

MASACCIO, DIE PERSPEKTIVE UND EUROPA

1. ANALYSE DES ZINSGROSCHEN.....	2
2. ÜBER GEGENWART.....	7
3. DIE KUNSTGESCHICHTE UND DIE PERSPEKTIVE	12
4. DAS RENAISSANCEBILD ALS ORGANISATION DES SEHENS	21
5. WAS IST DIE NARRATIVE STRUKTUR EINES BILDES	30
6. MASACCIO UND DIE KRITIK AM MODERNEN SUBJEKT	34
7. SCHLUSS.....	42

1. Analyse des Zinsgroschen

AUCH DAS TAFELBILD der Renaissance gestaltet in der Regel einen vorgegebenen, im allgemeinen Bewusstsein zumindest eines Teils der Gesellschaft verankerten Stoff; einen Stoff, den die Malerei mit den Predigern, Humanisten, Literaten und Schaustellern gemein hat. Aber dieser Stoff wird einer neuen, der Malerei spezifischen Erzählweise unterworfen, von der in der Antike nur die ersten Anfänge sichtbar geworden sind (z.B. in den Wandbildern der *Villa der Mysterien* in Pompeji). Wie schon gesagt kommt die antike Malerei über die *Situation* nicht hinaus zur *Handlung*; sie kann der Handlung nur folgen, indem sie eine Reihe von Situationen nebeneinander stellt. Dieses Auseinander und Nacheinander, dem mehrere gleichberechtigte Standpunkte und Aspekte im rezeptiven Nachvollzug entsprechen, wird nun überwunden durch eine kohärente Bilderzählung, die simultan unter einem Hauptaspekt rezipiert werden kann. In den großen Erzählungen der Malerei ist der Unterschied von Situation und Handlung aufgehoben.

Das Renaissancebild ist sowohl in der Konzeption des Raumes wie der Erzählung auf die simultane Einheit des Geschehens, des Erscheinens und des Betrachtens kalkuliert. Simultaneität meint hier nicht die augenblickliche Erfassbarkeit des Bildganzen *auf einem Blick*, denn dieser erste Blick auf das Ganze wird sofort auf ein hervorstechendes Detail gelenkt und von da - gewöhnlich auf einer elliptischen Bahn, deren Brennpunkte auf einer Diagonale von links unten nach rechts oben liegen - durch die verschiedenen Teile des Bildes geführt, bis das Auge wieder zum Ausgangspunkt zurückgekehrt ist, der aber nun in das Ganze eingebettet ist. An diese Hauptbewegung schließen sich oft unvollständige Kreisbewegungen, die vom

Ausgangspunkt ausgehen und häufig im kompositorischen Zentrum des Bildes - etwa dem Kopf der Haupt- oder Portraitfigur enden. Durch diese Bewegungen werden Nebenbereiche und Nebenhandlungen erschlossen und mit der Haupthandlung integriert. Im Resultat ist der Rezeptionsprozess in der Zeit in der Erfassung der Komplexität in der Simultaneität wieder aufgehoben. Das Bild ist hier die absolute Gegenwärtigkeit, welche den Verlauf, die Folge, die Zeit sowohl aus sich entlässt als auch übergreift und zur Gleichzeitigkeit zurückbringt.

Die elliptische oder Kreislaufkomposition, in der sich die neue Erzählweise der Malerei charakteristisch zur Geltung bringt, ist bahnbrechend entwickelt worden von Masaccio im *Zinsgroschen*, einem Fresko der Brancacci-Kapelle in Florenz. Obwohl es sich um eine Wandmalerei handelt, kann der *Zinsgroschen* als Paradigma für das neuzeitliche Tafelbild angesehen werden. Denn in den Bilderräumen der Frührenaissance füllt die Malerei nicht einfach den Raum zwischen den architektonischen Gliederungen, sondern gibt sich eigene Grenzen, die in Format und Proportion eine Entwicklung vorwegnehmen, die beim Tafelbild zur Zeit Masaccios noch nicht vollzogen war. Die Wandfläche wird - natürlich nach Maßgabe der räumlichen Gegebenheiten - in rechteckige Bildflächen aufgeteilt, welche durch schmale Farb- und Ornamentstreifen voneinander getrennt sind. Es sind lauter in sich durchkomponierte Einzelbilder, die nebeneinander auf die Wände gemalt sind, als hätte man Tafelbilder in die Mauer versenkt.

Bei Masaccio ist noch eine chronologische Erzählung aus der Hauptszene an den linken und den rechten Bildrand disloziert. Die Hauptszene zeigt, wie Christus den widerstrebenden Petrus auffordert, einen Fisch zu fangen, in dessen Bauch er ein Geldstück finden werde, mit dem er dem Steuereintreiber, der fordernd vor der

Apostelgruppe steht, den Zins (es handelt sich um die Tempelsteuer) bezahlen soll. Am linken Rand sehen wir Petrus, der den Fisch ausnimmt, am rechten Rand sehen wir ihn, wie er den Zins bezahlt. Aber diese separaten Begebenheiten erscheinen quasi nur aus der kreisenden Bewegung der Hauptgruppe herausgeworfen und gehen in sie zurück, weil in der Dynamik der Gruppe und im Verhalten jedes Einzelnen schon das Vorher und Nachher enthalten ist, das als Wissen in der Person Christi und der großen Geste, mit der er die Gruppenbewegung zusammenfasst und zur Handlung transformiert, manifest ist.

Wir haben hier lauter in sich zurücklaufende Bewegungen vor uns, die gleichermaßen den Zusammenhang des Geschehens wie seine Aufnahme durch den Betrachter strukturieren. Damit einher geht eine von der Oberfläche schichtweise in die Tiefe gehende Erfassung des Bildraums. Die Erscheinung von Räumlichkeit und Tiefe beruht nicht allein auf der Perspektive; vielmehr wird der abstrakt-geometrische Bildraum durch kreisförmige oder elliptische Bewegungen ausgemessen, die das Harte und Eckige der Konstruktion mit der organischen Selbstbewegung der dargestellten Individuen und den spontanen Sehbewegungen des Betrachters in Übereinstimmung bringen. Die permanente Übersetzung organisch-körperlicher Raumerfahrung in abstrakte Raumverhältnisse sowie der geometrischen Raumkonstruktion in die Räumlichkeit organischer Bewegungen ist das Wesen der Raumdarstellung in der Renaissancemalerei.

Das Zurücklaufen der Bewegungen in sich bedeutet auf einer anderen Ebene die Herstellung von Zusammenhängen, die sich selbst erklären, indem jede Geste, jedes Verhalten den Sinn der kompositorischen Ordnung erläutert, während umgekehrt wieder die kompositorische Sequenz die Gesten und Verhaltensweisen verständlich

macht, eine Kette wechselseitiger Explikation, die nur in einem Kreis geschlossen werden kann. In der elliptischen Komposition setzt sich das Bild als selbst erklärender Zusammenhang; und indem es sich selbst erklärt, deutet es den Stoff, den es gestaltet, und wird damit zum Modell von Weiterklärung.

Die Weiterentwicklung der Kreislaufkomposition vollzog sich dann durch ihre Ablösung von einer kreisförmigen Gruppierung der Figuren und ihre Überführung in ein kompositorisches Kalkül für die Blickführung des Betrachters, das den Zusammenhang des Bildgeschehens und den Reichtum der gegenständlichen, inhaltlichen und malerischen Differenzierungen in einem Fluss erschließt, eine Entwicklung, die vor allem dem späten Tizian, Tintoretto und Caravaggio viel zu verdanken hat.

Das Gemälde ist so zu einer Art Denkmachine geworden, mit deren Hilfe es dem Rezipienten möglich ist, Gefühl, Anschauung, Vorstellung und gesellschaftliche Bedeutung der Sache in ein geklärtes und sich selbst erklärendes Verhältnis zu bringen. Wenn Hegel sagt, die italienische Malerei seit Giotto habe die Gehalte der christlichen Religion "im Elemente des Sinnlichen zur Klarheit" gebracht, dann spricht er die intellektuelle Relevanz, die jene Malerei für ihre Zeitgenossen hatte, richtig an.

Bei den Bildern religiöser Thematik konnte kein Interesse daran bestehen, die Natur in ein photographisches Gedächtnis einzuholen oder historische Vorgänge mit penibler Genauigkeit zu illustrieren, sondern der religiösen Phantasie des Betrachters das zu

liefern, worüber sie selbst nicht verfügte. Baxandall beschreibt die Komplementarität von Bild und Betrachter am Beispiel Giovanni Bellinis:

"Bellini liefert nicht die Details von Personen und Orten (für die sorgte das Publikum selbst), er ergänzte nur das Innere des Betrachters. Seine Personen und Orte sind verallgemeinert, aber dennoch höchst konkret, und sie sind in Mustern mit starker narrativer Kraft geordnet. Keine dieser Eigenschaften, sei es die Konkretion oder das Modellartige, gleicht dem, was der Betrachter selbst mitbrachte, da man, wie eine kleine Introspektion zeigt, diese Eigenschaften in geistigen Bildern nicht bestimmen kann; keine von ihnen konnte sich vollständig entfalten, bevor nicht der leibliche Sehsinn zur Hilfe kam."

Dazu kommt als weiterer Umstand, den Baxandall unter Berufung auf Leonardo und Alberti hervorhebt, dass Gesten und Bewegungen das Hauptmittel für die Darstellung von Gemütsbewegungen waren - und nicht etwa die detaillierte Wiedergabe der individuellen Physiognomik und Mimik -, was der großen Bedeutung der Gestik im Alltag (und im Tanz) der Renaissance entspricht.

Der intellektuelle Sinn des Renaissancebildes ist, dass es der individuellen Phantasie des Betrachters die Strukturen künstlerischer Einbildungskraft, das Vermögen der Synthese von Einzelbildern zu einer in sich geschlossenen, komplexen und dennoch sinnlich klar und folgerichtig aufgebauten Welt vermittelt.

2. Über Gegenwart

Der Text über den „Zinsgroschen“ verdankt viel der Unterscheidung von abstrakten und organischem Raum, die ich von Max Raphael übernommen habe, und Hegels Konzeption des übergreifenden Allgemeinen. Dass er darüber hinaus mit Hegels Begriff der Zeit und des Sich-Gegenwärtigwerden des Menschen im Aufgang der Neuzeit weitgehend übereinstimmt, ist mir erst später bewusst geworden. Hegel selbst, der mitunter erstaunliche Einsichten in die Möglichkeiten der Malerei gehabt hat, spricht den Sachverhalt nicht an. Doch hätte er die Vorstellung des philosophischen Systems als eines Kreises, der andere Kreise in sich schließt, hier vorgebildet finden können, wenn die Kunst als Gestalt des absoluten Geistes für ihn nicht bei der organischen Einheit der Gestalt, der schönen Individualität, also beim von den antiken Griechen erreichten Ideal des Kunstschönen stehen geblieben wäre. Das hat mittelbar auch mit dem *Systemtod* seines Systems zu tun; wenn der Geist am Ende ganz bei sich angelangt ist, sich selbst im begrifflichen Denken erfasst hat, ist der Übersetzungsprozess der verschiedenen Sphären, Sprachen, Gegenständlichkeitsformen, Denkformen ineinander abgeschlossen und de facto der Geist der Intelligenz beraubt; das reine Denken, das endlich bei sich angelangt ist, das Absolute, das sich als absolut weiß, stellt sich gegen die unterscheidende Erkenntnis: das ist die Entropie des Denkens.

