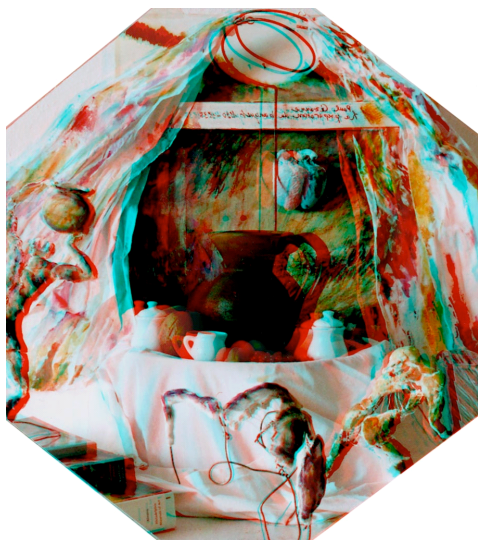


Abb. 17 und Abb. 18: Angela Breidbach, Die Vorbereitung des Festmahls. Modell nach Paul Cézanne (2007) – oben in der klassischen stereoskopischen Doppelphotographie und unten als Palimpsest der beiden Ansichten, der wie vorher mit Rot/Cyan-Brille gelesen werden kann.

© 2008 Angela Breidbach

Die drei Figuren werden hier noch einmal modellhaft in der stereoskopischen Ansicht gegeben:

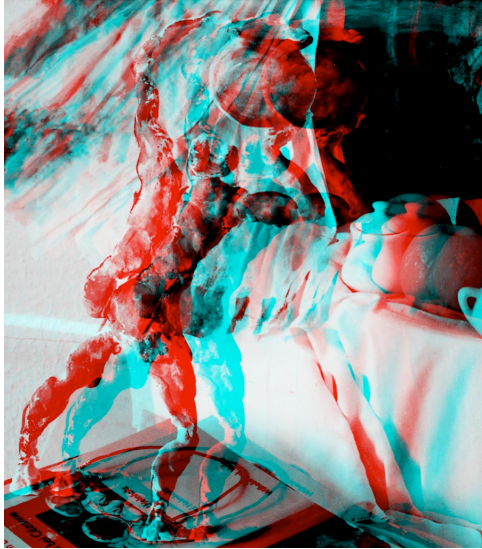


Abb. 19: Angela Breidbach, Die Vorbereitung des Festmahls, Modell nach Paul Cézanne, Ausschnitt
© 2008 Angela Breidbach



Abb. 20: Angela Breidbach, Die Vorbereitung des Festmahls, Modell nach Paul Cézanne, Ausschnitt
© 2008 Angela Breidbach



Abb. 21: Angela Breidbach, Die Vorbereitung des Festmahls, Modell nach Paul Cézanne, Ausschnitt
© 2008 Angela Breidbach

Cézanne hat seine Horizonte mit sich geführt. Sein Raum favorisiert eine Ästhetik der Nähe. Im Panorama ist er selbst der Mittelpunkt der ihn umgebenden Welt, deren Horizont er wie einen Gürtel um sich legt. Im Modell des stereoskopischen Sehens verbindet der Maler mehrere Ansichten eines Objektes, um das er einen Horizont sukzessiver Standorte zieht, deren verschiedene Ansichten seine Malerei vereinigt.



Abb. 22: Angela Breidbach, Die Vorbereitung des Festmahls, Modell nach Paul Cézanne, Ausschnitt
© 2008 Angela Breidbach

Das anfangs zitierte Raumvokabular Cézannes lässt sich am Ende unserer Betrachtung möglicherweise verständlicher lesen: „Die mit dem Horizont parallel verlaufenden Linien geben die seitliche Ausdehnung, das heißt einen Ausschnitt der Natur [...].“ So verstanden, liegt die seitliche Ausdehnung des Motivs in der kreisenden Bewegung des Malers, der es von mehreren Seiten betrachtet. „Die zu diesem Horizont senkrecht stehenden Linien geben die Tiefe.“ Mit dem nahen, fast haptischen Zugriff der konvergierenden Sehachsen im stereoskopischen Sehen entsteht ein ganz wichtiger Aspekt anderer Tiefe, als der unendlichen Tiefe in der Zentralperspektive: Die Tiefe liegt im Objekt, in den Orangen, Äpfeln, Kugeln, die er anschaut! In unmittelbarer Nähe und nicht jenseits der Möblierung der Welt hat der Blick seinen „Kulminationspunkt“, wie Cézanne es nennt. „Jede Seite eines Objektes führt nach

einem zentralen Punkt“, der, wie gesagt, obwohl Cézanne das Wort Perspektive benutzt, nicht in unendlicher Ferne, sondern im Objekt selbst liegt. Im Panorama liegt der Horizont

360° um den Betrachter herum, er selbst ist der zentrale Punkt dieses Raummodells, das sein Auge „konzentrisch“ macht, wie Cézanne an anderer Stelle sagt.

