

STEINERT & BITTERLING

Katrin Steinert, Daniel Bitterling
Diplom-Ingenieure Innenarchitektur
Kreuzstraße 15 / 04103 Leipzig
Tel: 0341 5916142 / Fax: 0341 5916143
mail@steinertundbitterling.de
www.steinertundbitterling.de

Roomstories

Studie zur Darstellung von Innenraum in sechs Heften und 500 Beispielkarten

Auszug aus Heft #3
Perspektive als gestalterisches Mittel
und eine Beispielkarte

Themen der Hefte

- #1 Die Architekturzeichnung
- #2 Perspektive Entdecken
- #3 Perspektive als gestalterisches Mittel
- #4 Atmosphäre
- #5 Entwurf und Darstellung
- #6 Darstellungskonzept

ELEMENTE PERSPEKTIVISCHER BILDKONZEPTION

Gegenüber den Parallelprojektionen bietet die Perspektive – so soll die Zentralprojektion der Einfachheit halber weiterhin genannt werden – einen ungleich größeren gestalterischen Spielraum. In der Methode der Axonometrie sind bereits alle Bedingungen der Projektion definiert. Durch die parallelen Sehstrahlen des im unendlichen verorteten Betrachters sieht die Militärperspektive eines Objektes, von verschiedenen Zeichnern gefertigt, identisch aus. Die Abbildung ist quasi objektiv.

Bei der Konzeption einer Perspektivzeichnung hingegen sind drei entscheidende Faktoren zu bestimmen: die Position des gedachten Betrachers, sein Sehkegel sowie der daraus gewählte Ausschnitt. Durch deren bewußte Wahl läßt sich die Darstellung stark modifizieren, wie im Folgenden gezeigt werden soll. »Dabei kann der wahrheitsgetreuen – dem Auge des Betrachters entsprechenden – Wiedergabe oder dem bestmöglichen Bild der Vorzug gegeben werden.«⁵ Die Faktoren der Perspektive sind also nicht a priori bestimmt, sondern im Rahmen der Bildkonzeption frei wählbar, ja sie müssen gewählt werden und aus diesem Grund ist die Perspektive immer eine subjektive Interpretation des Darzustellenden.

Der Sehkegel ist am leichtesten zu definieren. Er steht in Abhängigkeit zu der bereits erwähnten Randverzerrung, die bei der perspektivischen Abbildung auftritt. Wie aus eigener Erfahrung visueller Wahrnehmung nachvollziehbar ist, handelt es sich bei der Begrenzung des Sehkegels nicht um einen absoluten Wert, sondern einen Übergangsbereich. Im Allgemeinen wird von einem Blickwinkel um 60° ausgegangen. Reiner Thomae hat in seinen Erläuterungen zur Perspektivkonstruktion einen Blickkreis von 76° »als Grenze zwischen einem natürlichen, dem Auge

entsprechenden und einem unnatürlichen, verzerrten Bildbereich [...] aufgrund der Analyse vieler Perspektiven festgelegt«⁶.

Das darzustellende Objekt muß sich also innerhalb dieses Grenzbereiches befinden. Dabei verweist die Bezeichnung *Blickkreis* darauf, nicht nur die seitlichen, sich im Blickwinkel des Grundrisses befindlichen Objektkanten zu berücksichtigen, denn der Sehkegel ist genauso in der Höhe begrenzt.

Komplexer gestaltet sich nun die Entscheidung über den Standpunkt des Betrachters, zu der die Festlegung von Augpunkt und damit Aughöhe sowie die Distanz zwischen Betrachter und Objekt bzw. Bildebene gehören. Unter Berücksichtigung des Blickkreises ergeben sich zwei problematische Szenarien bei der Darstellung von Innenraum. Bei der ersten Situation befindet sich der Betrachter im Raum. Er sieht so entweder nur sehr begrenzt oder überzieht den Blickwinkel und nimmt einhergehende Verzerrungen in Kauf. Die zweite Situation plazierte den Betrachter außerhalb des Raumes. In den meisten Fällen müssen hier die Sicht behindernde Objekte wie Wände entfernt werden. Der Standpunkt ist in Bezug zur Darstellung dann unrealistisch.