Die wahre Zeit im Kunstwerk ist die Gegenwart, die Vergangenheit und Zukunft übergreift, das konkret Allgemeine, worin beides miteinander vermittelt ist.

„Im positiven Sinne der Zeit kann man daher sagen: nur die Gegenwart ist, das vor und nach ist nicht; aber die konkrete Gegenwart ist der Resultat der Vergangenheit und sie ist trüchtig von der Zukunft. Die wahrhafte Gegenwart ist somit die Ewigkeit.“
(Hegel, Enzyklopädie § 259, Zusatz)

Ewigkeit ist Zeit, die alle Zeit in sich schließt. Sie ist aufgehobene Zeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie ist die Gegenwart von Vergangenheit und Zukunft. Die Gegenwart als diese Vermittlung ist die Ewigkeit. Ihre Darstellung ist, dass sie ihre Momente aus sich entlässt, zur Einheit zurückbringt und so fort: der zirkuläre Prozess oder der Reproduktionsprozess ist die Gegenwart als Ewigkeit. Sie ist dieser Ring, der die anderen Ringe in sich schließt.

Dass die wahrhafte Gegenwart die Ewigkeit ist, scheint mythisch, wenn Gegenwart nicht als zirkulärer Prozess gefasst wird, der die mythische Zeit im Bild aufhebt. Daher ist Ewigkeit die Zeit nur in der Objektivierung der Gegenwart *für uns*: der Begriff der Ewigkeit beschreibt eine religiös-ästhetische Erfahrung.

„Zu den zwei Welten, die das menschliche Wollen, Fühlen und Denken im Mittelalter beherrschten, zu der Welt des begrenzten Diesseits und des ewigen Jenseits, gesellte sich eine dritte, die der künstlerischen Konzeption.“ (Max Dvorak, zit. nach Abels S. 58)

Dass das Diesseitige zugleich unendlich wie immer wieder endlich ist (eine Unendlichkeit, die aus lauter endlichen Größen zusammengesetzt ist), dieser Widerspruch wird von der Perspektive auf paradoxe Weise gelöst. Die Parallelen, die sich mathematisch gesehen erst im Unendlichen schneiden sollen, treffen sich im optischen Brennpunkt. Durch dieses Quidproquo ist das Unendliche ein Punkt im Diesseits geworden und umgekehrt geht das Endliche so gewissermaßen bis in Unendliche fort. Der Raum ist zugleich als beschränkte Kubatur und als Form der transzendentalen Sinnlichkeit gesetzt. Man könnte sagen: Das Auge Gottes, das

Unendliche als Jenseits des Endlichen, das jüngste Gericht, ist ins Sinnliche gerutscht: durch die Malerei ist das Auge Gottes in der sinnlichen Welt, das Sinnliche einem diesseitigen Urteil letzter Instanz unterworfen: die Malerei ist der Weltenrichter. Das wird offenbar in Michelangelos *Jüngstem Gericht*. Das Weltgericht findet in der ewigen Gegenwart der Malerei statt.

Hier ist die Zukunft keine Vergangenheit nach der Vergangenheit: sondern das, was sich rechts im Bild öffnet – und wieder einbezogen ist in die Gegenwart des Bildes. Die im Kunstwerk manifestierte Zeit ist Negation der Negation: der Zirkularität mythischer Zeit, negiert durch die messianische Zeit, auf ein jenseitiges Ziel linearisierte, auf eine Richtung reduzierte Zeit; sie ist Wiederherstellung der zirkulären Einheit von Vergangenheit und Zukunft bei Eröffnung einer Zukunftsoffenheit, die dem Messianismus entspringt, ohne das Diesseitige zur bloßen Spur aufs Jenseitige oder auf ein Endziel der Geschichte zu verengen. Gilt ihr die zirkuläre Einheit nicht mehr als Gesetz des Kosmos, sondern als Konstrukt des tätigen Subjekts und Intellekts, so gilt ihr die Transzendierung des Bestehenden in die Zukunft nicht mehr als ein Jenseitiges, sondern als Resultat und offene Perspektive des menschlichen Handelns.

Die Immanentisierung des Heilsgeschehens – im Sinne von Hegels Gegenwärtigwerden der Gegenwart als Ewigkeit – hat eine ungeheuer fortschrittliche Rolle gespielt; sie ist mit der Verheilsgeschichtlichung der Weltgeschichte nicht in eins zu setzen. Die Verheilsgeschichtlichung folgt nicht zwingend aus der Immanentisierung des Glaubens, wenn jene zwar auch die Schranken zwischen dem irdischen Jammertal und dem Jenseitigen negiert: eben weil die Menschen aufgehört hatten, das irdische Dasein als grundsätzlich zukunftsloses Jammertal zu sehen. In

der religiösen Form der Immanentisierung, Verdiesseitigung zeigt sich und vollzieht sich ein Freiheitsgewinn, der sowohl von Reformation wie Gegenreformation wieder zunichte gemacht worden ist. Die Darstellung der Heilsgeschichte im Medium sinnlicher Klarheit, als Modell für jeden einzelnen Gläubigen im Bezugssystem der eigenen Lebenserfahrung, ist etwas ganz anderes als ein dogmatisches Handeln, das die Lebenserfahrung ja vielmehr negieren und die konkrete Individualität aufheben will und durch einen anderen Menschen und eine andere Weise das gesellschaftliche Sein ersetzen möchte.

Es gibt Stillestehen der Zeit, das achronische Auftauchen von Erinnerungen aus dem Sog der Zeit, das Aufblitzen eines Bildes aus der Vergangenheit: was ich rekonstruiere ist die Möglichkeit einer Renaissance der Renaissance, die von Heilsgeschichte frei, aber dem religiösen Bewusstsein in seiner höchsten Form gerecht wird.

Die Ansichten über den *fruchtbaren Augenblick* sehen das *hic et nunc* als Vermittlung zwischen zwei Teilen einer vergangenen Geschichte, als illustrative Pseudogegenwart zwischen zwei Vergangenheiten: *Veranschaulichung*, *Vergegenwärtigung*, nicht Schaffung einer Gegenwart...

Andere wieder konzipieren eine dokumentarische Präsenz, von der das Repräsentierte (die vergangene Weltkatastrophe) durch einen zeitlichen *hiatus irrationalis* getrennt ist. Der Verweis auf ein verschüttetes, verdrängtes, ausgelöschtes Leben kennt weder eine Zukunftsoffenheit noch andere zeitliche Vermittlung. Es ist eine dumpfe Welt der Verdinglichung, gegen die die Subjektivität die Erinnerung an die historische Katastrophe in selbst verdinglichter Form einklagt.

Die Gegenwart ist Rückkehr in sich, d.h. ein Übergehen einer Gegenwart in eine andere Gegenwart, das Gegenwärtigbleiben im Herkommen und Wissen und Sich-Öffnen. Wenn Zukunft kein *Sich-Öffnen* des Gegenwärtigen, dann bleibt sie im Jenseits: eine mittelalterliche Vorstellung, die Hegel beschreibt:

„Wir haben zweierlei Welten: ein Reich des Lebens, ein Reich des Todes. Die göttliche Welt war für die Einbildungskraft, bevölkert durch Engel, Heilige, Märtyrer; in der übersinnlichen Welt war keine Natur, keine Wirklichkeit des Denkenden, allgemeinen, vernünftigen Weltbewusstseins. In der unmittelbaren Welt sinnlichen Natur war keine Göttlichkeit weil sie nur das Grab des Gottes, wie der Gott außer jener. Zum göttlichen Reich, von Verstorbenen bewohnt, war nur durch den Tod zu gelangen, die natürliche Welt war ebenso Tod – belebt nur durch den Schein jener und die Hoffnung, hatte sie keine Gegenwart.“ (Hegel, Geschichte der Philosophie, Werkausgabe Bd. 19, S. 587f)

Augustinus hat wohl recht damit, dass Vergangenheit und Zukunft nur in der Gegenwart existieren, weil die Vergangenheit bloß erinnert, die Zukunft bloß vorausgedacht werden kann. Wenn Belting, von Augustinus ausgehend, gerade der Ikone eine Position unüberbietbarer Gegenwärtigkeit zuspricht, weil sie an ein Vergangenes erinnert (das Erdenwallen Jesu oder eines Heiligen) und eine Zukunft mit Glaubensgewissheit verheißt (die Wiederauferstehung und Erlösung) und beides im Gruß und Verehrung des Heiligen gegenwärtig ist, so übersieht er, dass diese Gegenwart genau in dem Grade, als sie Vergangenheit und Zukunft umfasst, eine Abwendung vom Diesseitigen ist, genau jenen Zerfall in eine schlechte Welt und ein gutes Jenseits vollzieht, von dem Hegel und Dvorak sprechen – denn die Gegenwart

als konkrete Vermittlung ist tätig, Handeln und Denken, wirkliche Subjektivität, und gerade diese Geistesgegenwart ist es, die der Christus des Masaccio an den Tag legt.

3. Die Kunstgeschichte und die Perspektive

Was die Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts über die Raumdarstellung in der Renaissance zu sagen haben, ist das Produkt eines Sehens, das sich nicht sieht. Die Sinne der Theoretiker sind keine theoretischen Sinne. Ihr Gewährsmann ist gewöhnlich Leon Battista Alberti: „Ich beschreibe ein Rechteck von beliebiger Größe, dass ich mir als offenes Fenster vorstelle, durch das ich alles sehe, was darauf gemalt werden soll.“ (Zit. nach Panofsky, Renaissance, S. 127)

Wenn ich in einem Raum weit genug zurücktrete, um alles, was sich mir im Fenster zeigt, auf einem Blick zu überschauen, entspricht meine Anschauung weitgehend einem perspektivisch konstruierten Bild oder einer Fotografie – einmal abgesehen, von unserer Zweiäugigkeit und der Unmöglichkeit Augenbewegungen ohne weiteres Hilfsmittel wie ein Visier auszuschalten. Der perspektivische Raum wäre also der Raum jenseits des Raumes, in dem ich mich selbst befinde, und ich betrachte ihn durch den Rahmen, der beide Räume trennt und das Bild des äußeren Raumes begrenzt. Diese Situation, die der Fensteranalogie Albertis gleichkommt, wird man in der Renaissance-Malerei außer bei reinen Architekturstücken und Dekorationsmalereien nicht antreffen. Albertis Fenster befindet sich in aller Regel hinter den dargestellten Figuren und es erfüllt so eher die Funktion, den Innenraum, in dem zum Beispiel die Madonna ist, eben als einen Innenraum und zugleich als vorgestellte Fortsetzung des realen Raumes, in dem sich der Betrachter befindet, zu akzentuieren. Es ist leicht zu zeigen, dass dies nicht nur für die Werke intimer

Devotion gilt, sondern auch für die monumentale Wand- und Tafelmalerei. Die Renaissance erstrebt eben nicht die Entrückung ihrer Gehalte ins Jenseitige und Irreale eines körperlosen, nicht begehbaren und nicht tastbaren Illusionsraumes, sondern die sinnliche Verdiesseitigung der christlichen Weltanschauungsweise. Dass sich nun in der Darstellung dieser dem Betrachter sehr viel näheren Figuren und Räume sehr viel mehr Abweichungen vom Schema der perspektivischen Konstruktion finden als in dem, was man aus der Entfernung durch ein Fenster erblickt, ist oft genug bemerkt worden, doch ohne theoretische Konsequenz geblieben, weil dem mittelmäßigen Theoretiker Alberti offenbar mehr geglaubt wurde als den größten Malern der Renaissance.