Die Theorielücke

Panofsky schreibt in seinem Aufsatz: „Der Gesichtsraum wie der Tastraum kommen darin überein, daß sie im Gegensatz zum metrischen Raum der Euklidischen Geometrie ‚anisotrop‘ und ‚inhomogen‘ sind.“³⁴ Er wirbt um einen Bildraum, der dazu bestimmt ist, „jene Homogenität und Unendlichkeit, von der das unmittelbare Erlebnis des Raumes nichts weiß, in der Darstellung desselben zu verwirklichen [...]“³⁵

Auf Cézannes Raum trifft es tatsächlich zu, dass er unmittelbar erlebt, anisotrop und inhomogen ist. Die Anschauung, der er entspringt, ist, was Panofsky „Psychophysiologie“ nennt, und er ist eine illusionistische Konstruktion. Eine vorzeitige Eindeutigkeit einmal gewählter Begriffe scheint verhindert zu haben, dass die theoretischen Hintergründe freigeschaufelt werden konnten, vor denen Cézanne seine Räume entwickelt hat. Um nur einige der Begriffe zu rekonstruieren: Cézannes Malerei ist physiologisch, aber kein retinaler Impressionismus. Sie ist kognitiv, das heißt psychologisch, aber damit nicht gleich „individualistisch und zufällig“, wie Panofsky psychologische Entwürfe bezeichnet. Kontinuierliche Dreidimensionalität haben nur die Albertischen Illusionsräume, die Panofsky benennt. Cézannes Malerei ist illusionistisch, aber stereoskopisch. Obwohl die ganze Welt ihn 3-D-Raum nennt, ist der stereoskopische Raum nicht dreidimensional, kein räumliches Kontinuum im Koordinatensystem dreier Achsen, sondern entsteht als ständiges, regelhaftes Diskontinuum aus der Verrechnung von Lücken. Cézannes Bildräume haben wie das stereoskopische Bild die Form von Reliefs. Der Begriff des Reliefs in der Malerei wird von Panofsky bis Pollock als „materielle Mal- oder Relieffläche“³⁶ verstanden. Cézannes Reliefs liegen hingegen jenseits der Malfläche im Bereich der illusionistischen Konstruktion. Auch ist Panofskys Unendlichkeit eine ganz andere als die Cézannes. Mit Maurice Merleau-Ponty wissen wir, wie Cézanne bis ins hohe Alter hinein ein tastendes Vorgehen übte.³⁷ Der Maler bewegte seine Horizonte geduldig über längere Zeiträume um seine Motive. Seine Räume haben statt mit der Ästhetik

³⁴ Panofsky 1998, 668 (wie Anm. 4); Hervorhebungen im Original.

³⁵ Panofsky 1998, 668 (wie Anm. 4).

³⁶ Panofsky 1998, 664 (wie Anm. 4).

³⁷ Merleau-Ponty, Maurice: Der Zweifel Cézannes. In: Was ist ein Bild? Hg. von Gottfried Boehm. München 1994, 39-59.

der Ferne mit einer ganz neuen Unendlichkeit zu tun, mit einer Form der Nähe und Komplexität: „Deshalb musste jeder Pinselstrich eine Unendlichkeit von Bedingungen erfüllen, deshalb meditierte Cézanne mitunter stundenlang, ehe er einen setzte.“³⁸ Nicht zuletzt ist es der *Horizont* bei Cézanne, der statt als angeschaute Ferne als unmittelbarer Bewegungsradius des Malers gelesen werden kann.

Die Bestimmungen der theoretischen Raumbegriffe lösen sich im Hinblick auf Cézanne nur auf, wenn man sich in die Anschauungspraxis um 1900 rückversetzt – wozu der einleitend zitierte Rückblick Walter Benjamins einlud – und „das Städtchen Aix“, den Genius Loci dieser Malerei, in den Konstruktionen dieser Praxis aufsucht.

Empfohlene Zitierweise:

Breidbach, Angela: *Horizont*. Ein Begriff bei Erwin Panofsky und Paul Cézanne. In: Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen. Hg. von Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr, Tübingen 2009 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange).

URL: ><http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3964/><

URN: ><http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39646><

ISSN 1868-7199