Zur Behebung des Standortproblems gibt Thomae folgenden Rat: »Will man also so viel wie möglich sehen, den Raum ›richtig verstehen‹ und außerdem den Eindruck erwecken, daß der Betrachter noch im Raum steht, so tut man gut daran, den notwendigen Schwindel auf die einzelnen Bildkomponenten zu verteilen: man wird zum einen aus dem Raum herausgehen, und zum anderen den 76° Kreis überziehen«⁷.

Zu überlegen gilt jedoch, ob es der für die jeweilige Darstellung geeignete Ansatz ist, so viel wie möglich zu zeigen. Unzweifelhaft gelingt auf die vorgeschlagene Weise ein anschaulicher Überblick über den Raum. Das *richtige Verstehen*, wie Thomae es intendiert, kann damit aber nicht gleichgesetzt werden. Die Intention, einen

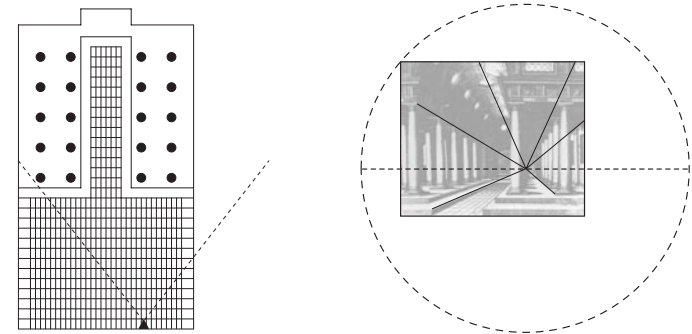
möglichst großen Überblick über den Raum zu bieten, kann sogar als Versuch gewertet werden, über die subjektive Natur der Perspektive hinwegtäuschen zu wollen, indem vom gedachten Betrachter als Stellverteter des Subjekts abgelenkt wird. Ohne Bezug zum Betrachter und mit dem Fokus auf der vermeintlichen Ganzheitlichkeit des Dargestellten scheint die Abbildung objektiv. Tatsächlich aber ist sie weder objektiv noch ganzheitlich. Jeder perspektivischen Darstellung ist der Standort des Subjekts immanent und es liegt gestalterisches Potenzial in der Möglichkeit, diese Beziehung zu thematisieren.

László Moholy-Nagy (1895–1946) beispielsweise versetzte den virtuellen Betrachterstandort bewußt in Schiefelage, indem er die Fotokamera neigte. Durch die der Perspektive eigenen Identität zwischen virtuellem Betrachter und tatsächlichem Bildrezipienten gelingt es ihm, den *bewegten* Betrachter einzubeziehen. »Dieses Mittel nutzt Moholy-Nagy immer wieder aus. Er bringt die ›Umstände‹ kameraperspektivisch in optisch-räumliche Konstellationen, die dem Betrachter ein Gefühl aktiver Dominanz suggerieren«⁸.

Auf ganz ähnliche Weise thematisiert Hans Vredeman de Vries (1527–1609) den Betrachter. In seiner *Scenographiae* von 1560 wird ein offenbar axialsymmetrischer, perspektivischer Raum von einem Standort wiedergegeben, der sich nicht, wie es für die Renaissance typisch gewesen wäre, in der Symmetrieachse befindet, sondern versetzt (Grafik 8). Für die Malerei der Renaissance lag der Schwerpunkt auf der möglichst objektiven Abbildung der äußeren Welt. Das Raster der Weltkarten, das zur Entdeckung der Linearperspektive geführt hatte, ermöglichte die Abbildung des Objektiven von einem subjektiven Standpunkt aus. Im Gegensatz dazu verlagert der Manierismus, dem das Werk de Vries' zugeordnet

werden kann, den Fokus auf die subjektive Wiedergabe der Welt und damit auf die Innerlichkeit des Betrachters. »Die Manieristen verlegen ihren Blickpunkt nach innen [...] sie beobachten nicht mehr mit dem leiblichen Auge, sondern mit einem ›seelischen‹ Auge.«⁹ Die Subjektivität der Darstellungsweise entspricht also der Subjektivität des manieristischen Künstlers. In der besonderen Wahl des Standortes liegt de Vries' Betonung des Subjekts, das sich dadurch in seiner Bedeutung über die der Architektur hinwegsetzt, ohne sichtbarer Bestandteil des Werkes zu sein. [—→ Vries 1560]