Eine kleine Blütenlese. Karlheinz Lüdeking behauptet, dass die „Konzeption des Bildes, die in der Renaissance (vor allem durch Alberti) kanonisiert wurde, ... die europäische Malerei bekanntlich bis ins 19. Jahrhundert“ beherrscht hat. (Was ist ein Bild, S. 351). Heinz Jatho meint, dass die Perspektive „das Modell eines mechanischen, unbewegten Sehens auf (stellt)“ und zitiert Merleau-Ponty, für den sie „die Erfindung einer beherrschten Welt (ist), die man in einer momentanen Synthese ganz und gar besitzt.“ Wenn Ernst Gombrich solchem Verständnis der Raumdarstellung in der Renaissance-Malerei auch noch ein „Augenzeugenprinzip“ hinzugefügt, macht er nolens volens die Perspektive zur Vorgeschichte der Fotografie. In dieselbe Richtung geht auch Gottfried Boehm: „Die perspektivische Rationalisierung des Bildes war eine folgenreiche und faszinierende Leistung. Sie beherrscht unser Alltagssehen und die banalen Reproduktionsmedien weitgehend. Die Kunst der Moderne versuchte sie in angestrenzter und konsequenter Arbeit zu unterminieren.“ So wird denn die Perspektive geradezu zum Stigma gemeiner

Volkswahrnehmung, der die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts mit subversivem Elan gegenübertritt.

Genauer gesagt: wenn man die Perspektive einfach als Konstruktion eines Schnitts durch die *Sehpyramide* auffasst, so ist ihre Leistung identisch mit der einer *camera obscura* oder eines Fotoapparats und perspektivische Malerei durch Chemikalien, die sich bei Belichtung verändern, ersetzbar. Die Fotografie ist *ihrem Begriff nach* diese falsche Vorstellung von der malerischen Perspektive. Die Dinge werden, ob sie wollen oder nicht, dem abbildenden Chemismus einverleibt. Die Setzung (Einstellung des Objektivs) ist dieser Schnitt durch den Sehkegel; das Inventar der Abbildung mag wie immer versammelt gewesen sein vor der Linse. Dieses Arrangement findet nicht *im Bilde* statt, es bleibt trotz aller Kunst außerbildliches *factum brutum*, von der fotografischen Reproduktion mehr oder weniger ästhetisierend dokumentiert. Die künstlerische Absicht des Fotografen bleibt eine äußerliche Intention, die wir *durchschauen*, aber sie ist nicht die Sprache, in der wir uns mit einem Bild *unterhalten*.

Der malerischen Mimesis mit dem Hinweis auf die Fotografie ihre Überflüssigkeit vorzuhalten, ist eine geistige Bequemlichkeit, die so erst von den Propagandisten des Modernismus nach 1945 in Anspruch genommen worden ist; weniger von den Heroen der klassischen Moderne, die beim Abkupfern von Fotografien doch noch ein schlechtes Gewissen hatten – während heutige Maler, wenn sie Fotos abmalen sich durch die *Mimikry an den Feind* vor dem Gefühl des Unvermögens bewahrt glauben.

Kunsthistorischer Bezugspunkt solcher Interpretation der Perspektive als Schnitt durch den Sehkegel sind neuerdings Rekonstruktionen von Brunelleschis Experiment

vor dem Florentiner Dom, Rekonstruktionen, die im Prinzip darauf hinauslaufen, dass Brunelleschi etwas der *camera oscura* Ähnliches erfunden habe. Eher scheint es mir Brunelleschi darum gegangen zu sein, zu beweisen, dass die Fluchtpunktkonstruktion der räumlichen Erscheinung aus Grund- und Aufriss des dargestellten Objekts (des Baptisteriums, gesehen von den Stufen vor dem Mittelportal des Doms) unter bestimmten Bedingungen eine annähernd deckungsgleiche Anschauung wie die unmittelbare Anschauung provozieren könne. Der Sinn dieser Demonstration ist der Beweis der Richtigkeit *costruzione legitima*, nicht der Erweis, dass Renaissancebilder als Schnitte durch Sehpyramiden oder im Sinne der Fensteranalogie zu verstehen sind. Das Interesse Brunelleschis liegt in der Entwicklung der räumlichen Erscheinung aus Grund- und Aufriss. Man mag das von seiner Tätigkeit als Architekt her verstehen, doch entspricht es auch dem Vorgang der Maler, die den Grundriss in Form des perspektivischen Schachbrettmusters in aller Regel als Dispositif für die Unterbringung eines Ensembles von Figuren, Architekturen u.a. Details mit ihrem nicht perspektivisch sondern organisch und sprachlich interagierenden Bezügen in der räumlichen Systematik des Bildes benutzt haben. Das ist vielleicht gar verschieden von der Vorstellung, die sich Schönberg von der Anwendung seiner Zwölftonmethode macht. Für die kompositorische Idee, das darzustellende Ensemble, das Bildformat muss eine angemessene Konstruktion gefunden werden; die Höhe des Horizonts, die Zahl der Fluchtpunkte, der Abstand der Bildebene zum Betrachter können entsprechend gewählt werden. Danach steht die perspektivische Konstruktion als Raster und Ordnungsprinzip für die weitere Ausarbeitung zur Verfügung.

Es geht um eine Übersetzung räumlicher Bezüge in die Fläche, die dem spontanen Sehen plausibel, selbstverständlich ist; die keine über das Sehen, die Schau,

hinausgehende Glaubensleistung abverlangt. Natürlich gilt das auch für die Renaissance nur *cum grano salis*. Aber ein Objekt von Beuys verlangt von Betrachter vorerst sicher nicht anschauende Erkenntnis, sondern eine projektive Glaubensleistung, die dem Objekt erst Bedeutung zuschreibt kann und es dadurch lesbar macht. Der *ungläubige Thomas* war in der religiösen und philosophischen Tradition sozusagen der Esel unter den Aposteln; der *garstige Thomas* (das ist Masaccio, der Spitzname des Tomaso di Ser Giovanni) macht aus der Eselei eine neue visuelle Intelligenz.

Die Konstruktion des Raumes, seine Vermessung, seine abstrakte Kontinuität und Teilbarkeit als Quantität ist selbst schon ein gewaltiger intellektueller Fortschritt gegenüber der *organischen* Gliederung etwa nach Wegstrecken – erinnern wir uns an ältere europäische und chinesische Kartographie, und das perspektivische Bild ist ein starker Hebel zur Erziehung des Volkes in der neuen Weise anschaulichen Denkens (wenn die Moderne des 20. Jahrhunderts als verkommene Romantik, die sie ist, dies auch als ein Übel gegen den guten Geist des Mittelalters sehen möchte). Auf jeden Fall kann man die Perspektive nicht einmal als bloße illusionistische Rekonstruktion des spontanen Sehbilds abtun, um sie im nächsten Moment als Konstruktion eines beherrschbaren Raumes schuldig zu erklären an allen Übeln der Neuzeit.

Ein bedeutender Kunsttheoretiker wie Panofsky gibt meines Erachtens Alberti zwar auch zu viel Ehre, aber er deutet die so verstandene Perspektive weit weniger banal: „So ein Gemälde mit einem Fenster zu vergleichen, bedeutet dem Künstler einen unmittelbaren Zugang zur optischen Wirklichkeit zu zuschreiben oder von ihm zu verlangen: eine *notitia intuitiva* ..., anschauende Erkenntnis.“ (Panofsky)

Die Analogie von Bild und Fenster gewährleistet der Malerei für Panofsky eine Form der Weltaneignung durch visuelle Kontemplation, ein intellektuelles Handeln, das zwischen Theorie und Praxis steht und weder vom *idealen Bild in der Seele des Künstlers* noch von anderen Kunstgattungen und der Gelehrsamkeit vorgeprägt ist.

Darin, könnte man sagen, folgt die Malerei ihrem eigenen Prinzip – das in dieser Form allerdings unzureichend formuliert ist – und vermag dadurch die äußeren Ursachen oder Einflüsse wie die des Theaters, der *Lebenden Bilder*, der Rhetorik und der die Antike rekonstruierenden Gelehrsamkeit sowie die biblischen Erzählungen in ihr eigenes Material, ihre Sprache zu übersetzen. Panofsky sieht überdies in Alberti einen Gewährsmann für seine problematischen Theorie des Durchsichtigwerdens der Bildoberfläche auf den gegenstandserfüllten Bildraum in der Renaissance, wogegen die Bildoberflächen des Mittelalters undurchsichtige und undurchdringliche Arbeitsflächen (auf die das Bildinventar sozusagen aufgetragen wurde) gewesen wären. Die Trivialität der Ableitung der Perspektive von *perspicere* ist hier nicht fern. Wichtiger ist der Unterschied, dass die Elemente des Bildes im einen Fall auf eine symbolische Ordnung oder auf ein himmlisches Urbild verweisen, während sie im anderen Fall Glieder einer Bilderzählung sind, die das Attributive nebensächlich macht, und erst in der Gesamtheit als Allegorese und Erklärungsmuster verständlich wird. Wird im ersten Fall das Bild eigentlich durch seine symbolische Deutung erklärt, so erklärt es im anderen Fall seine symbolischen Gehalte selbst, ist es selbst diese Deutung. Kann in dem einen Fall das verwandte Material, Gold, Lapislazuli, Silberoxydrot usw. für sich selbst Symbol oder Dekor sein, also das Bild schon in seiner puren Stofflichkeit einen symbolischen Wert haben, so hat im anderen Fall symbolischen Wert nur der Stoff, der in ein Material der Darstellung transformiert worden ist und nicht mehr für sich selbst eine symbolische oder fetischistische

Bedeutung hat wie das Gold. Die Unterscheidung von opak und transparent ist dem untergeordnet.

Als historische Illustration des perspektivischen Verfahrens findet sich oft Dürers *Zeichner*, der eine Figur durch einen Rahmen anvisiert, in dem im gleichen Abständen senkrechte und waagrechte Fäden gespannt sind, und auf seinem Zeichenblatt ein gleich proportioniertes Liniennetz vorbereitet hat. Das hat aber mit der perspektivischen Konstruktion - der *costruzione legitima* des Brunelleschi und des Piero della Francesca – im Prinzip nichts zu tun, denn bei dieser wird nicht nur hinausgemessen in den Raum, sondern der Raum selbst als eine geometrische Einheit konstruiert, in die das Gegenständliche dann erst eingebracht wird. Der Zeichner Dürers folgt den Konturen der Volumina, er konstruiert nicht den abstrakten Raum, den die Volumina für ihre Existenz voraussetzen.

Als erstes überliefertes Beispiel für einen durchgängig zentralperspektivischen Bildaufbau in der Malerei – man vergesse so nebenbei nicht die zum Teil früheren Reliefs von Donatello – wird fast immer das Trinitätsfresco Masaccios in Santa Maria Novella in Florenz angeführt, an dem sich die Anwendung der Perspektive vermeintlich *ohne störende Zutat* exemplifizieren lässt und gleich auch noch die Bestätigung dafür gefunden werden kann, dass die Dreieckskomposition die schlechthin typische Kompositionsform der Renaissancemalerei sei. Nun ist das Trinitätsfresco aber genau genommen gar kein Bild, sondern die mehr oder weniger illusionistische Darstellung einer sakralen Denkmalsarchitektur, vergleichbar mit dem gemalten Reiterstandbild des Giovanni Acuto von Uccello in Santa Maria del Fiore. Es handelt sich hier um eine Stellvertretung. Im Unterschied zu Uccellos Reiter gibt es in Santa Maria Novella verschiedene Realitätsebenen der Darstellung, die

architektonische, die plastische, sowie die Figuren der Stifter, Heiligen und der Dreieinigkeit selbst, die sowohl als polychrome Plastiken wie als gemalte Lebewesen gelesen werden können. Das Darstellungsverfahren erinnert sehr direkt an die *Lebenden Bilder*, wie sie auf Prozessionswagen überall in Europa herumgezeigt worden sind. Aber selbstverständlich hat dieses gemalte Denkmal sehr wenig von der narrativen Struktur der *Storie*. Es ist eine der Seltsamkeiten der Kunstgeschichte, es in der Regel bei der Diskussion dieses Nicht-Bildes bewenden zu lassen, ohne die wirkliche Anwendung der Perspektive in erzählerischen Malereien in Augenschein genommen zu haben. Roberto Longhi war nahe daran, den anhand des *Zinsgroschen* aufgedeckten Sachverhalt zu bemerken, gerade weil es ihm um den Unterschied zwischen Masaccio und Masolino und die Zuordnung ihrer respektiven Anteile an den Fresken der Capella Brancacci zu tun war. Er bespricht kurz ein von ihm Brunelleschi zugeschriebenes Relief, das er als eine mögliche Vorlage für die Komposition des *Zinsgroschen* sieht. Das Relief zeigt eine kreisförmig-elliptisch aufgestellte Figurengruppe, Thema ist eine Wunderheilung. Die Gruppe ist von schräg oben gesehen und hineingestellt in eine perspektivische architektonische Schachtel, einen Platz in einer mittelalterlichen Stadt. Hier prallen der abstrakte und der organische Raum des Gruppengeschehens ziemlich hart und prosaisch aufeinander. An dem Vergleich mit dieser möglicherweise für Masaccio wichtigen kompositorischen Anregung mit dem *Zinsgroschen* hätte sich die Bedeutung der Umwandlung einer im Kreis oder Ellipse aufgestellten Gruppe in ein kompositorisches Kalkül der Raumschließung, Blickführung, Handlungsfolge und -erklärung ermessen lassen.

Wenn auch gesagt wurde, dass das Renaissancebild im Unterschied zur zerstreuten Rezeption mittelalterlicher Artefakte konzentrierte Kontemplation einfordert – um

eine eher kategorische als historische Unterscheidung Walter Benjamins anzuführen –, so steht doch das Auge in ihm nicht still, sondern wandert herum und ist durch diese Bewegung – und nicht im starren Gegenüberstehen – in dem Bild zuhause. Die Zentralperspektive und die zirkuläre Komposition stellen den Betrachter mitten hinein in den Bildraum, ins Geschehen, wogegen flächige Schichtungen oder planparallele Ebenen im Bildkasten und dem Schrägriss ähnliche Darstellungsformen den Betrachter entschieden außerhalb des Bildraums lassen – was bei der Ikone durchaus der religiösen Funktion entsprach. Die Renaissancemalerei ist begehbar. Sie ist das Gegenteil des starren Augenaufschlags, den die Andacht vor der Ikone erfordert, eine Starre, die das individuelle Sehen zu Gunsten einer *Schau* des Heiligen negiert. Sie vereint Konzentration und Zerstreuung. Dass die Darstellung von Bewegung als bewegter Körper, wandernder Blick, Zeitfolge der Narration der Renaissance und der ihr nachfolgenden Barockmalerei kein Anliegen war, dass sie das Auge nicht zu einer allerdings die Komplexität erschließenden Bewegung anregen, verführen, ja zwingen wollte, ist unmöglich darzutun. Und doch ist es ununterbrochen getan worden. Die Perspektive enthält ja nebst ihrer metaphysischen symbolischen Bedeutung dies, das Bild vom Standpunkt des Betrachters abhängig zu machen, das Subjektive und das Objektive dialektisch zu einer Einheit zu verbinden, zur gegenseitigen Durchdringung zu bringen. Das Scheinen wird im Ernst mit der technisch-ästhetischen Kontemplation zusammengebracht zum Medium neuer Erkenntnis – die Philosophie wird somit erstmals aufgehoben und verliert ihre im Grunde theologische Wahrheitsmacht gegenüber dem Schein. Sie erweist sich dem Bild gegenüber als an der Komplexität gescheitert, als Abkömmling der Kosmologie, als Spiritist, für den das Sinnlich-Visuelle nur ein Durchhaus ist. Die Renaissancemalerei proklamiert also die Gegenwart.

4. Das Renaissancebild als Organisation des Sehens

Der Unterschied zwischen der Raumauffassung in den Bildern der italienischen Frührenaissance und der Raumauffassung vieler etwa zeitgleicher Bilder deutschen und niederländischen Ursprungs ist oft erörtert worden. Man schreibt diesen Bildern eine puzzleartige, flächige Gestaltungsweise zu, bei der es dem Maler – trotz der ebenfalls vorhandenen, in die Tiefe führenden Raumbühne – darum gegangen ist, seine Figuren in der Fläche unterzubringen und nicht darum, sie im Raum zu disponieren. Charakteristisch scheint mir die Füllung der Räume zwischen Haupt- und Vordergrundfiguren mit Nebenfiguren, die dem Betrachter oft sogar direkt zugewandt sind. Wogegen diese Zwischenräume beim *Zinsgroschen* zwar auch nicht leer sind, aber in der Tiefe des Bildraumes zurückgehen ohne ein eigenes Interesse zu beanspruchen, das über die Wahrnehmung der kontinuierlichen Räumlichkeit in Landschaft und Architektur hinausgeht.

Nun ist es weder möglich, diese – nennen wir sie: altdeutschen – Bilder auf einen Blick noch in einer kontinuierlichen Sehbewegung zu erfassen. Sie ähneln einem vollem Kleiderkasten, aus dem sich dies und jenes optisch nach vorne drängt, und zugleich will anderes gleich daneben auch zur Aufmerksamkeit kommen; das Gefühl einer nicht überschaubaren Fülle, ein Nebeneinander von unvereinbaren Fokussierungen (wie in einer Menschenmenge), einer Fülle, in der das Auge jedenfalls nicht gleiten, sondern mit Anstrengung suchen muss, nichts zu übersehen; ein Zick-Zack von Blicken, die doch nicht das Ganze erfassen. Das Ganze ist eine prächtige farbenfrohe dekorativ-verführerische Einheit, die Auffassung dieses Ganzen und der einzelnen Figuren und Handlungszusammenhänge fällt meist auseinander. Man kann entweder nur das Ganze oder nur das Detail sehen. Wieweit in diesem altdeutschen Fach, in dem das Auge immer wieder von der Verwunderung

über das Eigenartige der Bildgestalten schnell zur Ermüdung kommt, ein Erscheinen des Bildes als ästhetischer Vorschein des Farbraums gegenüber dem narrativen Gehalt stattfindet, ist hier nicht das Thema. Doch sei auf das Dekor, die Idee der Zusammensetzung aus Edelsteinen, die Beziehung zu den Glasfenstern hingewiesen: diese Bilder haben etwas von dem Himmelslicht und seiner Symbolisierung durch wertvolle Materialien, Gold, Silber und Edelsteine, deren Stofflichkeit symbolisiert wird in dem leuchtenden Zauber der bunten Farben.

Diese Angst, etwas übersehen zu haben, stellt sich bei Bildern wie dem *Zinsgroschen* und der Malerei, die auf ihm gefolgt ist, nicht ein. Der Betrachter kann sich auf die Blickführung, die Evokationsleitung der Malerei verlassen. Das hat damit zu tun, dass die Augenbewegung – auch wenn sie als eine gleichmäßig gleitende empfunden wird – in kleinen Rucken vor sich geht. Musste bei den Altdeutschen das Auge gewissermaßen etwas zurückspringen, um Übersehenes zwischen den kurzen Haltepunkten seiner Bewegung auszumachen, so kann es sich hier mühelos auf eine Ordnung der Abstände einlassen, die einen anstrengungslosen Überblick gewährleistet.

Dass zumindest das *westliche Auge* der nördlichen Hemisphäre dazu tendiert, von einem anfänglichen Zentrum, in dem die Aufmerksamkeit erregt wird, in einer elliptischen Bahn nach links, dann das Zentrum umkreisend nach rechts zu wandern, um von dort ins Zentrum zurückzukehren, hat die verschiedensten Erklärungen hervorgerufen (das Zentrum selbst ergibt sich aus der eingeschlagenen Bewegungsrichtung respektive aus der Hinwendung des Kopfes auf das, was Aufmerksamkeit erregt). Wenn wir uns selbst beim Sehen beobachten, können wir feststellen, dass die geschilderte Wanderungsbewegung des Auges die normale Weise

ist, uns einen Überblick zu verschaffen. Sie ist vielleicht ein Anthropologikum. Die Richtung nach links und von dort nach rechts im Uhrzeigersinn könnte der Asymmetrie der Körperhälften, der Leserichtung oder gar der scheinbaren Sonnenbewegung geschuldet sein. Fest steht, dass es sich nicht nur um eine neuzeitliche Anpassung an Uhr, Schreibrichtung und Straßenverkehr handelt. Am absurdesten ist der angenommene Bezug zur Sonnenbewegung: da müssten wir in der nördlichen Hemisphäre immer nach Süden blicken – die Menschen im Süden müssten entsprechend die Augen von rechts nach links schweifen lassen. Tatsache ist, dass das Gesichtsfeld des linken Auges etwas größer ist; es scheint, dass das, was von dort kommt, schneller Aufmerksamkeit erregt, wogegen das rechte Auge eher ein Ziel fixiert. Es ist klar, dass der Ort höchster Sehschärfe (der Bereich, in dem sich die Sehfelder beider Augen überschneiden) wandern muss, um ein genaues Bild der Umgebung zu ermöglichen. Wenn das Blickfeld auch in der Wanderbewegung annähernd symmetrisch zwischen beiden Augen aufgeteilt bleibt, so ist die Bewegung doch nur als asymmetrische möglich in Rücksicht auf die Komplexität des Sichtbaren. Die grundlegende Asymmetrie ist die der Zeit, aber die Zeit ist gegen rechts und links indifferent. Die Rückkehr zum Ausgangspunkt auf einer elliptischen Bahn stellt die Symmetrie als zirkuläre oder Rotationssymmetrie wieder her.