Um die Subjektivität der Darstellung weiter herauszuarbeiten bedient sich de Vries eines zweiten Mittels der Bildkonzeption – des Ausschnitts (Grafik 9). Wie die Analyse des Bildes zeigt, wählte der Künstler einen dezentralen Bildausschnitt. Der zentrale Fluchtpunkt der Perspektivkonstruktion liegt nun nicht nur außerhalb der Hauptachse des Raumes, sondern auch außerhalb der Bildmitte. Durch die Kombination der Mittel versetzt Vredeman de Vries den



8 Rekonstruktion von Grundriß und Standort bei einem 76° Blickkreis

9 aus dem Sehkegel gewählter Bildausschnitt

Perspektive

Konzept

Entwurf und
Darstellung

Atmosphäre

Innen
und Aussen

Vorstellung
von Raum

Mittel

Figur
und Raum

1200

1300

1400

1500

1600

1700

1800

1900

1910

1920

1930

1940

1950

1960

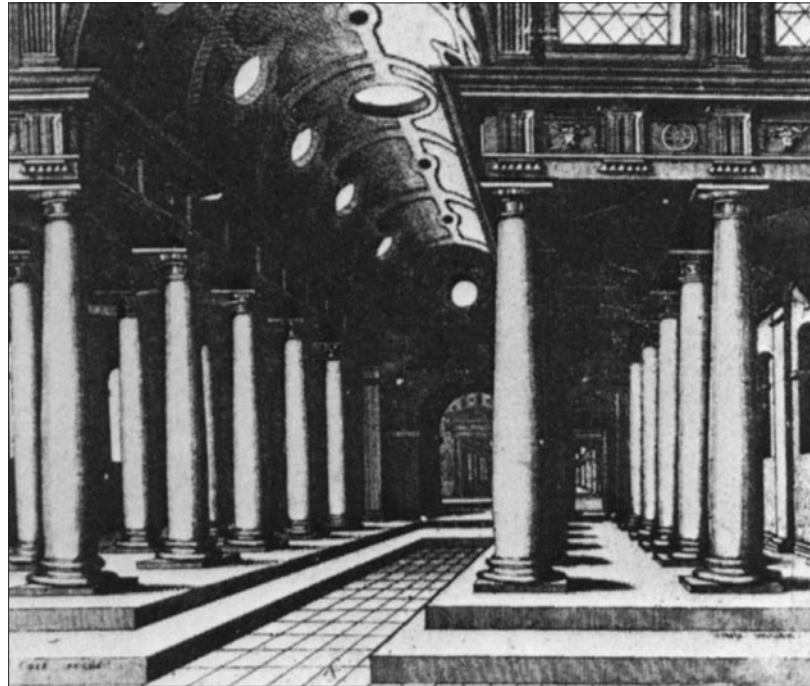
1970

1980

1990

2000

Hans Vredeman de Vries 1560



A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

XYZ

Figur
und Raum

Mittel

Vorstellung
von Raum

Innen
und Aussen

Atmosphäre

Entwurf und
Darstellung

Konzept

Perspektive

A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M
N
O
P
Q
R
S
T
U
V
W
XYZ

Hans Vredeman de Vries

Scenographiae, 1560

Werner Hofmann:
Zauber der Medusa. Europäische
Manierismen.
Ausstellungskatalog
Wien 1986, S. 109

1200
1300
1400
1500
1600
1700
1800
1900
1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
2000

*Vredeman de Vries' Betonung des
Subjekts erfolgt einerseits durch die
Wahl des Standpunktes und zum
anderen durch den in Bezug auf den
Hauptsehstrahl außermittig liegenden
Bildausschnitt.*