Diese Asymmetrie der Augenbewegung hat wohl zu tun mit der Asymmetrie der Körperhälften, einer Zuordnung von defensiven und offensiven Aufgaben an die beiden Arme. Mehr noch aber steht die schweifende Bewegung des Blicks in Beziehung zu unserer Fähigkeit *Um - etwas – herumzublicken* und *Uns einen Überblick zu verschaffen*. Ist das Bewusstsein nicht selbst zunächst ein *Sehen des Sehens* – also das *Wissen*, dass ich etwas *nicht* nicht sehen kann, eine Suche nach geeigneten Sicht- und Aussichtspunkten, unter Vermeidung von Situationen wo *ich*

den Überblick verliere, eine Wahl, die nicht bloß instinktiv sondern zunehmend *vorausschauend* getroffen wird. Das Bewusstsein rekonstruiert sich ja in jedem Augenblick das Gesehene auf Grundlage *vorausgeträumter Hypothesen* (Wolf Singer), also Antizipationen: Das sehende Bewusstsein schweift so in sich herum wie der Blick und der Organismus, der schaut, herumschweift.

Das Bewusstsein ist wesentlich ein bisschen unernst, d.h. nicht total afiziert und selten absolut bei der Sache. Das folgt aus seiner Distanziertheit und seiner Assoziativität; es freut sich an den Ablenkungen. Die Rückkehr aus der Ablenkung ist in zwangsloser Form das, was ästhetische Suggestion, Melodie, zirkuläre Komposition, Reim usf. vermag. Als purer Bewusstseinsstrom ohne zu bearbeitendes, zu beachtendes oder anzuschauendes Objekt würde das Bewusstsein zurücksinken in einer Art sekundärer Reaktivität, ein registrierend-reagierendes Bewusstsein im Leerlauf.

Oder ist der zirkulär schweifende Blick nicht der, der von der Asymmetrie angetrieben wieder zur Symmetrie kommen will (und damit zur Aufhebung der zeitlichen Unterschiede)? Rotationssymmetrie ist das Prinzip, das Asymmetrie in die Symmetrie integriert. Denn in der Drehung des Ensembles um eine Achse werden alle Dinge wieder symmetrisch. Die Frage ist nur, wie wir das Ensemble definieren. Und gerade auf diese Frage gibt die Perspektive die entscheidende Antwort. Aber der kreisende Blick stellt nicht nur die Symmetrie oder eine der Symmetrie entsprechende Ordnung her, sondern damit auch eine *Erfassbarkeit* des Ganzen, die über die Ordnungsleistung des Ornaments weit hinausgeht. Die These wäre also Symmetrie entsprechend einer ornamentalen oder architektonischen Ordnung. Die Antithese wäre die durch Asymmetrie ausgelöste Abschweifung des Blicks, das

notwendige Herumgehen, Herumschweifen des Blicks. Synthese wäre die Rückkehr des schweifenden Blicks zu seinem Ausgangspunkt, der damit das Gesehene als ein Ganzes, als Einheit des Mannigfaltigen in der Anschauung konstituiert. Diese Einheit als an dem gesehene Gegenstände selbst existierend ist sein Rotieren in die Ruhe der Symmetrie, oder vielmehr ist hieraus das Gleichgewicht geworden. Der Gegenstand bestimmt sich als in sich ruhende Gestalt, als Plastik, und dann als um eine Achse gelagerte Bildgeschehen: dem letztlich Stillestehenkönnen des Bildes in seinen in die Tiefe führenden und rotierenden Achsen käme so eine entscheidende Rolle für die Wahrnehmung seiner als einer Totalität zu.

Man geht davon aus, dass es mehr als 32 Zentren in verschiedenen Gehirnarealen gibt, die Seheindrücke verarbeiten, davon sind 25 ausschließlich mit dem Sehen beschäftigt. Zwischen diesen Zentren existieren mehr als 300 Verbindungen, ein Drittel aller derartigen Transmissionen im Gehirn. Es gibt kein Areal, dem man die Funktion eines Bildschirms zuschreiben könnte, auf dem die verschiedenen Datenreihen zu einem inneren Bild zusammengefasst werden könnten.

Das, was wir als Bild oder wie ein Bild sehen, bräche ohne die permanente Aperzeption eines intelligiblen Gegenübers, d.h. einer das Licht reflektierenden Außenwelt in sich zusammen. Das Sehbild ist nicht einmal die drei Sekunden, die man als die psychischen Intervalle des *Jetzt* gemessen hat, stabil. Es muss ständig neu aufgebaut werden. Das Gesehene selbst ist für uns der Spiegel, indem wir es widerspiegeln.

Was wir als Bild sehen, ist eine Projektion aus diesen Gehirnzentren auf die Außenwelt: sie ist der Bildschirm, die Zusammensetzung der Datenreihen zu einem

Bild, das wir im Gehirn nicht finden. Ohne dieses Paradox, dass das Gesehene zum Werkzeug unseres Sehens und damit erst im Vollsinn sichtbar wird, ist der Vorgang des Sehens undenkbar. Wir konstruieren wohl die Welt, aber die Konstruktion gelingt immer nur mit Hilfe der Welt.

Das erklärt zum Teil auch, wie schnell sensuelle Deprivation zu Halluzinationen führt, die allerdings keine vollständigen Bilder darstellen – sowenig wie Traumbilder. Das Bild mag zwar im dunklen Schacht des Inneren hypothetisch immer schon geschlummert haben, aber erst *die helle Sonne bringt es an den Tag*. Dadurch übersteigt das Sehen die Komplexitätsgrenze des diskursiven Denkens und ist auch an die Kapazitätsschranken des menschlichen Arbeitsgedächtnisses nicht gebunden.

Kommen wir auf die Achsen zurück, in denen das Bild feststeht. Keineswegs sicher und natürlich gegeben ist ja auch die Fläche selbst. An anderer Stelle ausgeführt, dass die Fläche als Raum für die Vorstellung eines Raumes ein Resultat jenes kulturellen Prozesses ist, an dessen Anfang die ornamentale Ordnung steht. Das Ornament gibt die von ihm konstituierte künstliche Oberfläche frei und zieht sich in den Rahmen zurück. Dennoch ist die Flächigkeit dieser freigegebenen Fläche erst recht wieder eine Arbeit des Bildes. Theodor Hertz hat darauf hingewiesen, wie Giotto, von dem die Kunstgeschichte üblicherweise nur das Voluminöse berichtet, die Fläche durch ein System von durch die Komposition hindurchgehenden Linien ausgespannt hat. Diese Linien können bei Giotto wie Masaccio auch als eine schrittweise Verschiebung von Achsen vom Rand weg gesehen werden. Eine Verschiebung, die zugleich die Herstellung eines Gleichgewichts im Schwerfeld des Bildgeschehens darstellt, d.h. einen Ausgleich zwischen Vertikalen und Horizontalen. Die Versetzungen bilden aus den Achsen, die sich schneiden, Dreiecke, die die Komposition stützen. Das

Gleichgewicht reproduziert so auf höherer Stufe die Flächenkonstitution durch das Ornament.

Ich möchte hier darauf hinweisen, dass eine Bildfläche selbst ein Gegenstand im raum-zeitlichen Gefüge ist und a priori dreidimensional definiert ist. Die Flächigkeit des Bildes als solche ist daher nur ein tautologisches Auskunftsmittel für die Formierung der Fläche. Die *Flatness* der Modernen kann den Status des Bildes nicht klären. In dem Maß, als der Status des Bildes zum Problem wird, wird auch im 20. Jahrhundert die Darstellung von Räumlichkeit wieder wesentlich: so bei Rathko und Newman. Zudem ist die Ordnung der Fläche als Bild nicht ihre Gliederung als Fläche sondern ihre Gliederung als Bild. Als Bildfläche unterliegt sie nicht der Kindlichkeit einer geometrischen Konstruktion, die geistig über den Einsatz von Lineal und Dreieck kaum hinausreicht. Sie unterliegt den Gesetzen des im Bildraum aufgehaltene Sehens und der Narration von Gesten und Körpern. Die narrative Struktur des Bildes ist, dass sie uns ins Bild setzt.

Das Durchsichtigwerden der Bildoberfläche auf dem dargestellten Raum in der perspektivischen Malerei ist so verstanden worden, dass die Raumentwicklung dieser Bilder nur in die Tiefe, vom Betrachter wegführe. Erst die *Moderne Malerei* – von Cézanne bis zu Yves Klein u.a. – habe zu der Umkehrung geführt, „dass der Bildraum nicht einsinnig gerichtet ist (in sich verkürzt eine imaginäre Tiefe öffnend), sondern [dass] die Bildschrift gleichermaßen Impulse nach *vorn* wie nach *hinten* enthält. Die inversive Verflechtung des Konkaven mit dem Konvexen wird vom Betrachter prozesshaft, d.h. temporal erfahren.“ (Gottfried Böhm, Die Wiederkehr der Bilder, in: Was ist ein Bild, S. 21) Vermutlich meint hier *temporal* nicht das irdische Regiment im Unterschied zur Ewigkeit des göttlichen Regiments, also ein Neologismus.

Wenn ich den letzten Satz von Boehm richtig verstehe, meint er ein Umspringen der Wahrnehmung einer unbestimmten Tiefe oder des Hineinsehens in das Bild in eine Wahrnehmung des Bildes als Projektion in den Raum, sodass der Raum zwischen Bild und Betrachtes selbst als eine Erweiterung des Bildraumes erfahrbar wird. Sollte es sich aber um ein Umspringen handeln, dann ist es nicht *prozesshaft*, sondern eine changierende Wahrnehmung, die die jeweils andere Wahrnehmungsmöglichkeit aktuell immer ausschließt. Hier ist der *Prozess* eher in seine Extreme zerfallen, er findet nicht statt. Irgendwie erinnert mich das an die Umspringbilder, die die Wahrnehmungspsychologie so liebt, und auf die Gombrich seine Theorie der ästhetischen Illusion aufgebaut hat.

Ohne Zweifel hat die moderne Malerei seit Cézanne und besonders durch solche Maler wie Barney Newman und Mark Rothko neue Ideen des Bildraums artikuliert, Ideen, die letzten Endes auf eine Aufhebung des architektonischen Raumes durch das Bild hinauslaufen. Diese Ideen haben ihre Vorläufer bereits in der Vorkriegsabstraktion und im Futurismus. Der Fortschritt besteht darin, dass die Bildsprache nicht bloß ausföhrt wie etwa bei den Futuristen, sondern dass das Bild sich selbst – ohne im Mittelpunkt eines architektonischen Dekorationsprogramm zu stehen – als selbständiger Gegenstand im Raum definieren und den Betrachter zum Bestandteil des Bildraums machen kann. Yves Klein will, dass die Versenkung des Blickes in den Bildraum umschlägt in die Selbstversenkung des schauenden Subjekts, dass dadurch eine Erfahrung des Absoluten, des Eins, das alle Vielheit sowohl in sich schließt wie damit zugleich ausschließt, macht. So gedacht ist das Absolute die Nacht, *in der alle Kühe schwarz sind*, und alter philosophischer Jacoby. Und künstlerisch ist in solcher Verkümmernng Malevitsch längst zuvorgekommen.

Gerade das perspektivische Bild muss als eine doppelte Projektion gedacht werden, als eine Projektionsfläche, auf der sich sowohl die vom Betrachter als die vom Brennpunkt ausgehenden Sehstrahlen treffen. Aus dem Fokus ist es immer schon Projektion in den Raum des Betrachters. Im Brennpunkt muss eine Art projizierendes Auge angenommen werden, dessen Emissionen gleichermaßen geometrisch wie elektromagnetisch sind. Das Renaissancebild ist ein auf den Betrachter hin geöffneter Lichtraum, wenigstens das hätte aus dem Fenstergleichnis Albertis genommen werden können. Es konstituiert sich so im Realraum nicht bloß als der zentrierte Abstand, in dem es ein Maximum an organisierter Sichtbarkeit gewährleistet, sondern als Projektion seines Lichts auf den Betrachter. Man könnte weiter zurückgehen und an das Himmelslicht denken, das die gotischen Glasfenster auf die Kirchenbesucher warfen. Aber ich will jetzt nicht bis Plotin zurückgehen, um über Abt Suger zurückzukehren.

Die zirkuläre Kompositionsweise findet viele Möglichkeiten, den Betrachter in den Kreis der Bilderzählung und in den Bildraum einzubeziehen; etwa in den Gruppenbildnissen von Franz Hals, deren schmale Raumbühne sich durch die Öffnung des Kreises zum Betrachter in den vor den Bildern befindlichen Realraum weitet. Dasselbe bereits in verschiedenen Varianten bei Tizian, besonders den Portraits. Oder der zylindrische Raum, der den Blick spiralig in die Höhe zieht, und den der Betrachter nach vorne mit seinem eigenen Körper schließt, der die Asunta der Frari-Kirche in Venedig zum Modell für die Barockmalerei werden ließ. Es ist ein bloßes Vorurteil, dass sich solche Malerei rein aufs Auge, auf einen von Körper und Bewegung abstrahierten und gar noch dazu starren Blick bezöge: das tut in Wirklichkeit erst die Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts. Glaubt man, dass die dargestellten Häufen von Muskulatur, von Spannung, die knapp davor ist, sich in

Bewegungen zu entladen, die weghaften Räume der Narration, die Dynamik des Gesamtaufbaus nichts mit der Körperlichkeit der Betrachter zu tun hatten, nur mit ihrer theoretischen und nicht mit ihrer leiblichen Anwesenheit vor dem Bild? Tut man in recht unsinnlicher Zeit nicht so, also hätte man Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Geschlechtlichkeit gerade erst jetzt erfunden, und als könnten wir anderen Zeiten einen Mangel daran zum Vorwurf machen.

5. Was ist die narrative Struktur eines Bildes

Es ist gesagt worden, dass die Narrativität eines Bildes in seiner Lesbarkeit besteht. Aber was ist Lesbarkeit? Wir haben so die Frage nur verschoben. Das Bild *als Bild* ist lesbar, in dem es uns ins Bild setzt. D.h. in dem wir es weder als Illustration einer wortsprachlich übermittelten Erzählung lesen, noch nach sinnlichen Zeichen für allgemeine Bedeutungen aufschlüsseln. Die Allegorese des Bildes ist nicht Allegorie, sondern ein emblematischer Verweiszusammenhang. Einen emblematischen Zusammenhang nenne ich eine Kette von Hypothesen, Behauptungen die erst durch den Verweis aufeinander und das in ihnen Abgebildete plausibel werden. *Es erweist sich*, dass der Eintreiber der Tempelsteuer mit dem Geldstück aus dem Bauch des Fisches bezahlt wird. Das ist eine relativ einfache Ebene. Mit Sartre könnten wir das *durch-das-Bild-ins-Bild-gesetzt-werden* seinen Sinn vor aller wortsprachlichen Deutung nennen; aber dieser Sinn ist im Bilde rückbezogen auf den Prozess der Bildwerdung, ein immer erneutes Zeigen, sodass das Intersubjektivwerdens des Sinns in der Deutung immer wieder in der überschießenden Bewusstheit des Bildzusammenhangs aufgeht, der damit von neu Sinn freigibt. Das Bild ist nicht wie der Geisteswissenschaftler eine hermeneutische Maschine, sondern eine Maschine Deutungen hervorzurufen mit hinterhältiger Bewusstheit. Darin zeigt sich sein

doppeltes Wesen, nämlich eine bildliche Darstellung zu sein, und ein Apparat, uns ins Bild zu setzen.

An sich beruht diese Fähigkeit des Bildes auf dem grundlegenden kulturellen Code, von dem das Verständnis aller Kunst abhängt, nämlich auf der mimetischen Anteilnahme und dem intentionalen Verstehen der Wirklichkeit einer Handlung als absichtsvolles Tun gleichartiger Wesen; die grundlegende Intentionalität ist gleich dem *Sinn*. Der Sinn eines Bildes beruht also darauf, das unsere Seele Menschsein ist und in der Form menschlicher Gestalt, menschlichen Verhaltens usw. erscheinen kann.

Sukzession und Simultaneität werden oft gegeneinander gesetzt. Aber das, worum es geht, ist die Komplexität in der Simultaneität, die Aufhebung des Gegensatzes von Handlung und Situation, eben von Sukzession und Simultaneität. Es hat sich erwiesen, dass die Simultaneität selbst ein in sich zurücklaufender Prozess ist, die Gleichzeitigkeit ist eine Art Endlosschleife. Die Sukzession als schrittweise Vornahme des Ganzen unterliegt der Reduktion und vollzieht sich in Entscheidungsalternativen.

Ins Bild gesetzt zu werden heißt zunächst des richtigen Zusammenhangs disparater Daten inne zu werden – wie am Ende eines Kriminalromans. Und es heißt zum anderen, selbst Teil des Bildprozesses zu werden, sich selbst über die Rolle in dem Geschehen klar zu werden. Die alte Malerei bot deutliche Identifikationsmuster. Das Bild wird *actu* Modell unserer Vorstellung von uns selbst und *im Bilde* haben wir diese Vorstellung zugleich als welthaftes leibliches Gegenüber vor Augen.

„Denn ein Weg zur Wirklichkeit geht über Bilder. Ich glaube nicht, dass es einen besseren Weg gibt. Man hält sich an das, was sich nicht verändert, und schöpft damit das immer Veränderliche aus. Bilder sind Netze, was auf Ihnen erscheint, ist der haltbare Fang, manches entschlüpft und manches verfault. Doch man versucht es wieder, man trägt die Netze mit sich herum, wirft sie aus, und sie stärken sich an ihren Fängen. Es ist aber wichtig, dass diese Bilder auch außerhalb vom Menschen bestehen, in ihm selbst sind sie der Veränderlichkeit unterworfen. Es muss einen Ort geben, wo er sie unberührt finden kann, nicht er allein, einen Ort, wo jeder, der unsicher wird, sie findet. Wenn er das Abschüssige seiner Erfahrung fühlt, wendet er sich an ein Bild. Da hält die Erfahrung still, da sieht er ihr ins Gesicht. Da beruhigt er sich an der Kenntnis der Wirklichkeit, die seine eigene ist, obwohl sie ihm hier vorgebildet wurde. Scheinbar wäre sie auch ohne ihn da, doch dieser Anschein trügt, das Bild braucht seine Erfahrung, um zu erwachen. So erklärt es sich, dass Bilder während Generationen schlummern, weil keiner sie mit der Erfahrung ansehen kann, die sie weckt. (Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr*, München 1980, S. 130)

Berichtet Baxandall nicht Ähnliches über die Anweisungen der Prediger des 14. und 15. Jahrhunderts zur Bildbetrachtung? Wir sind *im Bilde*, in dem Maß, als uns die Vorstellung, die wir innerlich haben, zugleich als leibliches Gegenüber des Sehens vor Augen ist – oder wir sozusagen in sie eingetaucht sind. Um diese Verdoppelung handelt es sich.

Wesentlich für die Bilderzählung ist ihre Wiederholbarkeit. Das Bild ist eine reversible Erfahrung, sie hat das Moment der Synchronie im Unterschied zu Irreversibilität des Diachronen, also des wirklichen Lebens. Reversibilität bedeutet die Wiedereinsetzbarkeit in den vorigen Stand. In gewisser Hinsicht trifft dies zwar

auch auf das naturwissenschaftliche Experiment zu. Die Kontemplation einer ruhigen oder in ihrer Wiederholbarkeit beruhigten Situation – einer harmlosen Situation – ermöglicht Erkennen durch Wiederholung und das Finden anderer Ausgänge. Ein Bild von etwas haben, ist die Virtualität, immer wieder in der Geschichte zurückgehen zu können auf die Struktur ihres Zusammenhangs, also die Virtualität eines reversiblen Gebrauchs der Komplexität.

Es ist eine eigene Wahrnehmungsart unterschieden von der Wahrnehmung in Bewegung und der Wahrnehmung von Bewegung und von dem Sehen, wo das Auge der Aufnahme von visuell übermittelten symbolischen Bedeutungen dient. Es ist ein ruhiger Raum und ein Sehsubjekt, dass sich nur bewegt, um zu sehen. Es befindet sich in derselben Inertialbewegung wie das Bild.

Das Bild in seiner Zirkularität verhält sich wie die Endlosschleife eines Films. Wir sehen zuerst das Ganze, dann wandern wir mit den Augen durch die Folge der Einzelheiten und finden uns erklärt über die zustandegekommene Situation, warum das, was wir sehen, so zu sehen ist, wie wir es gesehen haben. Das Bild hat sich erzählt und setzt sofort wieder zur nächsten Runde an. In diesem Sinn ist das Bild kein statisches Objekt und wir betrachten es auch ganz anders als etwa ein ruhendes kleines Ding auf einem Tisch: ein Ding, das bewegt oder in die Hand genommen werden muss, um uns die Information darüber zu geben, zu was es brauchbar ist. Oder die Sehbewegung schweift sogleich zu anderem ab. Das Bild besitzt die Macht, die Sehbewegung in sich zu bannen und ist daher zirkulär sowohl in der Erzählung seiner Selbstbedingtheit wie in seiner Existenz als Reproduktion seiner Selbst in der Aufmerksamkeit. Dies gilt auch für das stille Interieur, die Landschaft, das Stilleben, die wir bildgleich betrachten. Aber dazu müssen wir beständig selbst den Anstoß

geben. Das Bild als sein *perpetuum mobile* bedarf nicht mehr als des Anstoßes aufmerksamer Anwesenheit.

6. Masaccio und die Kritik am modernen Subjekt

Um zurückzukommen auf jene Vorhaltungen gegenüber der Perspektive, dass sie Subjekt und Objekt in ein im Grunde feindliches Verhältnis setze, so ist diese Kritik überhaupt eine der Hauptfiguren des romantischen und irrationalistischen Angriffs auf die Moderne. Safranski resümiert Heidegger: „Neuzeit ist für Heidegger also: Maschinenbetrieb, instrumentelle Wissenschaft, Kulturbetrieb und Entgötterung. Das aber sind doch nur die dringlichen und ins Auge fallenden Symptome. Zugrunde liegt eine metaphysische *Grundeinstellung*... diese Grundeinstellung ist nach Heidegger definiert durch die Verwandlung des Menschen in ein ‚Subjekt‘, dem die Welt zum Inbegriff von ‚Objekten‘, also zu lauter wirklichen und möglichen Gegenständen wird, die beherrscht, gebraucht, verbraucht, abgewehrt oder eliminiert werden können. Der Mensch richtet sich auf, er erfährt sich nicht mehr als in eine Welt eingelassen – sondern diese Welt wird zu seinem Gegenüber, das er im *Weltbild* fixiert. *Der Mensch wird zur Bezugsmittel des Seienden als solchen.*“ (Safranski, S. 330)

Heidegger stellt dem das Griechentum gegenüber, Voegelin das christliche Mittelalter... Die gnostischen Erlösungsphantasien und apokalyptischen Untergangphantasien abgerechnet ist es der Kern jeder reaktionären, irrationalistischen, faschistischen, stalinistischen, totalitären Ideologie, den ungeheuren Fortschritt, der mit dem Heraustreten des Individuums aus dem *Eingelassensein* verbunden ist, zu leugnen und rückgängig machen zu wollen – und

dies schon seit mehr als 200 Jahren. Heidegger wollte in *Sein und Zeit* das moderne Individuum, aber mit der Dezsision, die Moderne zu überwinden, um erneut in die Substanz des Völkischen als der Substanz des Seienden einzugehen.

Das Griechentum stellt in seiner klassischen Gestalt eine Mitte im Prozess der Herauslösung des Individuums aus blutursprünglichen, auf persönliche Abhängigkeit gegründeten gesellschaftlichen Verhältnissen dar, eine Mitte in der die Individuen noch nicht gänzlich zu *vereinzelt Einzelnen*, deren Verhältnisse auf sachlicher Abhängigkeit gründen, geworden sind. Und die Renaissance ist selbst eine Zeit des Übergangs, in der verschiedene Formen des gesellschaftlichen Zusammenhangs nicht nur nebeneinander sondern in demselben Gemeinwesen existieren und die Stellung der Individuen in unterschiedlichem Grad bestimmen. Ohne Zweifel ist sie nicht ohne weiteres mit nur auf die Moderne gemünzten Bestimmungen zu verstehen. Doch die Frage ist, ob *diese starre Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt*, die Verwandlung des Menschen in ein *Subjekt* und die Verwandlung der Welt in lauter *Objekte*, denen der Nutzen so aufgeschrieben ist wie für den an Alzheimer erkrankten Patienten die Namen der Dinge, deren Namen er vergessen hat, überhaupt die Prämisse ist, die in das gesamte Verhalten der neuzeitlichen Menschen als stumme Voraussetzung eingeht. Gerade an der Malerei lässt sich dartun:

1. Dass sich die Moderne von Anbeginn um die Versöhnung der Prinzipien bemüht – etwa im Sinne einer *coincidencia oppositorum*. Ein Beispiel ist die Raumdarstellung als gegenseitige Setzung und Durchdringung von organischem und abstrakten Raum.
2. Dass die Vertauschung mit dem Gegenstand in der technischen und ästhetischen Kontemplation eine Vorraussetzung der modernen Kunst und Wissenschaft ist.

3. Dass die Moderne ganz speziell die Fähigkeit zum Perspektivenwechsel entwickelt. Bei Masaccio wird der Betrachter eingeladen, die verschiedenen Perspektiven des Steuereintreibers des Petrus, der durch Johannes repräsentierten Apostelgruppe und die Perspektive Christi selbst einzunehmen und von daher die Situation mit der eigenen Erfahrung zu durchdenken.
4. Dass die Moderne die Möglichkeit der Formulierung der Beziehungen als Liebe ist – es ist sehr seltsam, dass die *Innigkeit*, für Hegel noch eine zentrale Kategorie für das Verständnis einer neuzeitlichen Kunst, in den neueren Analysen oft ganz wegfällt oder einfach mit der Innerlichkeit gleichgesetzt wird. Man hat offenbar eine Brutalität des Subjekts vor Augen, die nicht aus der neuzeitlich bürgerlichen Entwicklung, sondern aus dem kalten Barbarismus des 20. Jahrhunderts bekannt ist. Während der Neuzeit die Innigkeit aberkannt wird, werden die ästhetischen Konfigurationen der *blonden Bestie* verehrt.

Entscheidend ist, dass die Figur den Raum betätigt und umgekehrt, denn der Gegenstand ist nicht Objekt, sondern der sich selbst schauende Menschen. Der Raum selbst ist auch aktiv und definiert die Selbstbewegung des Organismus, die wieder den Raum als ihr Bedürfnis schafft und seine konkrete Gestalt mitbedingt. Es ist ja nicht die Objektwelt einerseits, sondern ihre Verallgemeinerung in Zeit und Raum, ein Verständnis der Anschauung als diese allgemeinen Formen voraussetzend, und es ist ebensowenig das Subjekt andererseits, das sich als schlechthin allgemein gegenüberstellt. Denn es weiß sich als bestimmt durch den Gegenstand, das heißt es ist in sich selbst wieder die Perspektive dieser Außenwelt auf sein Inneres, wie die Objektivität im Äußeren die Perspektive auf das Innere ist, das sich nach Außen wendet. Oder in der Begegnung der beiden Sehkegel ist zugleich das Prinzip der

gegenseitigen Vertauschung des Inneren mit dem Äußeren gegeben und die doppelte Perspektive des angeschauten Gegenstandes auf den Betrachter wie umgekehrt des Betrachters auf den Gegenstand: Also das, was Heidegger den alten Griechen zuschreibt, wenn auch nicht so *eigentlich*. Das *Sein* im metaphysischen Sinn ist hier in der Tat aufgehoben, ich sprach von einer ersten Aufhebung der Philosophie.

Ich entwickle hier aus einem scheinbar bescheidenen Punkt: der denkenden Anschauung. Subjekt und Objekt der Moderne sind im Gegenüber eine Verschachtelung. Das Überschauen – nicht mehr bloß ein Aufschlagen der Augen in der *Lichtung des Seins* – ist nun ein Umkreisen nicht bloß der Umgebung des Subjekts, sondern das Sich-Umkreisen des Organismus im Raum, eben dieser ständige Perspektivenwechsel, der sich im Verhältnis von abstraktem und organischem Raum vollzieht. Darin aber hat das Bild als Intelligenz die Stufe erreicht, dem Komplexen nicht bloß zuzugehören, sondern es in sich zu erfassen.

Der Irrtum, das Sehen als eine Anhäufung von zu verarbeitenden Signalen oder Informationen zu verstehen (was bei Insekten usf. noch angeht) führt zu grotesken Konstruktionen. Jedoch ist das Sehbild eine Einheit und zwar die Einheit dessen, was wir sehen. Das Gesehene ist der Spiegel dessen, was wir sehen. So paradox es klingt, das Gesehene ist unser Sehwerkzeug.

Ganz anders als Heidegger hat Hegel dies, dass das menschliche Subjekt zum Mittelpunkt des Daseins, seiner Welt, geworden ist, gedeutet. Es ist dieser Mittelpunkt, nicht in dem es sein gegeben Eigenes verwahrt und nur seinen Nutzen für Wert hält, sondern indem es ausgeht außerhalb seiner, an das Andere sich auslässt, sich aus der Entäußerung wiedergewinnt, wiederkehrt verändert (durch die

Perspektive des Anderen) in sich selbst. Damit nun ist jedes einzelne Bewusstsein welthaft gesetzt, in seiner Weltoffenheit, in seiner Vermitteltheit durch das Andere, als eine Perspektive auf die Welt, die durch die Perspektiven des Anderen und der Anderen vermittelt ist: denn es ist nicht ein Subjekt, sondern viele Individuen, die in der Vielheit ihrer Perspektiven *unhintergebar* sind. Von der Moderne hat die pure Entgegensetzung von Objekt und Subjekt rein gar nichts begriffen.

Genauer betrachtet ist der Blick der Moderne der Blick aus der Peripherie in die Mitte. Das Individuum ist nicht wie in den urwüchsigen Gemeinwesen Teil einer tradierten Lebens, sondern muss sich seine Welthaftigkeit zum großen Teil erst erarbeiten, sie ins Werk setzen.

Wir sehen auf den Bildern der Renaissance übrigens genau diesen peripheren Betrachter, den Gombrich als den Augenzeugen missdeutet hat. Er *zeugt* nicht und er will uns auch nicht noch mehr von der Plausibilität des Dargestellten *überzeugen* (unfruchtbarerweise, wie Walter Benjamin gesagt hat), sondern schaut in den Mittelpunkt des Geschehens oder auf den Betrachter, befindet sich also jeweils im Randbereich des eigentlichen Geschehens.

Die neuzeitlichen Kontemplation, die zwischen Theorie und Praxis steht – und nicht als geistige Wesensschau über beiden, steht solchermaßen zwischen *dem Leben des Geistes* und *dem Lebens des Lebens*. Natürlich hat sie praktische Grundlagen im Handwerk und vollzieht sich zum Teil auch im Werkstattbetrieb, aber im Prinzip steht sie außerhalb der Teilnahme am einen wie am anderen. Ihre Grundfigur ist die Einsamkeit, ein Augenpaar das nicht mehr ankommt, weder im Alltäglichen noch in den höheren Sphären gelehrter und religiöser Gemeinschaft. Dieser Blick trägt einen

Anspruch der Menschwerdung, ohne sich dessen ganz bewusst zu sein, und ist voll Trauer dessen, der noch nicht weiß oder sein Wissen nicht teilen kann. Es handelt sich nicht um die Melancholie, obwohl ihre Symbolik ähnlich ist. Dieses dunkle Augenpaar blickt von außen ins Zentrum, aus dem Leeren ins Volle, es ist das Gesicht des vereinzelt Einzelnen, der sich abseits der Mitte weiß. Im Werk dreht sich die Sache um, denn hier setzt sich dieser Blick als der erblickte Mittelpunkt, aber die Möglichkeit, sich erneut ins Werk zu setzen bedingt erneutes Fortgehen zur Peripherie. Es gibt keine Gewissheit, Zentrum zu sein außer der, gesehen zu werden von der Peripherie. Die neuzeitliche Kontemplation ist so in der Tat *Tanz um eine Mitte, die leer ist*, aber indem sie diese Bestimmung auf sich nimmt, ist sie Abstoßung sowohl der Fixierung des Sinns in einem vorgestellten geistigen Sein wie von der eigenen Positivität, unendlich Negativität, Gegenwart. Nahm bei der Ikone oder Götterstatue, die zur Heiligkeit oder Gottheit gebildete Menschengestalt den Mittelpunkt ein und war das andere Attribut, symbolisches Beiwerk, auch die Erzählung diente dem Lob des Heiligen so wie das Decorum rundherum, so bildet sich jetzt durch das Leerwerden der Mitte, des *Focus* als Mittelpunkt der konzentrierten Aufmerksamkeit die Möglichkeit, die im Raum frei schweifende Wahrnehmung mit der Totalität zu integrieren, durch die Verwandlung des die Aufmerksamkeit Leitenden aus einem Rand, einem Rahmen, in die eigentliche Bildwirklichkeit der zirkulären Komposition, des Kreises, dessen Mitte im Grunde leer bleiben muss sowohl in der Gruppierung des Dargestellten wie in der Gruppierung von Bildwirklichkeit und Betrachter. Damit nun, dass das Decorum, das Rundherum, der Perimeter, die die Abschweifung von der anzubetenden Hauptsache bisher im *Rahmen* gehalten hatte, nun von der einheitlichen Komposition des Ganzen übernommen worden ist, die den Blick in sich zu bannen weiß ohne noch des Rahmenden prinzipiell zu bedürfen, ist die eigene Erzählweise der Malerei, ihre

eigene narrative Struktur in systematisch gegliederter Totalität der Anschauung erst zustande gekommen. Dies bedingt mit auch die Präzedenz des bescheiden gerahmten, fast nur abgegrenzten Frescobilds vor den Tafeln, in deren Struktur länger noch das rahmende Decorum, die kostbare Stofflichkeit als solche verwoben bleibt zuletzt noch im Ultramarinmantel der Madonna.

Auch der neuzeitliche Künstler ist meist in der Provinz geboren und aus der Peripherie in die Metropolen gekommen: denn das Zentrum ist trotz der Vorstellung in ihm erst gesehen und anerkannt zu werden, sich selbst nicht sichtbar. Es erblickt sich nur in den Widerspiegelungen der Blicke und Bilder aus der Peripherie: der Spiegelsaal in Versailles, die sich selbst als *Le Monde* unendlich widerspiegelnde Hofgesellschaft, was aus der Einheit der Steigerung der gesellschaftlichen Bedeutung des *Zentrums* im Absolutismus und des Bedeutungsverlustes in weltanschaulicher Hinsicht erwächst. Wir befinden uns hier am Vorabend der Entropie aller mythischen und religiösen Gehalte. Das Zentrum stellt auf sich zurück geworfen nur mehr sich selbst dar. Sein Focus ist der absolute König, von keinem Bild keiner Anschauung konkurriert; und nur diese Fokussierung verhindert die Auflösung der verschiedenen Perspektivierungen in pure Gruppendynamik und der ganzen Gesellschaft in mehr oder weniger ziellose Mitspieler. Im König ist zugleich der Staat, die reale Sphäre des Politischen, das Außerhalb dieses Zentrums vorhanden. Das Auseinander der Gesellschaft wird im absoluten König zu einer Projektion, deren Strahlen durch ihn hindurch ins Auseinander der staatlichen Machtsphäre verlaufen.

In der Moderne des 20. Jahrhunderts, speziell nach dem 2. Weltkrieg und noch mehr nach 1970 werden die Kunstwerke zum Substrat willkürlicher Fokussierungen; die Einheit der Anschauung zerfällt, und genauso scheint die Einheit der Person, die dem

Werk gegenübersteht, zerfallen. Vollzieht der Betrachter eines Kunstwerks wohlwollend die verschiedenen Perspektivierungen, so wird er gewissermaßen zum Mitspieler der Gruppendynamik des Kunstwerks, ohne sich zugleich das Ganze als Komplexität in der Simultanität gegenüberstellen zu können. Das heißt, das Kunstwerk verliert die intellektuelle Bedeutung, die es für die frühe Neuzeit besessen hatte.

Wohl, dass die Erfahrung des Glaubens, die Verzweiflung über Gottes Walten in der Welt, Neid und Neugier, bloße Schaulust die Menschen früher zu den Bildern in der Kirche führte. Doch war es für diese Menschen mit Gruß, Fürbitte, Gebet und Sakrament nicht abgetan. War der Raum durch die Ikone geheiligt, so wird er durch das Renaissancebild welthaft, Ikone ist Anwesenheit des Abbilds und damit des Urbilds der Gottheit an dem Ort, Übergehen des Weltlichen in das jenseitige Wesen des Daseins. Die Ikone ist ein offener Schalter des Himmels für Bitte, Verehrung und Anbetung; zeitweise waren diese Schalter geschlossen. Das neuzeitliche Tafelbild religiöser Thematik repräsentiert dagegen das intellektuelle Leben im geistigen Raum der Religionen. Es ist das Medium, mit der christlichen Weltanschauung wieder ins Reine zu kommen, ein Orientierungssystem des religiösen Denkens.

Für den Anbeter der Ikone ist Gott ein Faktum, wenn auch ein geheimnisvolles, undurchschaubar diesseitig-jenseitiges Wesen. Für den Betrachter des Renaissancebildes ist Gott zu einem Teil seiner christlichen Weltanschauung geworden. Insofern hat Heidegger Recht, der moderne Mensch glaubt nicht, sondern hat ein *Weltbild*, spiritualistische und spiritistische Glaubensvirtuosen vielleicht ausgenommen. Und das Christentum hat es so an sich, vollständig erst als kohärent durchdachte Weltanschauung zu sein, also eine Theologie zu sein, die der Philosophie

bedarf: es ist erst ganz Christentum, wenn der Glaube im Grunde schon schwindet, und wenn es bloß geglaubt wird ist es kein Christentum.

Die Ikone wie das Sakrament, der Altar, das Kreuz, das Ziborium heiligt den Raum. Das Renaissancebild macht ihn welthaft und gibt ihm die Würde der menschlichen Erfahrung in ihren höchsten Formen.

7. Schluss

Das *Ins Bild gesetzt werden* ist sehr oft verstanden worden als ein Vorgang, der von einer vorsprachlichen Erkenntnis, der Wahrnehmung, Anschauung und dem Gefühl usf. zur Sprache und begrifflichen Reflexion hinverläuft. So alle Modelle, die von *Sinn* oder *Anmutung* fortgehen über die Deixis – das Zeigen – zur intersubjektiven Deutung. Die Deutung als ein begrifflich-deskriptives wortsprachliches Wissen lässt man dann rückwirken auf die Anschauung, die dadurch erst Tiefe und systematisch gegliederte Totalität wird. Was bei Hegel noch den Weg frei lässt für die denkende Anschauung und die sich wissende Anschauung (das Kunstwerk), ist bei den solipsistischen Konstrukteuren wortsprachlich konstituierter Welten zur Verleugnung der spezifischen Bewusstheit des bildnerischen Kunstwerks geraten. Wir sprechen hier nicht von der Unfähigkeit all dieser Ansätze, das dem Verstehen zu Grunde liegende Selbstbewusstsein abzuleiten. Wie in der Zweidimensionalität der Bildfläche von vornherein eine Positionierung im dreidimensionalen Raum und dessen Idealität gesetzt ist, so ist in der *Bildsprache* des Bildes von vornherein Sprache mitübersetzt und als ein Moment der Evokation inkludiert. Das Bild liefert nicht einen Ausgangspunkt wortsprachlicher Intersubjektivität, sondern bleibt als Orientierungssystem, in dem sich Sprachliches, Bildliches und Zeichenhaftes im

Raum der Vorstellung und Einbildungskraft aufeinander beziehen, wesentlich auf ein betrachtendes Einzelsubjekt bezogen: dass es ein *Orientierungssystem* ist, diese Leistung ist das Maß seiner narrativen Kraft, der Eindringlichkeit seiner Erzählstruktur. Natürlich hat das Bild in diesem Sinne heute seine Bedeutung als Orientierungssystem im Weltanschaulichen eingebüßt. Es hat auch seine Funktion als Orientierungshilfe für das Erkennen bestimmter Personen, Topographien usw. verloren; eine Aufgabe, die in wenn auch sehr unvollkommener Weise von der Fotografie übernommen worden ist (denn die Fotografie stimmt mit unserem Sehen nur teilweise überein und ist limitiert durch die Einäugigkeit, Starre und einsinnige Gerichtetheit, die der perspektivischen Malerei fälschlich unterstellt worden ist). Die *Storie* hatten mit dieser Funktion nur nebenbei zu tun – wenn der Künstler etwa Stifter oder Mitglieder angesehener Familien mit dargestellt hat, eine wichtige Nebensache oder gar die Hauptsache für die Auftraggeber, von sekundärer Bedeutung für das, was das Bild leistet als Orientierungssystem. Das genaue Erfassen räumlicher Verhältnisse, das Ausmessen der Volumina und des Raums, die Suche nach Wegen, die morphologische Sicherheit in der Bestimmung von Pflanzenarten, all das ist heute Angelegenheit von Spezialisten und Apparaten und zu einem Gegenstand lexikalischer Wissensverfügung geworden. Oder es ist eingegangen in die Orientierungshilfen des dritten Signalsystems, der Leitsysteme apparativer Umwelten von den Autobahnen über die Interfaces der Computer zu Warnsignalen, die den Blechschaden beim Einparken verhindern sollen. Es ist offenkundig, dass ein abstraktes Gemälde für die Entwicklung der Fähigkeit, organische Selbstbewegung, Sehen und Maßverhältnisse aufeinander beziehen oder für eine Orientierung außerhalb von künstlichen Signalsystemen absolut nichts leistet. Da unser Sehen evolutionär jedoch mit Formen des Kampfs ums Überlebens, der Arbeit der Kommunikation und der Orientierung in einer nicht-apparativen jedoch intelligiblen

Umwelt verbunden ist, kann die geistige Nahrung der Abstraktion kaum etwas mit Leistungen des Sehens zu tun haben.

Was dem Bilde bleibt, ist seine Rolle als eine Orientierung im Humanen und Menschlichen und sein Verhältnis zu den autobiographischen Entwürfen der *vereinzelt Einzelnen*. Alles Ersatzreligiöse, Symbolisch-Mythische ist nichts als ein schlechter Ausgang aus der Bedeutungslosigkeit, zudem behält es und erweitert es seine Rolle in der Schaffung einer Weltbejahung, die auch allem anderen die Freude und das Erstaunen gibt, gesehen zu werden.

Das Bild ist keine einmalige Neuigkeit, sondern grundsätzlich ein repetitiver Sachverhalt. Deswegen sind Fotos keine Bilder – sondern Abbildungen. Etwas kann durch Repetition eine Art Bildcharakter gewinnen, wie eine Endlosschleife, die immer wieder abgespielt, zum Sinnbild für ein historisches Ereignis, einen Ort u.a. werden kann: die brennenden Twin Towers oder die Freiheitsstatue. Solche Bilder funktionieren wie Symbole, die für Ideen oder Vorstellungen stehen. Das Sinnbild möchte sich uns einprägen als feste Verbindung von sinnlichem Geschehen und Deutung: es setzt uns nicht ins Bild, d.h. es ermöglicht uns nicht einen freien Gebrauch unserer Vermögen.

Pure Wiederholung eines statischen Sachverhalts vermag das Bewusstsein nicht zu afizieren. Denn die Bestimmtheit des Bewusstseins ist ja im Grunde ein bisschen unernst, d.h. es hört auf, Erkennen zu sein, wenn es total besetzt und dauernd absolut bei einer Sache ist. Die Aufmerksamkeit ist schweifend und wird genährt durch Ablenkung ... die Rückkehr aus der Ablenkung in zwangloser Form ist das, was ästhetische Suggestion und Verführung, Melodie, Reim, Bilderzählung vermag. Das

Kunstwerk hat selbst diese Ablenkung geboten und das Bewusstsein auf eine Bahn geführt, auf der es auf den Ausgangspunkt und zu sich zurückkommen konnte.

Abschweifung, Ablenkung inkludiert die Aufhebung der Symmetrie, sowohl des Blickfelds, des darin erfassten Gegenstands. Das Gesehene ist nun nicht mehr in der Richtung des auf der Bildfläche gefällten Lots (das in etwa dem Brennpunkt des Bildes entspricht), sondern unter einem spitzen oder stumpfen Winkel. Der schweifende Blick wird von der Asymmetrie angetrieben, sowohl von der grundlegenden Asymmetrie, der Zeit, wie von der Asymmetrie der Komposition. Diesem schrägen Blick, der nach Links eher nach unten, rechts aber eher nach oben geht, entspricht die Zeitachse im Bild selbst, die durch die Brennpunkte der Ellipse verlaufende Diagonale. Ohne diesen dem Bild eingeschriebenen Zirkel würde der Augen- und Kopfbewegung nach links oder rechts sogleich der ganze Körper folgen und die Achse der Fokussierung, des schärfsten Sehbereichs, mit der nächsten Ablenkungsbewegung das Bild auf Nimmerwiedersehen verlassen.